

Imágenes desencantadas

Haití y la mujer haitiana en dos cuentos de Edwidge Danticat



María Luz Revelli

Universidad Nacional de Río Cuarto. Río Cuarto, Argentina.

Recibido: enero de 2025

Aprobado: abril de 2025

Resumen

Las imágenes nos eluden y nos interpelan. Concretas y abstractas se cuelan en nuestras formas de interpretar el mundo. Ordenando y ordenadas desde nuestro entendimiento de lo contextual se presentan a través de una presunta inocencia sostenida en una concepción mimética de la imagen. Sin embargo, en las tensiones entre lo construido y lo dado se cuele lo social de lo visual y lo visual de lo social y en esos intersticios se abren los espacios para reflexionar sobre regímenes de (in)visibilidad (Reguillo, 2023).

Las imágenes de Haití que construye la escritora haitiano-estadounidense Edwidge Danticat en sus narrativas ponen en juego nociones geopolíticas estereotipadas al mismo tiempo que atienden a cuestiones de género. Desde una lectura anclada en el poder de las imágenes (Mirzoeff, 2011; Didi-Huberman, 2015) y las interseccionalidades de opresión (Hill-Collins, 1990/2000) se ofrecerá un posible abordaje de “Hot-Air Balloons” y “The Port-au-Prince Marriage Special”, textos publicados en una antología de cuentos de Edwidge Danticat titulada *Everything Inside* (2019). En las narrativas las presuntas dicotomías entre pasado y presente, paraíso y destrucción, local y migrante, opresor y oprimido se desdibujan y entretajan habilitando nuevas formas de ver.

PALABRAS CLAVE: imagen poderosa, personajes femeninos, derecho a mirar, políticas de pertenencia, Edwidge Danticat.

Disenchanted Images: Haiti and Haitian Women in Two Stories by Edwidge Danticat

Abstract

Images elude and challenge us. Concrete and abstract, they percolate in our ways of interpreting the world. Constructing and constructed from our understanding of the contextual, they appear in a presumed innocence sustained in a mimetic conception

of the image. However, in the tensions between what is built and what is given, the social permeates the visual and the visual the social and in these interstices there is the possibility to reflect upon regimes of (in)visibility (Reguillo, 2023).

The images of Haiti that the Haitian-American writer Edwidge Danticat constructs in her narratives bring into play stereotypical geopolitical notions while addressing gender issues. From a reading anchored in the power of images (Mirzoeff, 2011; Didi-Huberman, 2015) and the intersectionality of oppression (Hill-Collins, 1990/2000), a possible reading of “Hot-Air Balloons” and “The Port-au-Prince Marriage Special” is offered, both texts published in an anthology of stories by Edwidge Danticat entitled *Everything Inside* (2019). In the narratives, the alleged dichotomies between past and present, paradise and destruction, local and migrant, oppressor and oppressed are blurred and interwoven, enabling new ways of seeing.

KEY WORDS: powerful image, female characters, right to look, politics of belonging, Edwidge Danticat.

Imagens desencantadas: Haiti e a mulher haitiana em duas histórias por Edwidge Danticat

Resumo

As imagens nos escapam e nos desafiam. O concreto e o abstrato infiltram-se em nossas formas de interpretar o mundo. Ordenando e ordenadas a partir da nossa compreensão do contextual, elas são apresentadas através de uma suposta inocência sustentada numa concepção mimética da imagem. Porém, nas tensões entre o que é construído e o que é dado, o social infiltra-se no visual e o visual do social e nestes interstícios abrem-se espaços para refletir sobre regimes de (in)visibilidade (Reguillo, 2023).

As imagens do Haiti que a escritora haitiano-americana Edwidge Danticat constrói em suas narrativas colocam em jogo noções geopolíticas estereotipadas ao mesmo tempo em que abordam questões de gênero. A partir de uma leitura ancorada no poder das imagens (Mirzoeff, 2011; Didi-Huberman, 2015) e nas interseccionalidades da opressão (Hill-Collins, 1990/2000), é oferecida uma possível abordagem aos “Hot Air Balloons” e “The Port-au-Prince Marriage Special”, textos publicados em antologia de contos de Edwidge Danticat intitulado *Everything Inside* (2019). Nas narrativas, as supostas dicotomias entre passado e presente, paraíso e destruição, local e migrante, opressor e oprimido são confusas e entrelaçadas, possibilitando novas formas de ver.

PALAVRAS-CHAVE: imagem poderosa, personagens femininas, direito de olhar, política de pertencimento, Edwidge Danticat.

En su obra, la escritora haitiano-estadounidense Edwidge Danticat ofrece un tapiz narrativo complejo con gran compromiso social. En sus novelas y antologías de cuentos permanentemente refiere a la reconstrucción histórico ficcional de acontecimientos dolorosos para la historia haitiana, como fueran la dictadura de Papa Doc Duvalier o el Trujillato en el país vecino, así como también a heridas actuales, entre ellas los efectos que han tenido en la isla desastres naturales, particularmente los huracanes, y sus consecuencias socio-económicas para los haitianos. Su subjetividad

desplazada en tanto migrante de la diáspora permea sus textos que pintan paisajes sociales en los que minorías reclaman desde la voz o el silencio inscribir su existencia.

El presente trabajo pretende explorar dos cuentos de la autora en los que la palabra deviene construcción visual poniendo en jaque nociones preconcebidas de Haití. Para tal propósito, el escrito se dividirá en tres secciones: un apartado de corte teórico que indagará sobre la imagen, sus usos, funciones y las representaciones de género en soporte visual y dos apartados analíticos que harán operativas las categorías indagadas en dos cuentos de Edwidge Danticat, “Hot Air Balloons” y “The Port-au-Prince Marriage Special”. Dichos relatos, como cada uno en la antología *Everything Inside* (2019) problematizan las construcciones estereotipadas de la mujer haitiana abriendo un abanico de personajes que reclaman una política de pertenencia (Yuval Davis, 2011).

I.

Creamos y consumimos imágenes de manera constante. Habitamos un mundo repleto de ellas, manifestaciones situadas y sitiadas socialmente que se presentan de maneras más o menos tangibles, en multiplicidad de formatos en temporalidades cada vez más vertiginosas. En su versatilidad, la imagen comprende objetos e ideas de naturaleza variada, desde metáforas abstractas hasta fotografías o recreaciones virtuales (Joly, 1993; 2009). Contradictorias y oximorónicas son sagradas y profanas, materiales y digitales, imaginadas y concretas, pero sin lugar a dudas están ancladas socioculturalmente.

Nuestro entendimiento sobre la imagen deviene de una larga periodicidad que da cuenta de la mediación cultural que las interpreta. En el siglo IV a.C., en su *Poética* Aristóteles se había referido a la noción de mimesis, imitación creativa de la realidad que en las artes se proponía espejar acciones humanas con propósitos didácticos, concepción que prevaleció durante siglos. Progresiva y significativamente a partir del siglo XIX, corrientes filosóficas centradas en la expresión de la subjetividad comienzan a poner en duda la función mimética del arte en general y las imágenes en particular ahondando en los modos en que el arte podía ser medio de expresión individual. Desde el romanticismo decimonónico, enfocado en las emociones individuales, hasta el surrealismo del siglo XX, con fuertes anclajes en el psicoanálisis, las artes se apartan de representaciones realistas para ofrecer imágenes que se exponían explícitamente como construcciones mediadas. La emergencia de nuevas tecnologías para capturar imágenes analógicas y estáticas primero, en movimiento luego y digitales en tiempos más próximos a nuestros días, sin lugar a dudas contribuyó al desplazamiento de las artes del realismo. No se trataba de capturar lo real, aquello que los dispositivos modernos podían congelar en el tiempo, sino de desplazarse a nuevas construcciones de significados. De cualquier manera, aun la aparente objetividad de lo fotografiado problematiza su propio realismo desafiando la barrera del tiempo, “ante una imagen –tan antigua como sea–, el presente no deja jamás de reconfigurarse [...] ante una imagen – tan reciente, tan contemporánea como sea –, el pasado no cesa nunca de reconfigurarse [...] La imagen a menudo tiene más de memoria y más de porvenir que el ser que la mira” (Didi-Huberman, 2000: 32). Esa reconfiguración a la que Didi-Huberman alude implica que la imagen se ve permanentemente interpelada por el sujeto que observa, sujeto a su tiempo. Las maneras en que interpretamos lo que vemos están íntimamente relacionadas con nuestros anclajes socioculturales, develando un componente social en lo visual.

Lo social en lo visual no es sin lo visual en lo social. Las imágenes que construimos y miramos impactan en nuestras formas de relacionarnos y comprender el mundo

alimentando y alimentándose inconscientemente de las representaciones sociales que nos habitan. Como observa Mirzoeff, desde el cambio de siglo, “en la era de las pantallas, el punto de vista es crucial” (1999: 2). La pregunta por la mirada que mira y el impacto sobre lo observado se vuelve vital. Las consecuencias sociopolíticas de quién observa y quién es observado articulan regímenes de (in)visibilidad que construyen políticas de la mirada que no vemos porque es a través de ellas que vemos (Reguillo, 2023).

En los regímenes de (in)visibilidad también se inscriben los cuerpos. Las percepciones de un otro que generalmente es observado y parece carecer del derecho a mirar se complejizan en el entramado de consideraciones que se esconden en una matriz de opresión, más o menos silenciosa. Siguiendo a Patricia Hill-Collins (1990) reconocemos que la opresión funciona en múltiples niveles yuxtapuestos que habilitan una lógica de interseccionalidad de opresión, es decir, formas particulares en las que las opresiones se combinan; por ejemplo, interseccionalidades de etnia y género, sexualidad y nacionalidad, entre otras (18). De esta manera, se observa con la tercera ola del feminismo (Butler, 1990, 1993; Hill-Collins 1990/2010; hooks, 1981; Showalter 1977, 1985) que la opresión no se ciñe a un tipo fundamental y se develan las maneras complejas en las que opera para producir injusticia.

La categoría de interseccionalidad de opresión, en su génesis asociada estrechamente al feminismo, se ha ampliado en tanto concepto sociológico que permite indagar sobre las formas en que distintas subjetividades habitan el espacio. Siguiendo a Yuval Davis, “la situacionalidad particular de cada agente social impacta en las formas en las que estos afectan y son afectados por diferentes proyectos sociales, económicos y políticos” (2011: 4). El término “políticas de pertenencia” apunta justamente a comprender las construcciones políticas, culturales, emocionales y simbólicas que (in)habilitan pertenencia sobre la base de estructuras de poder homogeneizantes que comprenden las variables de interseccionalidad, los discursos de poder habilitados en narrativas dominantes y los propios límites sociales que establecen líneas simbólicas y materiales en un contexto dado.

Las prácticas y discursos que moldean las políticas de pertenencia permean y se construyen en el campo cultural. Siguiendo la definición de cultura de Williams (1958/1989), entendida como lo ordinario en su acepción de común, habitual, cotidiano, podemos inferir que las disputas sobre inclusión-exclusión habitan los distintos medios y artefactos culturales, incluyendo la producción, consumo y distribución de imágenes. Refiriendo particularmente a las imágenes, en el campo de batalla de la cultura, la resistencia a políticas de pertenencia excluyentes podría sintetizarse en lo que Mirzoeff (2011) denomina el “derecho a mirar”, mientras que el establecimiento de dichas políticas y su sostenimiento adhiere a “la autoridad de la visualidad”.¹ El derecho a mirar es una herramienta de resistencia que involucra la capacidad de confrontar la visualidad, esta entendida como la justificación estética de la dominación sobre la que se han asentado estructuras de poder en distintos momentos (1-3). El derecho a mirar se sitúa más allá de la posibilidad de ser representado, es también una reivindicación de la autonomía, de una subjetividad política y un sentido de colectividad que permite organizar las relaciones entre lo visible y lo que admite ser dicho. Por otro lado, la visualidad tiene que ver con una construcción imaginaria de un todo que no puede ser abarcado por la mirada de un solo sujeto. Esa visualidad se propone alcanzar un cierto consenso sobre lo cotidiano, un parámetro de normalidad. La autoridad de la visualidad define y separa lo visible de lo invisible, lo legítimo de lo ilegítimo a través de distintas formas de control y manipulación que operan como

¹ En el original en inglés, las categorías usadas por Mirzoeff son las siguientes: “*right to look*” y “*authority of visuality*”. La traducción al español me pertenece.

tecnologías de poder en términos foucaultianos. Estas tecnologías, como los sistemas de vigilancia, categorización o censura, regulan lo que es accesible y lo que se oculta, pero requieren de validación constante. Es por esto que el derecho a mirar puede construirse como herramienta de resistencia, proponiendo nuevas políticas de lo visual.

En la era digital, la vertiginosa proliferación de imágenes contribuye a desanclar imágenes estereotipantes que apuntan a la clasificación de unos y otros en concepciones ordenadoras de mundo más o menos rígidas, pero no por ello dejan de operar formas de ver que desde la autoridad de la visualidad refuerzan tendencias simplificadoras u homogeneizantes que replican discursos coloniales, paternalistas y patriarcales. Una rápida búsqueda de “Haití” en la web descubre imágenes fácilmente asociables a la violencia, pobreza, manifestaciones y ruinas producto del desorden social y las catástrofes naturales. Estas imágenes comparten la pantalla con las que develan la ubicación geográfica en el mapa y hermosas playas paradisíacas de agua cristalina y arena blanca aparentemente despobladas. Imágenes de catálogos turísticos conviven con la catástrofe natural y social. ¿Cuál de todas es Haití? ¿Es siquiera acaso alguna de ellas? ¿O son imágenes producidas desde la lógica de la autoridad de la visualidad?

Una lectura similar a la que puede realizarse del paisaje social y geográfico aplica a los roles de género. Dentro de las imágenes de caos e inestabilidad se distinguen representaciones estereotipantes que asocian al hombre a tareas de acción en la esfera pública y a las mujeres a labores relativas a esferas privadas, aun cuando el escenario son las calles. Mientras las fotografías de hombres los capturan en acción de lucha y protesta, o bien en posiciones de poder político, a las mujeres se las vincula a la pobreza, la maternidad desprotegida, las tareas de cuidado o bien a imágenes predeterminadas montadas bajo la lógica de *male gaze*, imágenes que rozan con el erotismo para ser consumidas como objeto pasivo de deseo por una mirada que se asume masculina (Mulvey, 1989). La construcción de determinadas imágenes a partir de la autoridad de la visualidad encuentra de cualquier modo resistencias en tanto Mirzoeff (2011) propone que el derecho a mirar es anterior y junto con él el derecho a ser mirado, el reclamo por la autonomía y la subjetividad que buscan representarse.

La escritora haitiano-estadounidense Edwidge Danticat revisita Haití en cada una de sus novelas y relatos con un compromiso activo de hacer observable lo invisibilizado, construyendo imágenes que afirman la autonomía de representación de quienes desde su condición de minoría reclaman el derecho a mirar. Desde allí se crean imágenes desencantadas que rompen el hechizo de lo preconcebido. *Everything Inside* (2019) es una antología de ocho cuentos que enmarca relatos en los que las fronteras entre Haití y Estados Unidos se tiñen de la experiencia de migración y diáspora introduciendo diferentes subjetividades femeninas. En los cuentos de la antología se desafía la autoridad de la visualidad. “Hot Air Balloons” y “The Port-au-Prince Marriage Special”, textos considerados en este trabajo, no son la excepción. En los próximos apartados nos proponemos desarrollar las maneras en que estos cuentos ofrecen intersticios desde los que es posible cuestionar los regímenes de visualidad hegemónica a partir de la construcción de imágenes desencantadas que dialogan con las interseccionalidades de opresión y la configuración del paisaje.

II.

En “Hot Air Balloons” Danticat ofrece un paisaje urbano, imaginario y social que desarticula las imágenes estereotipantes de Haití proponiendo una lógica yuxtapuesta. Las imágenes que la narrativa construye reclaman el derecho a mirar desde la multiperspectiva que ofrece el repertorio de personajes. En este cuento, dos estudiantes de ascendencia caribeña coinciden como compañeras de cuarto en la universidad. Una

de ellas, Neah, a pesar de las objeciones que su padre, el Dr. Frank Asher, pudiera presentar, se aventura a Haití para colaborar con Leve, una organización de resguardo de mujeres víctimas de violación. Su amiga Lucy, haitiano-estadounidense se resiste a la idea, teme pintar primero en sus retinas las imágenes más tristes de Haití en lugar de los paisajes naturales de los que sus padres conversaban con añoranza. Más aún: teme que el imaginario de Haití la defina.

La invitación a formar parte de Leve se efectiviza a través de un folleto que dibuja una mirada parcial de la situación haitiana. Las fotografías que a modo de collage se ofrecen capturan sólo mujeres en situaciones de extrema vulnerabilidad. En un pasaje casi ecrástico la narradora sostiene que el folleto revela

fotografías a color de mujeres haitianas desnutridas que se parecen a mi madre [la mamá de Lucy] algunas llevando baldes de agua pesados en sus cabezas mientras caminan en senderos de tierra angostos en una zona rural, otras sentadas a la ribera del río lavando ropa, algunas vendiendo carne cubierta de moscas en el mercado [...] y la imagen de una adolescente en una cama de hospital con la cara golpeada y los ojos hinchados y cerrados (Danticat, 2019).²

Las imágenes que reafirman la autoridad de la visualidad se proponen llamar a la acción y promover la ayuda humanitaria. Son imágenes cuyos usos y poderes se hacen evidentes en el impulsivo enrolamiento de Neah para tal tarea. La reacción de la protagonista, en cambio, es diferente. Como haitiano-estadounidense reclama de alguna manera el derecho a mirar. Por un lado, revive inmediatamente en su mente memorias de espacios que no ha habitado, imágenes hechizantes de las playas de arenas blancas, las montañas, fortalezas, grutas, cascadas, museos y galerías de arte que visitaban los estudiantes universitarios, reconstruyendo un paisaje geográfico con colores más vibrantes, y un paisaje social en condiciones de vida otras; paisajes que para ella se estaban despintando frente a las imágenes de Leve. Por otro lado, la identificación de una de las fotografías con su madre refuerza uno de sus mayores temores: “temía que la gente vinculara el rostro de la niña golpeada al mío, como alguien que, aunque no nací allí, se considerase mitad haitiana”³ (Danticat, 2019). Sinecdóticamente, las imágenes de esas mujeres que le eran ajenas, se sentían propias en tanto poseían el poder de trastocar su subjetividad y sus posibilidades de pertenencia como ciudadana estadounidense de ascendencia haitiana. La autoridad de la visualidad atrapa a Lucy en coordenadas de multiplicidades de opresiones a las que la protagonista puede resistir mediante el distanciamiento.

Neah, en cambio, se siente impulsada a la vocación de servicio a través de la afloración de emociones empáticas que Lucy no se permite expresar. La posición de privilegio de sus padres, ambos caribeños radicados en Estados Unidos con reconocidas trayectorias académicas, coloca a Neah en un punto de partida diferente al de Lucy, en el que no teme a la identificación con identidades marginales estereotipadas y lo que esto representaría en términos de políticas de pertenencia. La experiencia de una semana en el centro Leve de Haití marca a Neah de tal manera que decide perpetuarlo en su piel. Así como Lucy se tatuó un pitbull que atropelló en su muñeca derecha, la que sostenía el volante, para no olvidarlo, Neah intenta un tatuaje de dos bolsas de agua cerca de su pecho, encapsulando la experiencia en Haití. Las bolsas son un

² Todas las traducciones de *Everything Inside* – texto fuente en inglés – al español en este artículo son de autoría propia: “color photographs of undernourished Haitian women who looked like my mother, some carrying heavy buckets of water on their heads while walking narrow dirt paths in the countryside, others sitting on riverbanks washing clothes, a few selling fly-covered meat in an open market. [...] a picture of a teenage girl lying in a hospital bed, her face bruised, her eyes swollen shut.”

³ “I was afraid that people would link that girl’s bruised face to mine, as someone who, though I was not born there, considered myself ‘left side of the hyphen’ Haitian”.

símbolo de aquellas que se usaban en el centro de recuperación de violaciones donde ha realizado su voluntariado para ahuyentar a las moscas: “los residentes las habían trabado en las ventanas para mantener a las moscas afuera. Las moscas y sus muchos ojos veían – se creía – versiones ampliadas, gigantes y monstruosamente distorsionadas de sí mismas en las bolsas plásticas llenas de agua y se iban” (Danticat, 2019).⁴ Esas bolsas de agua que intentan ser memento para Neah pueden entenderse como un espejo para Lucy, aquel en el que se vio inconscientemente al observar el folleto de Leve. Las políticas de pertenencia que la atraviesan le recuerdan que a pesar de haber nacido en Estados Unidos existe una latente vulnerabilidad en su nacionalidad por su *hyphenated identity*, o identidad híbrida. La amenaza de dejar de pertenecer implica también fracasar en un proyecto que se cristaliza en el sueño americano, la posibilidad de proyectar mejores condiciones de vida a partir del esfuerzo y sacrificio que condensa la foto de su familia en el escritorio, aquella que le recuerda permanentemente que no puede permitirse fracasar. Sin embargo, el resultado del tatuaje dista del esperado y en lugar de dos bolsas de agua Neah interpreta que lleva en su piel dos globos aerostáticos, uno azul y otro rojo, que en vez de canastos tienen debajo la inscripción “Yo soy el otro” (Danticat, 2019).⁵ El tatuaje en la piel de Neah, cercano al pecho, intenta a través de las bolsas de agua perpetuar una imagen simbólica de su semana en Haití. La aludida incompetencia de quien ha realizado el tatuaje terminó por ofrecerle una simbología totalmente diferente. Los globos aerostáticos condensan la experiencia de ese imaginario de Haití que en parte se confirma y en parte se reconfigura. Neah descubre en la misión solidaria maneras de conectar con otras mujeres, con el sufrimiento y también con la noción de comunidad que las mujeres del barrio representan. El miedo se convierte en esperanza liberadora cuando la bolsa de agua se reconfigura y se permite volar en su formato de globo.

La experiencia liberadora de arrogarse el derecho de mirar y resistir políticas de pertenencia excluyentes, a pesar del miedo, se reafirma en la lectura que Lucy planea compartir con su compañera de cuarto sobre los taínos. Según relata Lucy, los taínos, pueblo amerindio que habitaba la zona del Caribe, creían haber sido originariamente habitantes de las cuevas que al tocar la luz se convertirían en piedra. De cualquier manera, su impulso por crear un nuevo mundo los alienta a salir al sol. Enfrentarse a imágenes dolorosas a pesar del temor se vuelve un signo de esperanza con potencial de resistencia y autoafirmación.

Tanto la imagen de un Haití devastado como la de un espacio paradisiaco se desencantan. Las dos colisionan en una nueva representación que en la voz de los personajes se entrelaza y habilita al lector a reclamar derecho a mirar poniendo en tensión la visualidad construida. Lo mismo ocurre con el ideal de mujer que las imágenes de difusión general proyectan. Estas imágenes se asemejan a las que se evocan al referirse al folleto de Leve que apela a la sensibilidad individual para invitar a prestar ayuda humanitaria: mujeres golpeadas, mujeres que realizan esfuerzos físicos significativos para realizar tareas domésticas frente a la falta de recursos, mujeres en situación de subempleo. Sin embargo, estas imágenes no son únicas. En la narrativa se yuxtaponen con aquellas en que las mujeres haitianas también buscan mejores oportunidades de vida, estudian y aún cuando los recursos materiales son insuficientes construyen redes de contención mediante saberes que acompañan las terapias, tales como las canciones y los cuentos para sanar.

4 “The residents had strung them to the windows to keep out the flies. The flies and their many eyes saw – it was believed – magnified, giant, monstrously distorted versions of themselves in the waterfilled plastic bags and fled.

5 “I is another”. La expresión encuentra su intertexto en un escrito titulado *Lettre du Voyant* (1871) del poeta francés Arthur Rimbaud. Se trata de una carta a su profesor Georges Izambard en el que registra la icónica frase “Je est un autre”.

III.

En el cuarto cuento de la antología, “Port-au-Prince Marriage Special”, coexisten miradas sobre Haití que se tensionan en la negociación de políticas de pertenencia. El derecho a mirar como resistencia se vuelve silencio en los labios de Mésalinde, una joven niñera haitiana que contrae SIDA pero poco puede ejercer su agencia ante la enfermedad debido a la interseccionalidad de opresiones que la circunscribe. La voz narradora del cuento es otra mujer, la dueña del hotel en el que Mésalinde y su madre Babette trabajan. Luego de completar sus estudios universitarios en Estados Unidos, la narradora y su marido Xavier vuelven a instalarse en Haití y se dedican al turismo gestionando un hotel y paquetes de recorridos culturales en el área.

Los personajes que habían habitado el exilio, o personajes de la diáspora, eligen volver a Port-au-Prince y a su retorno reclaman una mirada romántica del pasado haitiano, particularmente Xavier. Su perspectiva desafía la autoridad de la visualidad en tanto construye un Haití glorioso mediante imágenes idílicas. En los tours que él se encarga de organizar, diseña un recorrido que recupera un pasado heroico al que mira con nostalgia. La visita incluye monumentos locales y sitios históricos, eventos con escritores, artistas y músicos y luego otro tour tercerizado por Jacmel, una ciudad costera que alguna vez fue considerada la Riviera de Haití, el espacio donde se declaró la independencia haitiana en 1804 y Citadelle Laferrière, fortaleza construida después de la independencia. Las imágenes que su recorrido activa construyen una noción de identidad nacional que espera sea lo suficientemente atractiva como para recuperar a los hijos de la diáspora: “quería incentivar a todos esos jóvenes a regresar y contribuir con sus habilidades al país” (Danticat, 2019).⁶ Si bien su hacer reclama el derecho a mirar, la mirada que propone se vuelve una suerte de hechizo, canto de sirenas, imágenes encantadas que prontamente se desmoronan en la cotidianeidad.

Las imágenes propuestas por Xavier se desencantan de cara a las que se construyen a diario en el hotel. Además de los hijos de migrantes haitianos que regresan al país, se hospedan senadores que buscan esconderse, escritores que dicen estar produciendo y no escriben y hombres blancos de apariencia adinerada que se supone ofrecen ayuda humanitaria mediante ONGs, pero mantienen relaciones sexuales con jóvenes haitianas a quienes engañan. Estos personajes de moral dudosa y sus prácticas construyen un espacio que replica lógicas coloniales de opresión bajo la mirada del propio Xavier y su mujer y muchos compatriotas que trabajan en el hotel, quienes evitan pronunciarse, pues es prioridad mantener a los clientes felices. Esta aparente autoridad que se traduce en impunidad por parte de ciertos grupos sociales responde también a políticas de pertenencia que construyen credibilidad alrededor de algunos sujetos, preferentemente blancos y foráneos.

Al centro de la narrativa se problematiza el acceso a cuidados médicos y quién los proporciona. La visualidad construida de Haití desde lógicas coloniales admite que la medicina pueda utilizarse como mecanismo de dominación. La disponibilidad y el acceso a las medicinas es uno de los factores que entran en juego al momento de evaluar el bienestar de Mésalinde a mediano plazo: “¿Qué pasaría si las compañías farmacéuticas dejaran de fabricar el medicamento o dejaran de enviarlo a Haití?” (Danticat, 2019).⁷ Al momento de evaluar la inserción de un producto farmacéutico al mercado o decidir su exención la continuidad de planes de salud de quienes requieren la medicina no es lo primordial; por el contrario, se desatiende e invisibiliza a quienes dependen de la medicación para el sostenimiento de la vida. Las lógicas de

6 “He wanted to encourage these young people to come back and contribute their skills to the country.”

7 “What if the drug companies stopped making the drug or no longer sent it to Haiti?”

invisibilización se endurecen cuando entran en escena quienes propician cuidados médicos. En un primer momento Mésalinde acude a un supuesto médico canadiense, quien la engaña ofreciendo un placebo que sus empleadores costearon en un intento de apoyar a la joven en su tratamiento. Su autoridad se legitima mediante la exposición de sus múltiples títulos universitarios en las paredes de la oficina. No obstante, nunca fue la salud su principal preocupación, sino que ve en Haití una oportunidad de hacer dinero, llevando adelante prácticas fraudulentas que ponen en riesgo la vida de las personas. Quienes alertan a Mésalinde son un médico cubano y una médica haitiana con quienes efectúa una interconsulta a partir de la desaparición de escena del primer supuesto profesional a quien habían consultado. En un gesto provocador, se propone que sean los propios personajes caribeños quienes desconfían de los médicos caribeños como para efectuar una interconsulta, pero los mismos personajes no dudaron en ningún momento en relación con el canadiense. Como señalaba Reguillo, las tecnologías de poder son difíciles de observar ya que a través de ellas vemos. De alguna manera, los personajes suscriben inconscientemente a políticas de pertenencia que los excluyen en mayor o menor medida.

A pesar de encontrarse al centro de la problemática, el personaje que menos desarrolla su agencia en la narrativa es la propia Mésalinde. El diagnóstico de SIDA parece habilitar a los demás personajes a emitir juicios sobre su conducta sexual, construyendo una mirada acusatoria de promiscuidad sobre la joven que no reclama activamente su derecho a mirar. Desde el conserje hasta Xavier y Babette ponen en cuestión el comportamiento de la niñera desconociendo su versión de los hechos. Este accionar devela una forma de ver que expone la interseccionalidad de opresiones que atraviesan al personaje, invisibilizada y silenciada. La narradora es quien advierte que Mésalinde ha sido engañada cuando la ve jugar con un anillo conocido popularmente como the Port-au-Prince marriage special, anillos “ámame y déjame” que locales y extranjeros ofrecían a mujeres jóvenes con el único propósito de hacerles creer que les serían leales y de este modo mantener relaciones sexuales con ellas. Anillos que irónicamente adquieren en la misma joyería en que las mucamas del hotel venden las pertenencias olvidadas por los turistas que luego son fundidas para realizar nuevos objetos, como el anillo que posee Mésalinde. La vulnerabilidad del personaje y el acceso indirecto a sus posibles emociones complejizan las imágenes de vulnerabilidad que se observan por caso en los folletos descritos en “Hot Air Balloons”. Aún más, el abanico de personajes femeninos que abre el cuento habilita la mirada sobre construcciones de género que se pretendían homogéneas desde la autoridad de la visualidad al plantear a las mujeres haitianas como una minoría estática. La mirada de las costas que baña el Mar Caribe encapsulada en el concepto metáfora “patio trasero de Estados Unidos” conversa con este cuento. La invisibilidad de Mésalinde se escribe otorgando visibilidad a un relato de denuncia en la voz de la mujer de Xavier, quien observa y se involucra.

Conclusiones

En sus relatos, y en los dos que se han puesto bajo consideración en particular, Edwidge Danticat ofrece una yuxtaposición de imágenes que se amalgaman y contradicen en un collage de posibilidades construidas de Haití como un espacio geográfico que vive, late, en la voz de personajes que distan de reflejarse únicamente en las caras de los folletos solicitando ayuda humanitaria, personajes con una fuerte pulsión de vida que intentan abrir su propio camino. La complejidad de los relatos desencanta imágenes, decristaliza concepciones homogeneizantes apoyadas en regímenes de visualidad que nos pasan más o menos inadvertidos.

En “Hot Air Balloons” y “The Port-au-Prince Marriage Special” lo social y lo visual convergen proponiendo una nueva visualidad desde la herramienta de resistencia que impulsa el derecho a mirar. Las imágenes que construyen los textos literarios habilitan horizontes interpretativos que permiten el ejercicio crítico de desentramar y hacer conscientes las políticas de la mirada desde las que vemos. Desde esa conciencia crítica pueden problematizarse, desafiarse, resistirse las múltiples variables de interseccionalidad que construyen las políticas de pertenencia vigentes.

Las imágenes que ofrecen los relatos abordados pueden proponerse, en términos de Didi-Huberman, como nuevas imágenes potentes, con fuerza evocadora para cuestionar nuestras prácticas y percepciones y las memorias colectivas que construimos y transmitimos. Tienen la capacidad de desestabilizar estructuras y regímenes visuales preexistentes que frecuentemente pasan inadvertidos. Son imágenes potentes que no buscan poder y no reclaman el imaginario todo. Por el contrario, en la yuxtaposición complejizan el ejercicio hermenéutico y escapan a visiones unívocas o hegemónicas, proponiendo desencantar el imaginario preconcebido tanto de los paisajes como de la variedad de sujetos y subjetividades que los habitan.

Bibliografía

- » Danticat, E. (2019). “Hot Air Balloons” y “The Port-au-Prince Marriage Special”. *Everything Inside*. Knopf. Ebook.
- » Didi-Huberman, G. (2015). *Ante el tiempo. Historia del Arte y Anacronismo de las imágenes*. Adriana Hidalgo.
- » Hill-Collins, P. (1990/2000). *Black Feminist Thought. Knowledge, Consciousness, and the Politics of Empowerment*. Routledge.
- » Joly, M. (2009). *Introducción al análisis de la imagen*. La Marca.
- » Mirzoeff, N. (1999) *An Introduction to Visual Culture*. Routledge.
- » Mirzoeff, N. (2011). *The Right to Look. A Counterhistory of Visuality*. Duke University Press.
- » Mulvey, L. (1989). Visual Pleasure and Narrative Cinema. *Visual and Other Pleasures, Language, Discourse, Society*, pp. 14-28. Palgrave.
- » Reguillo, R. (2023). “Ensayos sobre el abismo: políticas de la mirada, violencia, tecnopolítica”. *Encartes*, núm. 11, pp. 5-37. <https://doi.org/10.29340/en.v6n11.317>.
- » Williams, R. (1989). Culture is Ordinary. *Resources of Hope: Culture, Democracy, Socialism*, pp. 3-14. Verso.
- » Yuval Davis, N. (2011). *The Politics of Belonging. Intersectional Contestations*. Sage.