



PROGRAMA DE POSGRADO EN LETRAS

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

INSTITUTO DE INVESTIGACIONES FILOLÓGICAS

NI DE AQUÍ, NI DE ALLÁ.

TRAUMA WRITING EN DOS OBRAS ESCRITAS POR MIGRANTES:

BROTHER, I'M DYING DE EDWIDGE DANTICAT Y *THE BRIEF WONDROUS LIFE OF OSCAR*

WAO DE JUNOT DÍAZ

TESIS QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE

MAESTRA EN LETRAS

LETRAS LATINOAMERICANAS

PRESENTA

Lisa Lefever

Asesor: Dra. Adriana Sandoval

México D.F.

8 de junio de 2011



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

ÍNDICE

Prólogo	3
0. Introducción	4
1. ¿Qué es el trauma?	7
1.1. Lo que es y no es	7
1.2. Breve historia del término y la enfermedad	9
1.3. Freud y el trauma	11
1.4. La cultura post-traumática	14
1.5. <i>Trauma writing</i>	18
2. La migración como trauma actual	21
2.1. La diáspora del Caribe hacia los E.E.U.U.	21
2.2. De la literatura del exilio hacia la literatura de la migración	24
2.3. Dos escritores de la migración: Edwidge Danticat y Junot Díaz	29
3. <i>Trauma writing</i> sobre la migración en <i>Brother, I'm dying</i> (2007) y <i>The Brief Wondrous Life of Oscar Wao</i> (2008)	32
3.1. El monstruo del pasado	32
3.1.1. Migración horizontal / vertical	32
3.1.2. Trauma individual / colectivo	38
3.1.3. Historia / Ficción	44

3.2. Los pedazos del presente	56
3.2.1 Los sueños como ventanas hacia el interior de los personajes	59
3.2.2. La vida después del trauma: una cadena de fracasos	64
3.2.3. Símbolos psicológicos y literarios	67
3.3. La (im)posibilidad del futuro	72
3.3.1. ¿Un final abierto o cerrado?	72
3.3.2. Memoria / Amnesia	77
3.3.3. ¿Y el lector?	80
4. Conclusiones	82
Bibliografía	85

Una de mis citas preferidas es la siguiente: **“El mundo es como un libro abierto. Quien no viaja, sólo ha leído la primera página”**. Nada más acertado para una devoradora de libros y viajes, como yo. Después de haber terminado mi maestría en Letras y Lingüística Hispánica y Neerlandesa en la universidad pública de Amberes (Bélgica), sentía que era tiempo para desplegar mis alas con el fin de aprender el español y su cultura desde un país en donde se habla, se escribe y se hace todo en esta lengua. Por eso, decidí venir a México, en donde se encuentra una de las mejores universidades en cuanto a la lengua y la literatura española. Apoyada por la beca para extranjeros de la SRE de México, pude realizar este sueño.

Recién llegada a México, cambié mi tema de tesis. Inicialmente, había pensado analizar la llamada “narcoliteratura”, que actualmente es bastante popular en Europa. Sin embargo, resultó que mi corazón no estaba tan cautivado por este asunto. Después de haber trabajado un año con migrantes jóvenes y ahora siendo un joven migrante yo, pensé que iba a ser más interesante explorar la literatura de la migración, visto que podría funcionar como un vínculo entre la vida que iba a dejar y la vida que iba a perseguir. En ningún momento me he arrepentido de esta decisión. Al contrario, me doy cuenta que falta tanto por leer y descubrir, por lo que esta tesis es sólo el inicio de otro viaje.

Lisa Lefever, 20 de abril de 2011

0. INTRODUCCIÓN

En esta tesis queremos abarcar dos fenómenos sociológicos desde los estudios literarios y el vínculo que existe entre ambos, a saber: el trauma y la migración. Actualmente, ambos conceptos abundan en la literatura contemporánea y mundial. Sin embargo, pocas veces la migración es entendida como un trauma. Por lo general, los estudios y escritos sobre el trauma prestan sobre todo atención a traumas masivos como el Holocausto, las guerras, la violencia sexual contra la mujer, etcétera. No obstante, estudiar la migración desde el llamado *trauma writing* resulta muy clarificante, puesto que abre una serie de nuevos enfoques y perspectivas. Desde la literatura del exilio hasta la literatura de la migración, muchos estudios se han apoyado en teorías como el postcolonialismo y el feminismo. Ahora bien: abarcando la migración y su reflexión en la literatura, usando el *trauma writing* como marco teórico, conoceremos la otra cara de la literatura de la migración.

La tesis se divide en tres grandes capítulos: “¿Qué es el trauma?”, “La migración como un trauma actual” y “*Trauma writing* sobre la migración”. En los primeros dos capítulos aclararemos el marco teórico y los dos conceptos claves de esta investigación: el trauma y la migración. Son ideas muy generales y por eso hará falta explicarlas y delimitarlas. En el tercer capítulo analizaremos la producción literaria sobre los mismos conceptos. En este análisis, el trauma fungirá como hecho central, mientras que la migración aparecerá como un dato contextual. Las dos obras en las cuales se basa el análisis literario son las siguientes: la memoria *Brother, I'm dying* (2007) de Edwidge Danticat y *The Brief Wondrous Life* (2008) de Junot Díaz, que resulta ser un *Bildungsroman* invertido.

Ambos autores tienen mucho en común: son amigos y comparten un pasado similar, puesto que los dos escritores migraron del Caribe hacia los Estados Unidos a una edad temprana. Hoy en día, Danticat y Díaz se han vuelto autores reconocidos en su nuevo país, ya que las obras están escritas en inglés (con unas cuantas palabras en *créole* y español). A pesar de la distancia geográfica y lingüística que existe entre sus países natales (Haití y la República Dominicana) y los Estados Unidos, el Caribe sigue ocupando un papel muy importante en el contenido de ambos libros. Es más: parece que Danticat y Díaz intentan acercarse a su propio pasado justamente mediante sus escrituras. Ahora bien: a lo largo de la investigación veremos que las obras de ambos autores tienen poco en común, a pesar de las semejanzas que existen entre la vida y el contexto de los dos amigos. Tanto Danticat, como Díaz manejan un enfoque diferente para acercarse al trauma y la migración y eso deja sus huellas en el contenido y la forma de *Brother, I'm dying* y *The Brief Wondrous Life of Oscar Wao*.

La estructura del análisis literario será cronológica, puesto que no entenderemos el trauma como un evento único, sino más bien como un proceso largo. Estudiar las dos obras desde una perspectiva cronológica tiene varias ventajas. Primero, servirá como un apoyo para entender y estructurar los dos relatos fragmentados. Luego, nos ayudará también a describir la (no) evolución de los personajes a partir de su migración. A causa de lo anterior, la estructura cronológica del análisis literario se dividirá en tres partes, a saber: “El monstruo del pasado” (sobre el evento que causó el trauma), “Los pedazos del presente” (sobre la represión del mismo evento) y “La (im)posibilidad del futuro” (sobre la solución del pasado). Cada uno de los tres capítulos corresponderá con una etapa y terminología específica de la enfermedad y nos permitirá describir bien los efectos traumáticos que generó la migración para la vida de los personajes desde una nueva perspectiva.

1. ¿QUÉ ES EL TRAUMA?

1.1. Lo que es y no es

El concepto del trauma y los términos que de él se derivan (traumado/a, traumatizante, traumar) son de aplicación frecuente en nuestra actualidad. Es un concepto que se puede usar en una multitud de contextos y disciplinas. El término ya no pertenece solamente a la medicina y la psicología, sino que aparece también en otros ámbitos como la historia, la sociología, la política y la economía. De igual manera, la noción se ha introducido recientemente en los estudios culturales y literarios para analizar obras sobre traumas recientes, como el Holocausto, la guerra de Vietnam, la violencia contra mujeres, el incesto, etc. Son sobre todo teóricos y críticos norteamericanos quienes empezaron a usar el concepto del trauma en relación con la cultura y la literatura para contrastar estudios guiados por el postmodernismo, ya que esta corriente no sirvió del todo para abordar temas como la reescritura del pasado, los límites de la escritura o la relación entre el arte y el compromiso.

Entre los teóricos más destacados del *trauma writing* están los siguientes: Shoshana Felman y Dori Laub (*Testimony: Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis and History*, 1992), Cathy Caruth (*Unclaimed Experience: trauma, narrative and history*, 1995), Ruth Leys (*Trauma: a genealogy*, 2000), Dominique LaCapra (*Writing Trauma, Writing History*, 2001), Roger Luckhurst (*The Trauma Question*, 2008), etc. Los libros y escritos teóricos de cada uno gira alrededor de las siguientes preguntas claves: ¿Es posible narrar sobre el pasado y sus traumas? Y si acaso es posible, ¿cómo deberíamos hacerlo? ¿En qué disciplinas nos deberíamos apoyar?

Para uno, la respuesta se encuentra en la historia, mientras que otro la busca en la psicología, la filosofía, la literatura o una combinación de las cuatro disciplinas mencionadas. Por consecuencia, la teoría del *trauma writing* se basa en las lecturas de críticos diversos, como Freud, Derrida, Lacan, Lyotard y otros que estudiaron la relación entre la historia o la sociedad, el individuo y la expresión. Cada uno de los libros mencionados empieza con un repaso por la terminología del trauma para aplicarla luego a una selección de libros. Desafortunadamente, en la mayoría de los casos (excepto el libro de Roger Luckhurst), estos libros tratan temas ya bastante analizados como el Holocausto. Cabe destacar aquí mismo que el trauma en el arte y la literatura tiene muchas más caras que la del judío en un campo de concentración. No negamos la importancia de este tema, pero esta investigación girará alrededor de otro grupo de traumatizados. Se trata de un grupo que no ha recibido tanta atención cuando hablamos sobre el trauma, a pesar de la globalidad de su estado: el de los exiliados y los migrantes. Es un grupo diversificado y complejo, como veremos en la segunda parte de esta tesis.

En lo que sigue, estudiaremos la literatura de la migración y los rasgos traumáticos de la misma, tanto en el contenido como en la forma de su narración. Pero antes de poder hacer eso, tenemos que determinar qué significa el trauma para nosotros en esta investigación. A continuación, analizaremos el trauma en relación con la cultura, como también lo hizo Freud en una gran cantidad de sus obras, como *Duelo y melancolía* (1917) y *El malestar de la cultura* (1929). Del pensamiento de Freud sacaremos unas ideas claves que se relacionan con la sintomatología del trauma en la cultura y en el individuo. Esta serie de síntomas nos permitirá analizar las narrativas de la migración en todos sus componentes fundamentales. Por lo mismo, nuestro marco teórico se basará en esta serie.

1.2. Breve historia del término y la enfermedad

Como nos indica Foucault, “la historia de un concepto no es, en todo y por todo, la de su acendramiento progresivo, [...] sino la de sus diversos campos de constitución y de validez, la de sus reglas sucesivas de uso, de los medios teóricos múltiples donde su elaboración se ha realizado y acabado.” (citado por Luckhurst 2008: 19). Eso es muy cierto en el caso del trauma, ya que desde que los médicos y los psicólogos empezaron a interesarse por la enfermedad, tanto la palabra como el concepto han sufrido cambios. En lo que sigue, presentaremos un breve recorrido por los cambios en la terminología y la concepción de la enfermedad, para concluir determinando la significación que usaremos a lo largo de nuestra investigación.

La palabra “trauma” proviene del griego y literalmente significa “herida”. En otras lenguas el vocablo amplificó su significación por analogismo: en primera instancia se refirió nada más a una herida exterior (física), pero a lo largo de los años vino a describir también, y sobre todo, una herida interior (psicológica). Esta herida interior se relaciona con otros conceptos como la histeria, la neurosis, el estrés y, últimamente, el TEPT (Trastorno de Estrés Post-Traumático). Todos estos términos especifican el trauma en un sentido clínico y están vinculados con varios hechos históricos, todos los cuales han ocurrido en el mundo occidental durante los siglos XIX y XX. A partir de estos eventos, el trauma empezó a ocupar un lugar más prominente en el pensamiento occidental.

Uno de estos eventos se vincula con el llamado *railway spine* o la conmoción medular. En el siglo XIX, varias invenciones cambiaron la vida diaria de la gente, llevándola a la modernidad y la prosperidad. No obstante, muchas invenciones no resultaron tan infalibles como pensaron sus inventores al inicio. En el caso del tren, muchos accidentes generaron el mismo efecto en los pasajeros: no sólo les causaron

dolores físicos, sino también un malestar psíquico. Al inicio, los doctores ignoraron estas quejas, clasificándolas como falsas. Sin embargo, después de unas cuantas investigaciones resultó que los damnificados tenían razón, cuando el cirujano John Eric Erichsen describe los efectos de un accidente vial de la siguiente manera: cuando “la espina dorsal está gravemente herida a causa de una mala suerte o un choque [...] observamos que la fuerza nerviosa de uno está de alguna manera sacudida hacia afuera de uno mismo y así, en cierta medida, uno parece haber perdido su fuerza nerviosa”¹ (trad. L.L., citado por Luckhurst 2008: 22). Ahora bien: lo importante de estas observaciones acerca del *railway spine* es que desde este momento los médicos empezaron a interesarse por y a teorizar sobre las enfermedades que tenían un efecto corporal y mental a la vez.

Esta doble patología vuelve a aparecer durante y después de las dos guerras mundiales, en las que muchos soldados sufrieron estrés, hasta neurosis e histeria, causado por la violencia que vivieron en las batallas. Los nombres específicos para denominar estas cuadros sintomáticos fueron, entre muchos, el llamado *shell shock* (neurosis de guerra) y el *combat stress* (estrés causado por el combate). Lo llamativo de estos trastornos mentales era que podían empezar a aparecer hasta años después de ocurridos los hechos. En esta característica principal del trauma se basa la denominación actual del trauma, a saber: el TEPT o trastorno por estrés post-traumático. Esta nueva abreviación combina y enfatiza varios rasgos del trauma. Por ello, el término es aplicable a muchos contextos. A pesar de la popularidad y el uso común del TEPT preferimos seguir usando el término original y principal que es el trauma en sí, ya que consideramos que se conecta más con la cultura que con la ciencia.

¹ “[...] if the spine is badly barred, shaken or concussed by a blow or a shock [...] we find that the nervous force is to certain extent shaken out of the man, and that he has in some way lost his nerve power.”

1.3. Freud y el trauma

El fundador de los estudios sobre el trauma es sin duda Sigmund Freud. Fue el creador del psicoanálisis, quien por primera vez conceptualizó las enfermedades mentales de manera clara. En varios de sus libros describe el trauma en relación con otros conceptos suyos como la teoría de la seducción, la teoría del narcisismo y la pulsión de vida o muerte. Sus ideas apelan a la imaginación y están estructuradas de una manera bastante utilizable para esta tesis, ya que muchas veces aparecen en binarismos, que subrayan el carácter complejo y paradójico del trauma, como: presente/pasado, interior/exterior, privado/ público, fantasía/realidad, etc., sobre las cuales volveremos más adelante.

A continuación, presentaremos unos conceptos freudianos que se relacionan con el trauma y que volverán a aparecer en el análisis de las dos obras literarias en la tercera parte de esta investigación. En *The Aetiology of Hysteria* (1896), “Freud problematizó el estatus original del evento traumático, argumentando que la experiencia en sí no es traumática, sino la repetición de la misma mediante una *memoria tardía*”² (trad. L.L., Leys 2000: 20). Este retraso se conoce como *Nachträglichkeit* (posterioridad) y sigue jugando un papel importante en la teoría sobre el trauma de hoy. La idea refleja una dualidad inherente al trauma, a saber: es al mismo tiempo la herida y la cura, el evento y la interpretación. De esta manera, el trauma se entiende como un proceso en el que el evento inicial tiene que volver mediante el rescate de lo inconsciente, con el fin de solucionarse.

En *Beyond the pleasure principle* (1920), Freud relaciona el trauma con la pulsión de vida (Eros) y muerte (Tánatos), que simboliza el movimiento constante entre dos acciones humanas básicas: la de unirse o la de separarse de otros. Por un

² “Freud problematized the originary status of the traumatic event by arguing that it was not the experience itself which acted traumatically, but its delayed revival as a *memory*.”

lado, un individuo puede unirse con otros para establecer un grupo que lo apoya y fortalece, pero por otro lado existe la posibilidad de la separación o el aislamiento del individuo a causa de una ansiedad excesiva. En el caso de la formación de un grupo, un individuo puede solucionar su trauma mediante una *mimesis* dirigida al mismo grupo en la que el individuo recuenta o revive el trauma con el fin de lograr un entendimiento total de los hechos del pasado para poder darles un lugar en su vida presente y seguir viviendo. De esta manera, recontar o revivir el evento inicial se convierte en un acto liberador. En el caso contrario, un individuo puede seguir atrapado el pasado por falta de comunicación con otros sobrevivientes o contactos. En este caso, se establece una *diegesis*. En ésta, el relato de los hechos no tiene otro destinatario que uno mismo, por lo que el trauma nunca se solucionará y el individuo quedará preso en su propio pasado. La elección de unirse o separarse depende del grado de la represión; nunca es absoluta, sino una interacción entre ambas pulsiones: la vida y la muerte.

También cabe destacar que la represión es sólo un mecanismo de defensa entre muchos como la escisión del yo (*Ichspaltung*), la negación (*Verneinung*), la abnegación (*Verleugnung*), la desaprobación (*Verwerfung*) y la represión primaria (*Urverdrängung*). La represión no hace que el trauma desaparezca, sino que éste sigue presente de manera latente en el yo, hasta que un evento parecido en el presente despierta los recuerdos traumáticos del pasado. Así, nos damos cuenta que romper con el silencio para recordar lo que pasó en el pasado no es solamente una actividad mental, sino más bien un acto abierto, como también lo describe Homi K. Bhabha en *The Location of Culture* (1994): “Recordar nunca es un acto silencioso de introspección o retrospección. Es un re-memorar doloroso, un juntar las cuerdas del

pasado para dar sentido al trauma del presente”³ (trad. L.L., citado por Ward 1997: 201). Por lo mismo, en el acto del trauma, recordar suele ser un acto colectivo que afecta a toda una comunidad o nación, como suele ser el caso para el exilio y la migración. En estos casos, un país sólo puede evitar futuros desplazamientos de sus habitantes si es capaz de reconocer y solucionar las fallas políticas, sociales o económicas del pasado.

Un último elemento importante de las ideas freudianas sobre el trauma son los sueños (recurrentes) como espacios en donde el trauma inicial vuelve a aparecer hasta que se solucione, o sea: hasta que se desplaza de lo inconsciente a lo consciente. Estos sueños o *flashbacks* “son repeticiones literales del evento en contra de la voluntad del que sueña. En efecto, los psicoanalistas contemporáneos han subrayado la naturaleza sorprendentemente *literal* y no-simbólica de estos sueños y analepsis traumáticos”⁴ (trad. L.L., Caruth 1995: 5). En una obra literaria, se suelen usar los sueños recurrentes como motivos y símbolos significativos, como vamos a ver más adelante en nuestro análisis literario de las dos obras escogidas.

Después de la extensa teoría sobre el trauma establecida por Freud surgieron otros teóricos e ideas. No obstante, estas nuevas teorías son más de índole médica y psicológica. En esta tesis, preferimos seguir el pensamiento de Freud y su hija Anna, porque las escrituras de ambos se vinculan más con la cultura y la literatura. Para concluir este apartado, les presentamos una definición clara de la enfermedad. La definición se basa en varias lecturas del pensamiento freudiano hecho por Cathy Caruth en su libro *Trauma: Explorations in memory* (1995):

³ “Remembering is never a quiet act of introspection or retrospection. It is a painful re-remembering, a putting together of the dismembered past to make sense of the trauma of the present.”

⁴ “[...] is [...] the literal return of the event against the will of the one it inhabits. Indeed, modern analysts as well have remarked on the surprising *literality* and non-symbolic nature of traumatic dreams and flashbacks.”

La mayoría de las descripciones [sobre el trauma] están de acuerdo que hay una respuesta, a veces tardada, a un evento o eventos abrumador(es), que se convierte en alucinaciones repetitivas e inoportunas, sueños, pensamientos o comportamientos en contra del evento, una insensibilización que puede haber empezado durante el evento mismo o después, y la posibilidad de una agitación incrementada a causa de (o justamente para evitar) los estímulos que revoquen el evento.⁵ (trad. L.L., Caruth 1995: 4)

1.4. La cultura post-traumática.

En su libro *Post-traumatic culture* (1998), el crítico Kirby Farrell desarrolla - desde una mirada estadounidense - la idea de que estamos viviendo el fin de “la cultura victoriosa” a partir de las guerras contra Rusia y Vietnam. Añade además que “las noticias siguen dominadas por asuntos relacionados con una ‘guerra’ contra el narcotráfico, los holocaustos en Bosnia y Rwanda, epidemias como el sida, las violaciones, la violencia doméstica, la violencia entre adolescentes y el maltrato de niños”⁶ (trad. L.L., Farrell 1998: 3). Hay que notar la repetición de la palabra “violencia”: un concepto clave en el entendimiento de la experiencia traumática. Sin violencia, no hay trauma. Esta violencia puede ser exterior e interior a la vez. Además, puede venir desde un grupo de personas o sistema hasta un familiar.

Todos estos eventos han encontrado su camino hacia la cultura y la literatura en específico, en donde han redefinido tanto el contenido como la forma de la obra artística. Según el mismo Farrell, estos traumas están en la base de la nueva cultura post-traumática, que refleja un malestar colectivo. Además, este malestar es contagioso, según un mecanismo que Dominique LaCapra llama “*emphatic unsettlement*” (LaCapra 2001: xi).

⁵ “Most descriptions generally agree that there is a response, sometimes delayed, to an overwhelming event or events, which takes the form of repeated, intrusive hallucinations, dreams, thoughts or behaviors stemming from the event, along with numbing that may have begun during or after the experience, and possibly also increased arousal to (and avoidance of) stimuli recalling the event.”

⁶ “[...] the headlines still shudder over a “war” on drugs, holocausts in Bosnia and Rwanda, and epidemias of AIDS, rape, domestic battering, teen violence.”

Este concepto es interesante, pero complicado y se puede traducir como la “inestabilidad empática” del lector. Como sinónimo, aparece también el término de “*respectful compassion*” o “compasión respetuosa”. Ambos conceptos o términos hacen referencia a una condición inherente al lector con la cual el autor o narrador de una obra puede jugar con el fin de crear cierta consciencia en el lector, después de que este último haya leído una obra. El concepto enfatiza la importancia de la relación entre el autor y el lector en la literatura sobre el trauma, porque resulta que ambos tienen un papel activo al recordar correctamente el trauma narrado. Por un lado, el autor no puede minimizar, ni maximizar o generalizar los hechos traumáticos y, por otro lado, el lector tiene que hacer algo fructífero con el malestar que le causa la lectura. Si eso no ocurre, existe el riesgo de que el lector mismo se “contagie” con el trauma. Este riesgo corresponde a una característica básica de la enfermedad, a saber, la posible transmisión o herencia del trauma a otras generaciones, que no han experimentado directamente el trauma. En este caso, se habla de “víctimas secundarias”, como veremos posteriormente.

Los traumas han encontrado su camino hacia la cultura de una manera tardía, como corresponde a su propia sintomatología. A causa de la dificultad por representar los traumáticos, muchos artistas han necesitado años hasta décadas para poder reflejar traumas colectivos e individuales, puesto que necesitaban encontrar una nueva manera para expresar el pasado. No sólo la posterioridad, sino también otras síntomas y características del trauma se han convertido en temas artísticos. Entre éstas, Farrell subraya tres: 1) las distintas maneras para manejar el trauma (la aprehensión social, la negación y la locura), 2) las preocupaciones por compensar el trauma y 3) el trauma entendido como manejo o control del terror.

Luego, el autor menciona también en qué sentido el trauma puede resultar utilizable para repensar y reescribir la cultura actual. Según Farrell, el trauma y la cultura tienen por lo menos cuatro características en común: 1) la distancia temporal que existe entre una herida y su reflexión o entre un cambio y su representación, 2) su carácter disociado que oscila entre silenciar o contar un evento, 3) su capacidad de contagiar y, por último, 4) su capacidad de desequilibrar los fundamentos de la realidad convencional y despertar los de la ansiedad por la muerte. Como se puede observar, estos cuatro rasgos repiten varios aspectos que hemos tratado al ocuparnos del trauma mismo.

Como pueden observar, Farrell tiene muchas ideas utilizables sobre la cultura post-traumática. Sin embargo, me gustaría expresar tres reticencias con respecto a su visión. Primero, es una idea muy pesimista entender toda la cultura como post-traumática. De esta manera, Farrell ignora el optimismo y el juego inocente que también abunda en la cultura. Unos podrían argumentar que esta alegría es superficial y barata o simplemente hollywoodesca, pero opinamos que eso es justamente una característica inherente a la cultura, o sea, que una parte de la cultura está hecha y debería estar hecha para la pura diversión.

Un segundo argumento en contra de la idea de la cultura post-traumática es la existencia de corrientes culturales como el modernismo y el postmodernismo, que explican bien la dinámica cultural de las décadas pasadas. Además, no se puede imponer lo post-traumático a lo post-moderno, por tratarse de ideas opuestas. Una de las diferencias más destacadas entre ambas es el papel de la verdad. Mientras que los escritos sobre el trauma no dejan de problematizar la historicidad y la veracidad de los hechos narrados, el postmodernismo rechaza cualquier referencia a la historia o a la verdad absoluta. Otra diferencia entre ambas corrientes es la importancia del

compromiso en el *trauma writing*, mientras que la literatura postmoderna se caracteriza justamente por su falta de compromiso y levedad. De esta manera, nos damos cuenta de que la cultura post-traumática no puede tener lugar en la historia literaria si seguimos con categorías como el modernismo, el postmodernismo y el postcolonialismo. Es más, según algunos autores las narraciones sobre el trauma siguen más bien las innovaciones del modernismo. Pero si eso es cierto, ¿cómo se explicará el hecho de que Kirby Farrell sitúe los orígenes de la cultura post-traumática en la segunda mitad del siglo XX?

El tercer y último argumento en contra de la cultura post-traumática es su clara mirada occidental. Estamos conscientes del hecho de que nuestra cultura está definida por parámetros occidentales, pero la globalización ha cuestionado las características de este concepto. Sobre todo cuando analicemos la literatura de los migrantes o la migración, es imposible seguir con este pensamiento limitador. Al contrario, abogamos por una apertura en los estudios culturales y literarios para que podamos conceder una voz (literaria) a cualquier persona del mundo, sin que importe su descendencia o lengua. Por esta y otras razones, ya urge repensar las categorías establecidas⁷, como también opina Soren Frank en la discusión preliminar a su libro *Migration and Literature* (2008), cuando dice lo siguiente: “Resulta que el protagonista del siglo XX es el migrante. [...] En la actualidad, el migrante ha venido a ser la norma y eso ha resultado en una reorganización profunda de conceptos como la identidad, la pertenencia y la residencia”⁸ (trad. L.L., Frank 2008: 1).

⁷ Cuando decidimos estudiar la literatura de la migración, una de las primeras preguntas era la siguiente: “¿A qué departamento pertenece este tipo de literatura?” No es nada fácil responder esta pregunta, ya que los departamentos son pocos y al final resultan insuficientes, visto que la literatura de la migración no pertenece exclusivamente a la literatura moderna (dividida por lenguas únicas), ni a las letras latinoamericanas o comparadas.

⁸ “The main protagonist in the twentieth Century turned out to be the migrant. [...] migration has actually become the norm and has resulted in a profound renegotiation of the concepts of identity, belonging and home.”

1.5. *Trauma writing*

Antes de ofrecer un recorrido por los libros significativos del *trauma writing*, hay que mencionar que Roger Luckhurst medita sobre las dificultades de este género señalando que es un género paradójico, ya que “la necesidad de testimoniar se deriva de la imposibilidad del testimonio”⁹ (trad. L.L., Luckhurst 2008: 7). No obstante, esta dificultad para representar hechos traumáticos genera también un extra, porque el trauma “provoca un lenguaje simbólico y una plusvalía de significados”¹⁰ (trad. L.L., Hartman citado por Luckhurst: 7). Asimismo, el autor señala que ninguna narración sobre el trauma puede ser lineal. Las narraciones son más bien fragmentadas, pues siguen la estructura disociada del trauma. Por esta y otras razones, la estética del *trauma writing* es indudablemente vanguardista, ya que es “experimental, fragmentada [y además] niega las constelaciones de la forma bonita, desconfiando de la representación familiar y de las convenciones narrativas”¹¹ (trad. L.L., Luckhurst: 81). Por lo mismo, se puede incluso oponer el trauma a la narrativa, ya que el *trauma writing* “no narra lo indecible, sino que narra su incapacidad de decir”¹² (trad. L.L., Lyotard citado por Luckhurst: 81).

A pesar de su carácter paradójico, el *trauma writing* tiene una función importante en la cultura y la sociedad, porque “La narrativa cura la aporía [y por eso] la ficción puede convertirse en el ojo del espectador horrorizado [...], elevando de esta manera la conciencia histórica”¹³ (trad. L.L., Ricoeur citado por Luckhurst: 85). A causa de lo mismo, es muy importante que los escritores traten de romper cualquier silencio que suele acompañar los traumas del pasado.

⁹ “The necessity of testimony [...] derives [...] from the impossibility of testimony.”

¹⁰ “[...] provokes symbolic language and its surplus of signifiers.”

¹¹ “[...] experimental, fragmented, refusing the consolations of beautiful form, and suspicious of familiar representational and narrative conventions.”

¹² “It does not say the unsayable, but says that it can not say.”

¹³ “Narrative cures aporia. [...] Fiction gives eyes to the horrified narrator [...] and permits historiography to live up to the task of memory.”

Después de haber descrito varias características del *trauma writing*, Roger Luckhurst ilustra el género con varios ejemplos. Éstos, dice el autor, ya forman parte de un canon emergente e internacional, a pesar de pertenecer a una corriente tan reciente. Entre la multitud destaca los siguientes libros como canónicos: *Beloved* (1987) de Toni Morrison, *Cat's Eye* (1988) de Margaret Atwood, la trilogía *Regeneration* (1991-5) de Pat Barker, *Fugitive pieces* (1996) de Anne Michaels, las memorias tituladas *Fragments* (1996) de Binjamin Wilkomirski y casi toda la obra de W.G. Sebald. Entre los libros que están por volverse canónicos menciona también a las tragicomedias de Jonathan Safran Foer, quien acaba de escribir una novela sobre el Holocausto y otra sobre 9/11, titulados *Everything is Illuminated* (2002) y *Extremely Loud and Incredibly Close* (2005).

Como se puede observar, Luckhurst sólo menciona libros editados en los Estados Unidos, a pesar de que subraya el carácter internacional del *trauma writing*. Eso es una pena, puesto que confirma nuevamente la visión occidental y limitada de los pocos teóricos que se ocupan del *trauma writing*. Además, todas las obras están escritas en inglés. Luego, Luckhurst subraya la diversidad formal y temática de la corriente, ya que el *trauma writing* se ha manifestado tanto a través de la novela gótica, pasando por las memorias, hasta el *best seller*. En cuanto a la temática, Luckhurst resalta varios temas y también menciona algunas historias relacionadas con la migración, subrayando que la producción literaria sobre el mismo tema no es nada uniforme, como veremos a consecuencia. Por ser un tema que concierne a todo el globo, aparece en casi cualquier parte del mundo, siguiendo o no las características propias de cierta región cultural. Por eso, es literalmente una categoría literaria que cruza fronteras.

2. LA MIGRACIÓN COMO TRAUMA ACTUAL

2.1. La diáspora del Caribe hacia los Estados Unidos

Cuando se habla de flujos migratorios, hoy en día el vocablo “diáspora” se ha vuelto popular, si bien anteriormente fue relacionado sobre todo con la dispersión y persecución de los judíos. El término, de origen griego, subraya varios aspectos importantes de los flujos migratorios actuales, que son dispersiones masivas de humanos de un lugar a otro, impulsadas por dificultades políticas o carencias económicas.

Según Melanie Otto, el Caribe ha conocido una doble diáspora, a saber: “una migración desde otras partes hasta el Caribe entre los siglos XVI y XIX, y desde el Caribe hacia otras partes del globo a partir de mediados del siglo XX. [Además] esta experiencia ha tenido un gran impacto en el desarrollo de las lenguas y literaturas de la región”¹⁴ (trad. L.L., Otto 2007: 96). Con la primera diáspora, Otto hace referencia a la colonización del Caribe. A causa de ésta, la región ha experimentado una alta dosis de mestizaje, ya que los colonizadores venían de muchas regiones europeas y, además, traían esclavos africanos y asiáticos para poder sostener el crecimiento de sus imperios de ultramar. Actualmente, el mestizaje ha llegado hasta los países receptoras de las migraciones, justamente a causa de la diáspora actual. Este fenómeno no sólo deja su huella en las estadísticas demográficas de países como los Estados Unidos, sino también en la cultura del mismo país. Según algunos eso es una riqueza, mientras que otros tratan de oponerse a tales cambios, aunque es nada más otro síntoma de la globalización reciente.

¹⁴ “ [...] a migration to the Caribbean from elsewhere between the sixteenth and nineteenth centuries, and from the Caribbean to other parts of the globe, beginning in the middle of the twentieth century. This experience has had a great impact on the development of the region’s languages and literatures.”

El Caribe es una región bastante complicada, visto que es un conjunto y una unidad de varios fragmentos a la vez. Tan sólo estudiando la historia y la cultura de Haití y la República Dominicana nos damos cuenta de esta complejidad y dualidad. A pesar de que ambos países comparten la misma isla, no tienen muchos elementos en común. Tanto Haití, como la República Dominicana poseen una historia particular, una política diferente y una lengua distinta. Mientras que hablan francés y *créole* en Haití, el español domina la vida cotidiana de la República Dominicana. Como consecuencia de lo anterior, no hay mucho contacto entre ambas partes de la isla. Es más aún: el escaso contacto que existe entre ambas partes de la misma isla está amargado por la política racista de Trujillo y la pobreza masiva que obligó muchos haitianos a trabajar como jornaleros en los campos dominicanos de azúcar.

Ahora bien: la literatura del Caribe se deja describir a través de la misma complejidad y dualidad que encontramos en otros ámbitos como la historia y la política. De la misma manera, la literatura caribeña es un conjunto fragmentado y esta fragmentación se ha incrementado aún más durante los últimos años, a causa de la gran cantidad de autores exiliados. Entre los primeros escritores caribeños que dejaron su tierra, destacan los siguientes: Aimé Césaire (Martinique), Édouard Glissant (Martinique) y Derek Walcott (Santa Lucía). Estos autores-migrantes crearon movimientos y conceptos vanguardistas como la *négritude*, la *antillanité* y la *créolité*, mediante los cuales trataron de definir y defender sus raíces mixtas causadas por la colonización y esclavitud. Según Glissant, la caribeñidad va más allá de la identificación con una raza o un solo lugar, puesto que los caribeños son el producto de cruzamientos culturales. Por eso, “La caribeñidad es al mismo tiempo multirracial y multilingual.”¹⁵ (trad. L.L., citado por Otto 2007: 99).

¹⁵ “Caribbeanness is multiracial and multilingual.”

Esta hibridez caribeña sigue siendo algo muy vigente hasta hoy en día. Más aún: los autores caribeños actuales no sólo siguen la ideología de la negritud o la antillanidad, sino que también citan a los fundadores de las mismas ideas, que se vuelven cada vez más problemáticas a causa de la diáspora y la migración. Al inicio de su libro, Junot Díaz cita las siguientes palabras de Derek Walcott: “Tengo rasgos neerlandeses, negros e ingleses en mí, y al mismo tiempo soy nadie o una nación.”¹⁶ (trad. L.L., Díaz 2008: epígrafe). Esta cita describe perfectamente la postura del autor-migrante o del desplazado caribeño en general: dejando su país, su identidad se vuelve aún más compleja y problemática. Así, siente que no pertenece a ninguna región o cultura. A esta hibridez, Otto suma la oralidad y musicalidad, la presencia de lo mágico y la (re)escritura de los textos y mitos marginados, como características de la literatura caribeña actual.

Mientras que Europa fue el refugio más frecuentado por los exiliados durante los dos siglos pasados, los Estados Unidos se han convertido en el destino más popular para las oleadas migratorias contemporáneas, sobre todo cuando se trata de migrantes provenientes del Caribe y de América Latina. A causa de estas oleadas inmensas, la cultura y literatura norteamericana han sufrido una transformación durante las últimas décadas. Más aún, tomando en cuenta las influencias caribeñas y latinoamericanas, William Luis anota lo siguiente:

Los escritores latino caribeños nacidos o crecidos en los Estados Unidos están en la base de la vanguardia literaria, que abrió un nuevo campo en la historia y crítica literaria. El movimiento, al mismo tiempo hispánico y estadounidense, está ayudando a juntar dos grupos culturales y su literatura. [...] A veces escriben en español, pero sobre todo en inglés, atraen la atención tanto de los lectores latinos como la de los estadounidenses.¹⁷ (trad. L.L., Luis 1997: ix).

¹⁶ “I have Dutch, nigger, and English in me, and either I’m nobody, or I’m a nation.”

¹⁷ “Latino Caribbean writers born or raised in the United States are the vanguard of a literary movement that has opened up a new field in literary history and criticism. [...] Writing sometimes in Spanish but mainly in English, they speak both to Latino and all North American readers.”

En su libro *Caribbean Literature Written in the U.S.* (1997), William Luis divide la literatura escrita por migrantes provenientes del Caribe o de América Latina en dos grupos: los de la literatura hispánica y los de la literatura latina caribeña. La diferencia entre ambos géneros es clara. Mientras que la literatura hispánica es escrita por autores nacidos y educados en sus países natales, la literatura latina caribeña está producida por escritores latinos nacidos y educados en los Estados Unidos. Tomando en cuenta las obras que estamos analizando en esta tesis, esta división se complica, puesto que ambos autores nacieron en un país (Haití o la República Dominicana), pero se educaron en otro, a causa de la temprana edad a la cual se migraron. Por consecuencia, ambas obras reflejan una perspectiva mixta, combinando las características de ambos géneros. En concreto, tanto Edwidge Danticat como Junot Díaz mezclan lenguajes e identidades. Para ambos, su país natal es un recuerdo: a veces cercano, a veces más distante. De todos modos, ambas literaturas reflejan una búsqueda identitaria, que se encuentra tanto en su país natal como en los Estados Unidos.

2.2. De la literatura del exilio a la literatura de la migración

Desde otras dos categorías, podemos mencionar la literatura del exilio en comparación con la literatura de la migración. Como ocurre con la distinción categórica anterior (entre la literatura hispánica y la literatura latina caribeña), no es tan fácil distinguir entre ambos géneros, a pesar de la publicación de muchas teorías que justamente tienen este fin. Hoy en día, la multitud de desplazamientos, destinos y motivaciones globales complica esta división dual aún más. En lo que sigue, mencionaremos varios aspectos claves de ambos géneros con el fin de situarlos y contrastarlos con nuestro enfoque y sus propios conceptos, que es el *trauma writing*.

Por lo general, la literatura del exilio y la literatura de la migración son estudiadas desde el postcolonialismo o desde teorías basadas en las características y diferencias entre ambos tipos de desplazamiento. Sin embargo, en esta tesis nos acercamos a ambos géneros desde otra perspectiva: el *trauma writing*. Según esta corriente, el exilio y la migración son otras dos consecuencias o síntomas de nuestra cultura post-traumática en general. En este sentido, el desplazamiento se vuelve un trauma causado por otro trauma, por lo que es la consecuencia y el resultado de todo un proceso. Por todo lo anterior, creemos que el *trauma writing* analiza el exilio o la migración y su narración de una manera más amplia, o sea, desde los orígenes del desplazamiento hasta la elaboración o solución del mismo. Este cambio de enfoque puede generar nuevas perspectivas o puntos de vista para este campo ya bastante estudiado.

A pesar de lo anterior, sigue siendo importante poder saber distinguir el exilio de la migración, ya que ambos desplazamientos tienen otras consecuencias psicológicas y distintas reflexiones literarias. En su artículo “From Literature of Exile to Migrant Literature” (2002), Carine M. Mardorossian intenta hacer una distinción entre ambos movimientos y lo que implica para sus respectivas literaturas. Según ella, la literatura del exilio pertenece sobre todo al modernismo (siglo XX), mientras que la migración y la literatura sobre la misma es más bien algo posmoderno o actual (siglo XXI). Además, Mardorossian presenta una serie de diferencias adicionales, que se podría esquematizar de la siguiente manera:

	exilio	migración
<i>motivo</i>	forzoso, involuntario	motivos varios (pero sobre todo motivos económicos, deseo de mejoramiento o cambio)
<i>duración prevista</i>	indeterminada	variable
<i>impacto sobre el yo</i>	desarraigo	desubicación

<i>visión de aquí (país receptor)</i>	alienación	ambigüedad
<i>visión del allá (país de origen)</i>	idealización, añoranza	ambigüedad
<i>mirada del yo</i>	objetiva: observador, mediador	más subjetiva: sujeto híbrido, mestizaje
<i>perspectiva del yo</i>	nacional	transnacional

Tomando en cuenta las características de Mardorossian, la distinción entre ambos eventos y géneros resulta muy clara. Sin embargo, hoy en día ya no podemos usar esta distinción dual, porque el exilio ha venido a formar parte del gran grupo de desplazamientos y migraciones globales, como veremos también al analizar las obras de Danticat y Díaz, en las que los términos “exilio” o “migración” no parecen tener mucha importancia. Además, en la introducción a su libro *Migration and Literature* (2008), Soren Frank afirma que la reconceptualización de una serie de términos relacionados con el exilio y la migración dejó también su huella en todo el sistema literario, visto que “ha sido influido [en su totalidad] por los procesos políticos y sociales de la migración”¹⁸ (trad. L.L., Frank 2008: 2). Por consecuencia, no sólo la literatura escrita por o sobre migrantes pertenece a la literatura de la migración, sino que todo lo que se relaciona con la misma temática de una u otra manera, puesto que vivimos en una ‘era de la migración’¹⁹ (trad. L.L., Frank 2008: 2) que determina toda la producción cultural. Esta “era de la migración” se vincula ampliamente con “la cultura post-traumática”, puesto que lo primero es una consecuencia de lo segundo. Tomando en cuenta todas las reconceptualizaciones anteriores, es entendible por qué el *trauma writing* está ganando cada vez más importancia: estudia expresiones culturales desde un enfoque combinado, que es más amplia (desde el contexto global) y más detallado (desde el individuo traumatado) a la vez.

¹⁸ “[...] it is the literary system as a whole that is influenced by the political and social processes of migration and not merely the part of the system that involves books written by migrants.”

¹⁹ “[...] an age of migration”

A pesar de haber generalizado el concepto de la literatura de la migración, no hay unanimidad sobre su lugar en la producción literaria global y actual. No obstante, la visión de Frank nos parece bastante acertada, aunque no podemos olvidar que para algunos escritores puede resultar estigmatizante “tener que” pertenecer a la literatura de migrantes o la literatura de la migración (término actual), justamente porque algunos autores no quieren que la gente establezca un vínculo entre su vida personal y su escritura. En el artículo “How You See Us”, el escritor y migrante Sasa Stanisic (nacido en Bosnia, migrado a Alemania) trata de rebatir tres mitos comunes sobre la literatura producida por migrantes, a saber:

- Primer mito: la literatura de migrantes es una categoría filológica en sí misma y por lo mismo crea una anomalía fructífera en relación con las literaturas nacionales.
- Segundo mito: la literatura de migrantes trata de manera monotemática los tópicos de la migración y el multiculturalismo. Los escritores migrantes tienen una perspectiva más cercana y más interesante en relación con estos tópicos.
- Tercer mito: Un autor que no escribe en su lengua materna enriquece la lengua en la que ha optado escribir.²⁰ (trad. L.L., Stanisic 2007).

Desmitificando las tres generalizaciones, Stanisic opina que “Hablar sobre una sola literatura de migrantes es simplemente falso, porque es falsamente simple.”²¹ (trad. L.L., Stanisic 2007: 2). En cambio, el autor propone hablar sobre *las* literaturas de la migración, justamente para enfatizar la pluralidad que existe dentro del género a causa de la gran cantidad de nacionalidades, historias personales, formas y estilos. Los dos libros que estudiaremos a continuación son un buen ejemplo de esta variedad, ya que se acercan al desplazamiento de una manera muy distinta, a pesar de que ambos

²⁰ “Myth 1: Migrant literature is a philological category which stands on its own and thus creates a fruitful anomaly in relation to national literatures. / Myth 2: Migrant literature deals monothematically with migration and multicultural issues. Migrant authors have a closer and thus more interesting perspective on related questions. / Myth 3: An author who doesn’t write in his mother tongue enriches the language he has chosen to write in.”

²¹ “To speak of a single ‘migrant literature’ is simply wrong, because it is wrongly simple.”

autores tienen mucho en común. Luego, Stanisis comenta que la literatura escrita por migrantes no es nada exótica, porque debería formar parte de las literaturas nacionales del país natal o adoptivo, dependiendo del contenido (lengua, contexto, enfoque). También subraya que los escritores migrantes, pueden y deben escribir sobre cualquier tema. Por último, Stanisis dice que cada autor puede escoger la lengua en la que quiere escribir, según sus propios gustos y capacidades. Stanisis no excluye ni desaprueba el bilingüismo o la mezcla de varias lenguas, puesto que “Un idioma es el único país sin fronteras.”²² (trad. L.L., Stanisis 2007: 4).

2.3. Dos escritores de la migración: Edwidge Danticat y Junot Díaz

Edwidge Danticat y Junot Díaz son dos escritores distintos, pero similares a la vez y quizá por eso también son amigos. Como ya mencionamos en la introducción, tanto Danticat, como Díaz son caribeños que dejaron Haití y la República Dominicana a una edad bastante joven para empezar una nueva vida al lado de sus familiares en los Estados Unidos. La migración de Danticat fue impulsada por razones económicas, mientras que la de Díaz se origina en los problemas políticos que atormentaron la República Dominicana durante el Trujillato. Ambos desplazamientos no sólo marcaron las vidas personales de los dos autores, sino también su escritura. En lo que sigue, presentamos ambos escritores de una manera muy concisa con el fin de situarlos en la literatura contemporánea.



²² “A language is the only country without borders.”

Edwidge Danticat (1969) nació en Port-au-Prince, la capital de Haití. Doce años después, llegó a Nueva York sin poder hablar ninguna palabra en inglés, porque en Haití solía comunicarse en *créole* (lengua popular) o francés (lengua oficial). Pero eso no era su mayor preocupación, puesto que ella y su hermano se iban a reunir con sus padres y sus otros dos hermanos que ya habían vivido en los Estados Unidos durante varios años. Casi toda la obra de Danticat se inspira en esta migración y la dualidad geográfica y sentimental que creó la misma entre Haití y los Estados Unidos. Hoy en día, la autora recuerda este momento con sentimientos mixtos. En una entrevista, dice lo siguiente en relación con la migración y el trauma: “Lo que me interesa sobre todo es la separación y la curación: recuperarse o no.”²³ (trad. L.L, citada por Shea 1996: 382). Esta observación se vincula con una de las cuestiones centrales del *trauma writing*: ¿Es posible, o no, superar un trauma del pasado, y en caso afirmativo, cómo se hace? Es indudable que Danticat busca esta superación en la escritura sobre sí misma y su propia familia, usando géneros autorreflexivos como la (auto)biografía y las memorias. Así, Danticat se acerca al trauma de una manera realista y personal, mientras que Junot Díaz lo hace mediante la ficción y lo simbólico, como veremos más adelante.

Aunque es bastante joven, Edwidge Danticat es una escritora prolífica: ha escrito desde cuentos y novelas, hasta artículos y biografías. *Brother, I'm dying* (2007) es una memoria que gira alrededor de sí misma y su familia. Otras obras importantes y premiadas son, entre otros, la novela *Breath, Eyes, Memory* (1994) y la colección de cuentos *Krik? Krak!* (1996). Recientemente salió *Writing dangerously* (2010): un conjunto de ensayos ya publicados anteriormente en los cuales reflexiona sobre la posición (a veces peligrosa) del autor migrante.

²³ “What interest me most is the separation and healing: recovering or not recovering.”

Junot Díaz es más parco en su producción. Díaz tardó siete años en escribir su primera novela, que es *The Brief Wondrous Life of Oscar Wao* (2008). En una entrevista con su amiga Edwidge Danticat, trata de explicar la tardanza: “¿Qué puedo decir? Soy un escritor lento. Eso ya es algo malo, pero peor aún en un mundo en donde es abnormal si un escritor no publica un libro cada dos años.”²⁴ (trad. L.L., citado por Danticat 2007). No obstante, el autor ha publicado ya varios cuentos, ensayos y artículos, que también han recibido buenas críticas. Los cuentos están compilados en dos colecciones: *Lost boys* (1996) y *Drown* (1997).

El autor (1968) nació un año antes de Edwidge Danticat en la capital de la República Dominicana, Santo Domingo. Dejó su país natal a los siete años para vivir en los Estados Unidos con sus padres. Su familia tuvo que dejar la isla por razones políticas. Sobre su migración, Díaz dice lo siguiente: “Realmente, realmente era un reto. Luego, me hice un fanático de la República Dominicana justamente porque me lo habían quitado”²⁵ (trad. L.L., citado por Inskeep 2008). Sobre su vida en los Estados Unidos, Díaz cuenta lo siguiente en la misma entrevista: “Para mí, ser un estadounidense es en gran parte lidiar con los múltiples Estados Unidos. Uno que es muy racista y otro en el que, al mismo tiempo y contrariamente, todo es posible”²⁶ (trad. L.L., citado por Inskeep 2008). Años después de su migración, Junot Díaz se licenció en inglés y luego hizo una maestría en arte. Actualmente trabaja como profesor de Creación Literaria y también es editor de ficción de la revista *Boston Review*. En su tiempo libre, logró terminar *The Brief Wondrous Life of Oscar Wao*.

²⁴ “What, really, can one say? I’m a slow writer. Which is bad enough but given that I’m in a world where it’s considered abnormal if a writer *doesn’t* produce a book every year or two—it makes me look even worse.”

²⁵ “I became a fanatic of the Dominican Republic based on the fact that it was taken away from me.”

²⁶ “For me, being an American is in a large part dealing with these multiple Americas. One America which is very xenophobic, which is very close-minded, which is very racist, and an America where simultaneously and in opposition where many things are possible.”

3. TRAUMA WRITING SOBRE LA MIGRACIÓN

3.1. El monstruo del pasado

Como decíamos en la primera parte de esta investigación, el trauma se encuentra tanto en el pasado, como en el presente y el futuro de un individuo hasta que éste pueda enfrentarse con el monstruo que domina su pasado, es decir, los recuerdos traumáticos que atormentan su inconsciente. Pero antes de poder eliminar estos recuerdos monstruosos, el individuo tiene que identificarlos, dándoles un lugar en su conciencia.

En lo que sigue, trataremos de describir y detallar el trauma que atormenta los protagonistas de nuestras dos obras, llamados Edwidge y Oscar. Eso es importante, porque su trauma determina y encadena toda la narración. Los dos sufrieron un trauma parecido, pero diferente a la vez. Para rastrear las semejanzas y diferencias entre ambos traumas del pasado, nos basaremos en tres binarismos: una migración vertical o horizontal, un trauma individual o colectivo y la opción de relatarlo mediante la historia o la ficción. Cada polo de estos binarismos tiene otra consecuencia para el contenido y la forma de *Brother, I'm dying* y *The Brief Wondrous Life of Oscar Wao*.

3.1.1. Migración horizontal / vertical

Cuando señalábamos que el trauma es un evento y un proceso a la vez, es importante distinguir entre dos momentos: el evento traumático y todo lo que ocurre después, o sea: la colocación o el entendimiento y la cura del mismo. En el caso de la migración, el evento traumático es el desplazamiento de un lugar a otro y todo lo que implica este movimiento posteriormente para la persona desplazada y su contexto. En ambos

libros, este movimiento migratorio tiene consecuencias para el espacio físico y el ambiente psíquico de los protagonistas y los personajes secundarios. Luego, la cura de este evento puede ocurrir en el nuevo espacio u originarse en un posible regreso al país natal. La cura del evento original o la disolución del trauma convierte al país adoptivo en una segunda locación, mientras que la imposibilidad de anidarse nuevamente genera una dislocación temporal o permanente para el desplazado y eso puede generar la persistencia de los recuerdos traumáticos.

En *Brother, I'm dying* ocurren varios desplazamientos, por lo cual el trauma relacionado con la migración se desarrolla paulatinamente para Edwidge, quien es al mismo tiempo la autora, la narradora y la protagonista del libro, visto que se trata de una memoria de su propio pasado y familia, como veremos en el apartado 3.1.3.. Sin embargo, su protagonismo no se basa meramente en su autoría, sino más bien en el papel activo e involucrado que tiene en todos los desplazamientos sobre los cuales narra. El primer desplazamiento es el del padre hacia los Estados Unidos. Él decide irse con el fin de mejorar la situación económica y política de su familia. Sobre su partida, Edwidge dice lo siguiente desde la primera persona singular: “No tengo recuerdos de la ida de mi padre o cualquier cosa que lo precedió”²⁷ (trad. L.L., Danticat 2007: 54). La falta de recuerdos relacionados con la primera migración subraya el carácter traumático de la misma para Edwidge, aunque el intento por narrarlo refleja ya una actitud abierta hacia el mismo evento. Esta migración funciona como momento clave en la narración, porque encadena todos los otros desplazamientos que aparecen posteriormente como la ida de la madre, el regreso de los padres con su hermano recién nacido y desconocido para ella, su propia migración, al lado de su hermano Bob y el exilio de su tío.

²⁷ “I have no memory of my father’s departure or of anything that preceded it.”

Todas las migraciones ocurren entre Haití y los Estados Unidos y viceversa. Cuando el desplazamiento se dirige a los Estados Unidos está inspirado por la razón, o sea, tiene el fin de mejorar los estándares de vida de la familia Danticat. Cuando ocurre al revés, se origina en motivos sentimentales, principalmente el deseo de restaurar y reforzar los lazos familiares, que fueron rotos anteriormente por el movimiento invertido. La acumulación de las idas y venidas no sólo complican la vida de Edwidge, sino también la de toda su familia, como veremos enseguida.

En *The Brief Wondrous Life of Oscar Wao*, la migración no ocurre paulatinamente, sino que todo gira alrededor de una migración principal y sus efectos para las próximas generaciones. En 1962, Belicia Hipatía Cabral se desplaza de la República Dominicana hacia los Estados Unidos, después de haber sido agredido por su ex-amante y los trujillistas. Años después, esta migración dejará su huella en la vida de sus dos hijos: Lola y Oscar. Este desplazamiento es sumamente traumático por dos razones: genera y acumula la mala suerte después de la migración y además está vinculado con una supuesta maldición.

La mala suerte se expresa a través de dos eventos principales. Primero, Belicia no logra establecer una relación estable con ninguno de los dos padres de sus hijos. Segundo, padece cáncer de seno. Ambos hechos dificultarán la posibilidad de convertirse en una madre presente y exitosa para sus dos hijos. Luego, la ausencia materna facilitará la transmisión del trauma migratorio a las vidas personales de los hermanos Lola y Oscar. Para ellos, Belicia no es una madre sólida, sino una mujer desequilibrada a causa de la dislocación y todo lo que ésta trajo consigo. Además, toda la mala suerte que rodea a Belicia y su familia parece ser causada por algo específico, como nos indica el narrador. Se trata de una maldición llamado *fukú*.

El *fukú* juega un papel muy importante en toda la novela. Es más: funciona como un motivo, ya que nos lleva al tema principal de la novela (el trauma, la migración) y al mismo tiempo funciona como explicación supersticiosa de los malos del pasado. Además, funciona como vínculo entre el texto principal y otras referencias, porque *The Brief Wondrous Life of Oscar Wao* contiene varios paratextos como una dedicación, varios epígrafes, un prólogo, una introducción, una gran cantidad de (sub)títulos y notas a pie de la página.

En el prólogo (sin título), uno de los narradores se dirige directamente al lector con el fin de explicar el llamado *fukú americanus*. Según el narrador, “se cree que a partir de la llegada de los europeos a la Hispaniola se liberó el *fukú* en el mundo y desde entonces todos nos encontramos en la mierda”²⁸ (trad. L.L., Díaz 2008: 1). A primera vista, esta frase refleja una fuerte ideología poscolonial. Sin embargo, a lo largo del libro nos damos cuenta que este lenguaje coloquial (al que pertenecen una infinidad de dichos y palabras altisonantes) en combinación con un tono aparentemente agresivo, forma parte de cierto tipo de humor, que oscila entre la burla inocente y la crítica aguda. Entre los elementos más criticados por el autor están el Trujillato, la política dominicana y el racismo. Además, en varias ocasiones, el narrador se dirige al lector con el fin de cuestionar su propia postura e ideología. Encontramos un ejemplo de eso en el prólogo, cuando el narrador anuncia que “está bien si no crees en estas ‘supersticiones’ [refiriéndose al *fukú*]. De hecho, es mejor que bueno - es perfecto. Porque no importa lo que tú crees, el *fukú* cree en ti”²⁹ (trad. L.L., Díaz 2008: 3). Este juego entre el narrador y el lector nos hace reflexionar sobre un sinfín de temas, creando al mismo tiempo cierta consciencia e involucramiento.

²⁸ “It’s believed that the arrival of Europeans on Hispaniola unleashed the *fukú* on the world, and we’ve all been in the shit ever since.”

²⁹ “It’s perfectly fine if you don’t believe in these “superstitions”. In fact, it’s better than fine - it’s perfect. Because no matter what you believe, *fukú* believes in you.”

Otro elemento importante del prólogo es el anuncio del narrador que la historia siguiente será una sobre el *fukú*. Luego, menciona que si fuera por Oscar, el protagonista, seguro hubiera preferido que fuera una historia de ciencia ficción o fantasía, porque son sus dos géneros literarios preferidos. Además, el narrador nos informa que es probable que el protagonista “se preguntara: ¿Hay algo que sea más ciencia ficción que Santo Domingo? ¿Existe algo más fantástico que las Antillas?”³⁰ (trad. L.L., Díaz 2008: 6). En esta cita, el narrador concede una voz y voluntad propia al personaje. De esta manera, el narrador juega con la dicotomía entre la historia y la ficción, lo que vuelve a hacer en distintas partes del libro mediante varias técnicas, como la incorporación de hechos históricos a la ficción, el cambio inesperado de las voces narrativas y las notas a pie de página.

Es más: la cita anterior refleja también ciertos resabios del realismo mágico. Esta corriente se popularizó sobre todo afuera de América Latina; en ella se representa este espacio geográfico como un lugar mágico, en donde las supersticiones y lo sobrenatural rigen la realidad. Sobre el papel del *fukú* en el realismo mágico, el narrador dice lo siguiente: “El *fukú* era más popular, más importante en el pasado o, por así decirlo, en Macondo que en McOndo.”³¹ (trad. L.L., Díaz 2008: 7).

Aunque el narrador hace referencia a la literatura del realismo mágico en el prólogo y el título (*La vida corta y “maravillosa” de Oscar Wao*), su libro no pertenece al mismo género solamente por hablar sobre el *fukú*. De hecho, el prólogo contiene una crítica dirigida al lector norteamericano u occidental, con el fin de romper con la imagen estereotipada que tiene éste de América Latina debido a sus lecturas. De esta manera, el prólogo al libro podría funcionar como un juego intertextual con el prólogo a *El reino de este mundo* (1949) de Alejo Carpentier.

³⁰ “He’d ask: What more sci-fi than the Santo Domingo? What more fantasy than the Antilles?”

³¹ “It used to be more popular in the old days, bigger, so to speak, in Macondo than in McOndo.”

Ambos textos preliminares hablan sobre la imagen maravillosa o mágica de América Latina. Pero a diferencia de Carpentier, Díaz subraya que esta característica no es lo que principalmente define a Latinoamérica. Al contrario, hoy en día ha venido a ser un estereotipo que reduce la realidad de América Latina a una serie de símbolos popularizados por el mundo editorial para complacer a los lectores occidentales.

Podemos concluir que la migración en *Brother, I'm dying* y *The Brief Wondrous Life of Oscar Wao* se desarrolla de distintas maneras y eso tendrá consecuencias para el transcurso de cada narración. En el caso de *Brother, I'm dying*, podríamos decir que se trata de una migración horizontal, ya que resulta ser la suma de distintos desplazamientos, que afecta a toda la familia Danticat a corto plazo. La vida de todos - el padre, la madre, los hijos y demás familiares - cambia radicalmente después de la primera migración. En oposición, la migración que determina *The Brief Wondrous Life of Oscar Wao* se desarrolla de manera vertical, puesto que no sólo define a la generación que migró (la madre), sino también a la siguiente (sus hijos). Así, el desplazamiento inicial se vuelve un determinante generacional, creando “víctimas secundarias”.

A lo largo de los dos libros vemos que los dos tipos de migración dejan su propia huella en el contenido y la forma de la narración, porque la escritura es justamente el medio para procesar - hasta curar - el desplazamiento inicial. Por el carácter traumático del mismo, la narración tiene también una apariencia de trauma, lo que se demuestra mediante una falta de linealidad temporal, una multitud de perspectivas narrativas y la aparición de una sintomatología del trauma. Todos estos elementos vinculan el pasado traumático de los personajes con su presente y futuro. Los estudiaremos en los capítulos 3.2. y 3.3..

3.1.2. *Trauma individual / colectivo*

En la mayoría de los casos, un trauma no sólo afecta a un individuo, sino también a todo su entorno, como bien nos explica Kai Erikson en su artículo “Notes on Trauma and Community”, que forma parte del libro *Trauma: Explorations in Memory* (1995) de Cathy Caruth:

La experiencia del trauma [...] no sólo genera la pérdida de la confianza en uno mismo, sino también en el tejido en torno a la familia y la comunidad, en las estructuras de las autoridades humanas, en la lógica que rige la humanidad y la naturaleza y, muchas veces, también en Dios.³² (trad. L.L., Erikson 1995: 198).

En los dos libros, la comunidad con mayor importancia para el desarrollo de los protagonistas está representada por el tejido familiar, que sufre cambios profundos a lo largo de la narración, justamente debido a la migración hacia los Estados Unidos.

En el caso de *Brother, I'm dying*, cada nueva migración tiene un efecto sobre la unión familiar, tanto geográfico como ideológico. Para Edwidge, es sobre todo la relación entre su padre Mira y su tío Joseph que le afecta de manera directa, puesto que ambos desempeñan un papel paternal en una etapa diferente de su vida. Además, ambos representan dos opiniones distintas en cuanto a la migración. Para Mira, la migración simboliza la vida, mientras que el desplazamiento viene a significar la muerte para Joseph. Esta oposición entre la vida y la muerte se expresa mediante el título del libro: *Hermano, me estoy muriendo*. Aunque, cada uno de los hermanos escogió su propio destino (irse de Haití en el caso de Mira, quedarse en el caso de Joseph), ninguno de los dos puede escapar de la muerte. Desgraciadamente, la

³² “The experience of trauma [...] can mean not only a loss of confidence in the self, but a loss of confidence in the surrounding tissue of family and community, in the structures of human government, in the larger logics by which humankind lives, in the ways of nature itself, and often (if this is really the final step in such a succession) in God.”

distancia física e ideológica entre ambos convierte a la muerte en un tópico complicado y problemático en la memoria de la familia Danticat. Además, Edwidge se encuentra física e ideológicamente entre ambos hermanos. Hasta en los momentos más difíciles, ella intenta cerrar entre ambos hermanos el hueco creado por la migración. Al mismo tiempo, Edwidge sigue defendiendo las decisiones opuestas de sus familiares: “Muchas veces salir [del país] parecía ser la única posibilidad, sobre todo cuando uno estaba enfermo como mi tío o era pobre como mi padre, o estaba desesperado, como ambos”³³ (trad. L.L., Danticat 2007: 54).

Como ya mencionamos, la migración no sólo afecta a los dos hermanos y Edwidge, sino a toda la familia. Mientras viven en Nueva York o en Miami, la familia nunca deja de pensar en Haití. Estos pensamientos siempre van acompañados de un sentimiento melancólico. La melancolía puede ser descrita como un estado de ánimo en el que predomina la tristeza. Es un estado que solamente surge en ciertos momentos, por lo que se diferencia de la depresión. Sin embargo, no es un sentimiento pasajero, como es el caso del duelo. Tanto en *Brother, I'm dying* como en *The Brief Wondrous Life of Oscar Wao*, la melancolía une a los familiares migrados. Relacionando este sentimiento con el trauma, Roger Luckhurst señala que funciona como un especie de “tristeza que no puede ser expresada, construyendo así una caja fuerte con secretos dentro del sujeto”³⁴ (Luckhurst 2008: 95). En este sentido, cada personaje del libro se caracteriza por traer consigo los silencios del pasado traumático. Dependiendo de la interacción que existe entre todos los personajes, la melancolía se puede convertir en un medio para convertir este silencio en una narración. De esta manera, no sólo funciona como vínculo entre los personajes y los hechos narrados, sino también como puente entre el allá y el acá o el pasado y el presente.

³³ “Leaving often seemed like the only answer, especially if one was sick like my uncle or poor like my father, or desperate, like both.”

³⁴ “Grief that cannot be expressed builds a secret vault within the subject.”

En *Brother, I'm dying*, la melancolía se manifiesta a través de una variedad de actos. Para compensar la lejanía de Haití, el padre de Edwidge tiene una colección inmensa de películas y peleas de box del mismo país, que grabó a lo largo de los años en una gran cantidad de cintas. Sobre éstas, Edwidge nos informa que el padre ya conoce todas las imágenes y conversaciones de memoria porque el padre “miraría sus escenas favoritas una y otra vez hasta saber los diálogos de memoria”³⁵ (trad. L.L., Danticat 2007: 162). La contemplación repetitiva de las cintas le provoca un sentimiento de pertinencia al padre. Así, viaja mentalmente de un país a otro, pues padece una enfermedad que no le permite abandonar la cama. También la madre de Edwidge trata de hacer algo con su melancolía hacia Haití; para ella, la solución se dará en el campo de la cocina, con sus recetas caseras. Los sabores y los olores de los platillos de la madre aglutinan a la familia, cada vez que se vuelven a ver. En fin, tanto las cintas del padre, como la comida de la madre, hacen que Haití siga presente en las vidas de todos los familiares.

Sin embargo, ni las cintas ni la comida calman la melancolía de la protagonista. Para Edwidge, no basta con expresar su melancolía mediante actos fragmentados, ya que para ella Haití no sólo representa el pasado, sino también el presente, porque su crecimiento personal fue abruptamente interrumpido en su país natal, por tener que reunirse con sus padres en Nueva York. Además, tuvo que abandonar a su tío, su segundo padre. Edwidge no sólo era su hija adoptiva, sino también su voz. Literalmente, puesto que el tío había perdido la capacidad de hablar, después de un cáncer en la garganta y una traqueostomía. Por todo lo anterior, Haití no es un recuerdo, sino una presencia para Edwidge. A causa de lo mismo, la melancolía determina todos sus pensamientos, actos y esperanzas.

³⁵ “He would watch his favorites of those over and over until he knew all the dialogue.”

En *The Brief Wondrous Life of Oscar Wao*, el núcleo familiar está igualmente perturbado. Sin embargo, la familia Cabral no sufre de melancolía, sino de un duelo en específico: la ausencia del padre. Ni Lola, ni Oscar conocen a su padre; nunca le han visto y tampoco tienen información sobre él, puesto que su madre nunca les reveló nada a causa del trauma que gira alrededor de sus experiencias con esta persona. Como nos indica el narrador, dirigiéndose otra vez al lector: “la información sobre el Gangster es fragmentaria; te cuento lo que pude encontrar y para el resto tendrás que esperar hasta el día en que finalmente hablarán las *páginas en blanco*”³⁶ (trad. L.L., Díaz 2008: 119). Esta confesión del narrador revela dos rasgos formales del libro, a saber: 1) el carácter fragmentado y traumático de la narración y 2) la perspectiva no omnisciente del narrador. Estos rasgos se vinculan con la narración traumática en general. Además, reflejan la complicidad y las esperanzas del propio narrador, quien anhela una solución para el trauma de sus personajes.

Esta complicidad se explica de la siguiente manera: uno de los narradores principales es Yunió, el exnovio de Lola, la hermana de Oscar. Además, por un tiempo corto fue compañero de cuarto de Oscar con el fin de reconquistar el amor de su hermana. Yunió y Oscar comparten varias características y gustos: ambos son dominicanos migrados y aficionados a la ciencia ficción. Más aún: los dos sueñan con volverse grandes escritores. Mediante la narración de *The Brief Wondrous Life of Oscar Wao*, Yunió realiza este sueño. Sin embargo, lo hace también en nombre de Oscar, compensando el hecho de que no lo ha podido ayudar durante su corta vida, como hubiera querido Lola. Cuando Yunió deja la narración, la madre o la hermana de Oscar retoman la palabra. Así, la familia se reúne reconstruyendo la vida de Oscar, el protagonista.

³⁶ “[...] info on the Gangster is fragmented; I’ll give you what I’ve managed to unearth and the rest will have to wait for the days the *páginas en blanco* finally speak.”

El desequilibrio familiar de la familia Cabral no sólo se basa en la ausencia del padre, sino también en la victimización de la madre, que contagiará la vida de sus hijos, como señalamos anteriormente. Esta victimización primaria y secundaria se origina en la migración de la madre, que fue “la Decisión Que Cambió Todo”³⁷ (trad. L.L., Díaz 2008: 113). En esta cita y todo el libro es remarcable el uso de mayúsculas. Éstas dan cierto peso a varios eventos que se relacionan directamente con la migración. De la misma manera, Belicia es también “la Emperadora de la Diáspora”³⁸ (trad. L.L., Díaz 2008: 106). Además, las mayúsculas crean espacios, eventos y nombres propios mediante los cuales el relato crea una realidad particular, como ocurre también en la ciencia ficción. De esta manera, el narrador y el protagonista parecen dejar su propia huella en la narración, convirtiéndola en uno de sus géneros más preferidos. Eso demuestra y subraya nuevamente que la historia narrada gira alrededor de Oscar, tanto en cuanto al contenido, como formalmente. En este sentido, Oscar y Yunion son al mismo tiempo personajes y narradores.

A manera de resumen, se puede decir que la migración es sobre todo un trauma colectivo, visto que el desplazamiento de uno puede tener repercusiones en varios grupos o comunidades alrededor de la persona que migra. En el caso de Edwidge y Oscar, la única comunidad presente parece ser la familia, puesto que la ausencia de cualquier otra comunidad marca la vida de los protagonistas en su nueva vida estadounidense, en la que su existencia se rige más bien por la soledad. A consecuencia, en una multitud de ocasiones Edwidge y Oscar se encuentran en espacios públicos (la calle, el hospital, los aeropuertos, etc.), en busca de algo que ya no está: un espacio privado y seguro, en el que pueden seguir su crecimiento personal y dejar atrás sus recuerdos traumáticos.

³⁷ “[...] the Decision That Changed Everything”

³⁸ “[...] the Empress of Diaspora”

El trauma migratorio tiene también su aspecto individual y eso se demuestra de distintas maneras en los dos libros de nuestro análisis. En el caso de *Brother, I'm dying*, la individualidad se origina en la perspectiva narrativa. La memoria está contada desde la primera persona singular, lo que refleja el involucramiento de la autora, quien es al mismo tiempo narradora y personaje. (En el siguiente apartado nos profundizaremos un poco más en este género literario.) Sin embargo, su enfoque no es nada individualista. Al contrario, la importancia de su memoria se basa, según la autora misma, en contar la historia de su familia. Así, Edwidge posibilita el papel positivo de la melancolía, que es rescatar los secretos individuales con el fin de crear una narración que restaura el pasado silenciado de todos. En el caso de *The Brief Wondrous Life of Oscar Wao*, las cosas funcionan al revés. La familia de Oscar se “junta” con el fin de contar la historia de *La vida breve y maravillosa de Oscar Wao*. En ambos libros, la narración surge a través de una necesidad de contar la historia de los que ya no pueden relatar los hechos a causa de la muerte. En el caso de *Brother, I'm dying*, es la muerte de los “padres” que impulsa Edwidge a escribir su memoria. En *The Brief Wondrous Life of Oscar Wao*, todo gira alrededor de Oscar.

Por lo anterior, las instancias literarias tradicionales como el autor, el narrador, el personaje y el lector suelen derrumbarse en el *trauma writing*. Ello se debe a la siguiente paradoja - ya mencionada anteriormente -, que caracteriza cualquier narración sobre el trauma: tratar de contar lo incontable. Para superar esta supuesta imposibilidad, el autor del *trauma writing* tiene que combinar y (re)crear las instancias y formas literarias ya existentes. Así, el escritor intenta borrar ciertos límites inherentes a la escritura en general. Por lo mismo, el *trauma writing* resulta ser un género vanguardista que no teme reinventarse con el fin de ampliar su capacidad de expresión y transmisión.

3.1.3. Historia / ficción

Como vimos en el apartado 2.2., la literatura de la migración no existe necesariamente por estar escrita por un autor-migrante o por basarse en una migración real, sino más bien por ofrecer una narración sobre la migración en general. No obstante, enseguida tomaremos también en cuenta el pasado migratorio de nuestros dos autores, puesto que aparece en mayor y menor grado en ambas obras. El libro de Edwidge Danticat es una memoria y por lo mismo es indispensable saber algo de su vida. Contrariamente, la novela de Junot Díaz es una inversión del *Bildungsroman*, en la que la ficción juega el papel más importante.

El *trauma writing* se apoya tanto en la historia como en la ficción para transmitir su mensaje, creando así géneros híbridos con el fin de posibilitar la escritura sobre el trauma mediante cualquier género literario. En *Writing Trauma, Writing History* (2001), Dominique LaCapra reflexiona sobre esta relación híbrida y complicada que existe entre la historia, la narración y el trauma en general. En lo que sigue, retomaremos varios puntos de esta reflexión para poder entender la tensa relación que existe entre los tres conceptos.

Como ya señalamos anteriormente, *Brother, I'm dying* se basa en la vida personal de la autora y su familia, y por consecuencia está catalogado como una memoria. No es una autobiografía tal cual, porque el enfoque de la obra se dirige más hacia la vida exterior de la familia Danticat que hacia la vida íntima de la protagonista. Esta mirada externa refleja una característica vital de la migración: es un desplazamiento que no sólo afecta al que se desplaza, sino también a todos los que viven en su cercanía. Para poder reflejar esta colectividad resulta adecuado el enfoque exterior, ya que nos permite conocer a la familia de Edwidge, antes y después de la cadena de migraciones.

No es casualidad que Danticat optó por escribir desde este género, puesto que es una forma literaria muy utilizada por el *trauma writing*. Es más aún: en su libro *The Trauma Question* (2008), Roger Luckhurst vincula el surgimiento del *trauma writing* con la nueva y reciente popularización de la memoria. Según él, eso se debe a “[...] la consciencia cultural de que algo importante estaba ocurriendo, lo que se cristalizó en la memoria, que por su parte reconoció el papel central del trauma en la misma”³⁹ (Luckhurst 2008: 117). Además, ambas tendencias coinciden con el surgimiento de otro fenómeno cultural: el interés en y la cultivación de lo (hiper)real, que se popularizó a través de los múltiples *reality shows* y *best sellers* “miserables”. Sin embargo, Luckhurst subraya que eso no fue algo bueno para la cultura post-traumática, puesto que banalizó muchos eventos del pasado y el presente, representándolos como miserias orquestradas y planas, carentes de sentido. Contrariamente, la memoria sí resultó ser la forma adecuada para representar o relatar hechos traumáticos, visto que ofrece “una rodaja incompleta y fragmentaria de la vida, una historia híbrida y una narrativa personal, que sitúa la experiencia entre sí mismo y los otros”⁴⁰ (Luckhurst 2008: 118). No obstante, Luckhurst afirma que la memoria tiene que estar usada de una manera adecuada, sino puede caer en las mismas trampas del (hiper)realismo. Como memorias fracasadas, Luckhurst menciona a las que narran sobre celebridades y otras cosas que están de moda, confundiendo la confesión tendenciosa con la verdad. Por último, parece también interesante establecer una pequeña reflexión sobre el término mismo de la memoria o las memorias, ya que subraya la importancia de la misma: recordar y memorizar el pasado y sus traumas a través de la cultura.

³⁹ “[...] the cultural awareness that something significant was happening around and through memoir crystallised in relation to the recognition of trauma’s centrality to it.”

⁴⁰ “[...] an incomplete and fragmentary slice of life, a hybrid history and personal narrative, uncertainly locating experience between self and others.”

Volvemos a *Brother, I'm dying*. En esta memoria, la autora, la narradora y la protagonista son una: Edwidge Danticat. Como narradora, Edwidge narra sobre y describe a sus familiares desde la primera persona singular. Esta perspectiva permite crear una narración personal y emotiva a la vez, lo que genera el tono perfecto para recrear el trauma de toda su familia. De esta manera, el lector se siente sumamente comprometido con la historia y su desenlace, puesto que sabe que se trata de una experiencia histórica y real. Es más aún: la estructura de la memoria genera una plusvalía, transmitida mediante el estilo único y la simbología.

Sobre la escritura y la creación del libro, la narradora nos advierte lo siguiente: “Hoy escribo las cosas, algunas como las experimenté y las recuerdo, otras basadas en documentos oficiales, otras más son recuerdos prestados de algunos familiares”⁴¹ (trad. L.L., Danticat 2007: 25). Un poco más adelante, la narradora habla sobre la dificultad de estructurar los datos, justamente por tratarse de una recolección de recuerdos traumáticos, que suelen carecer de una estructura lógica. Por eso, el libro es más bien un conjunto de fragmentos o “un intento de coherencia y un re-crear unos meses maravillosos y terribles”⁴² (trad. L.L., Danticat 2007: 26). Esta recreación tiene el fin de narrar lo que otros ya no pudieron (refiriéndose a la muerte de su padre y su tío). De la misma manera, el libro se dirige a la siguiente generación de la familia Danticat, mediante una dedicatoria que se encuentra al inicio del libro: “Para la siguiente generación de “gatos”: Nadira, Ezekiel, Zora, Timothy y Mira”⁴³ (trad. L.L., Danticat 2007: dedicatoria). Así, la memoria no sólo habla sobre los que se fueron, sino también sobre los que serán.

⁴¹ “I write these things now, some as I witnessed them and today remember them, others from official documents as well as borrowed recollections of family members.”

⁴² “[...] an attempt at cohesiveness, and re-creating a few wondrous and terrible months [...]”

⁴³ “For the next generation of “cats”: Nadira, Ezekiel, Zora, Timothy and Mira.” Nota: la palabra “cats” establece un juego de palabras que sólo funciona en inglés, ya que se refiere a dos cosas a la vez: a) la última sílaba del apellido (Danti-cat) y b) el animal.

Dado que el trauma es un proceso que determina tanto el ayer como el hoy, así como el mañana, la memoria está narrada desde una perspectiva temporal bastante amplia. Para poder reflejar esta pluralidad temporal, Danticat alterna el pasado con el presente con cada cambio de capítulo. Además, intenta dar voz a cada uno de sus familiares, lo que genera una fragmentación temporal y personal a la vez. Sin embargo, a pesar de la multitud de perspectivas, la narradora logra ofrecer un relato coherente, guiado por fechas o hechos específicos con los que suele empezar cada capítulo. Los capítulos tienen títulos cortos y a veces simbólicos, que anuncian el contenido de cada apartado. Luego, el libro se divide en dos grandes partes: “*Part one: He is my brother*” (Parte uno: Él es mi hermano) y “*Part two: For adversity*” (Parte dos: Por desgracia). Esta división dual y simbólica se basa en el momento clave de su propia vida: su propia migración de Haití a los Estados Unidos.

La memoria de Danticat no sólo presta atención a la vida familiar, sino también al contexto histórico que provocó la cadena de migraciones en la misma familia. Este contexto aparece en un segundo plano para que el lector pueda entender las motivaciones que causaron la cadena de desplazamientos. Las referencias hacia la realidad política y social de Haití se basan en la sucesión de las dictaduras que monopolizaron la realidad haitiana durante muchas décadas. Entre los hechos históricos más importantes están la invasión estadounidense (1915-1934) y las dictaduras de François Duvalier (Papa Doc, 1957-1971) y su hijo: Jean-Claude Duvalier (Baby Doc, 1971 - 1986). Estos hechos están narrados en un tono aparentemente objetivo, utilizando fechas y nombres específicos, que funcionan como marcadores temporales y contextuales, con el fin de señalar que la migración de la familia Danticat no fue un evento aislado, sino que formó parte de una tendencia, llamada “la diáspora haitiana”.

Un último elemento que refleja la historicidad o el carácter realista de la narración de *Danticat* es la aparición de unas cuantas palabras en créole. Este lenguaje se contrasta con el tono objetivo, mencionado anteriormente, ya que subraya la individualidad de cada miembro familiar. En concreto, suele ser la generación de sus “padres” que sigue manejando el *créole*, aunque estando afuera de Haití. Eso refleja tanto su arraigo, como su melancolía en relación con el mismo país. En la mayoría de los casos, la narradora usa el *créole* para parafrasear conversaciones entre Mira y Joseph, sus dos “padres”. De hecho, el título de la memoria es una traducción de una frase clave entre ambos hermanos: “Frè, map mouri.” (Danticat 2008: 41). La frase es clave por dos razones. Primero, por la carga emocional y, luego, por el contexto en el que está formulado. A causa de la migración, ambos hermanos tienen que compartir cualquier tipo de información a través del teléfono, cartas o terceros.

Mientras que la historia real predomina en la memoria de Danticat, la ficción tiene un peso mayor en la novela de Díaz. De hecho, los únicos elementos históricos que se encuentran en la novela se relacionan con la historia de la República Dominicana y, en especial, del Trujillato. Es más aún: las referencias hacia el Trujillato reciben un lugar especial en la novela de Díaz, a saber: las notas a pie de página. Por lo general, solemos encontrar este tipo de paratexto en escritos científicos. Sin embargo, en *Writing History, Writing Trauma*, Dominique LaCapra explica el porqué de las notas a pie de página en la ficción. Según él, las notas a pie de página reflejan “una dinámica entre los excesos y los límites [de la información histórica en la ficción. Además,] abren líneas de pensamiento”⁴⁴ (trad. L.L., LaCapra 2001: xii). En concreto, las notas de pie pueden reflejar pensamientos abiertos hasta establecer pequeños ensayos del autor o el narrador, sin que intervengan con el texto principal.

⁴⁴ “[...] dynamic interaction between excess and limits [...] open lines of thought.”

En *The Brief Wondrous Life of Oscar Wao*, Díaz usa las notas a pie de página para explicar el régimen de Trujillo a sus lectores norteamericanos y occidentales. Estas explicaciones no son totalmente objetivas. Más bien están escritas usando un tono crítico hasta burlón. Este tono tiene el fin de romper con el silencio que generó el carácter traumático del Trujillato. Para hacer eso, Díaz escogió mencionar varios de los hechos más traumáticos del régimen de Trujillo. Entre ellos hay aclaraciones sobre sus cómplices (Ramfis Trujillo, Joaquín Balaguer, Johnny Abbes, etc.), descripciones detalladas de las matanzas de figuras públicas (las hermanas Mirabel, Jesús de Galíndez, Rafael Yépez, etc.) y datos amplios sobre los campos de concentración (Nigüa y El Pozo), en los que mataron a haitianos y opositores al régimen. Todas estas referencias a la historia dominicana reflejan el horror del pasado de una manera abierta y sin escrúpulos. Además, Díaz usa varias palabrotas como “*fuckface*”, “figurín de mierda” y “el Ladrón” (Díaz 2008: 2, 66, 119) para referirse a Trujillo. De esta manera, el narrador desmitifica el estatus sobrenatural del dictador. Al contrario, el narrador de las notas a pie de página describe al dictador con una franqueza ilimitada, algo que sólo era posible después de la muerte del mismo. Es más aún: esta desmitificación no sólo se establece mediante las notas a pie de página y el lenguaje explícito, sino también a través de la intertextualidad con textos históricos, como el siguiente fragmento del periódico *La Nación*: “El hombre no es indispensable, pero Trujillo es irremplazable porque no es un humano. Él... es una fuerza cósmica... Los que tratan de compararle con sus contemporáneos ordinarios, están equivocados. Él pertenece a... la categoría de ellos que nacieron para un destino especial.”⁴⁵ (trad. L.L., Díaz 2008: 204). Así, no sólo desmitifica al dictador, sino también a su “destino”: su dictadura.

⁴⁵ “Men are not indispensable. But Trujillo is irreplaceable. For Trujillo is not a man. He is... a cosmic force... Those who try to compare him to his ordinary contemporaries are mistaken. He belongs to... the category of those born to a special destiny.”

En total, el libro cuenta con 33 notas a pie de página, que funcionan como comentarios críticos al contexto histórico y nacional de la novela. El tono de las mismas, nos puede indicar que están formuladas por un narrador más, ya que utiliza un enfoque y lenguaje específico que no manejan los otros narradores. El narrador se describe a sí mismo como “el Observador Modesto”, hablando después desde la primera persona singular. Una nota en especial podría demostrar que representa la voz del autor: “Yo vivía en Santo Domingo hasta tener nueve años...”⁴⁶ (Díaz 2008: 253). Este dato y otros puntos de vista (políticos y literarios) coinciden con la biografía e ideología del autor. No obstante, ya que se trata de una novela, no encontramos un pacto (auto)biográfico en el cual nos podríamos apoyar para confirmar estas semejanzas. De todo lo anterior, es sobre todo importante recordar que las notas a pie de página ofrecen una libertad de expresión a cualquier tipo de narrador mediante la cual puede reflexionar sobre, hasta criticar su propio discurso.

Algunas notas no establecen una crítica política, sino literaria. En la nota 9, el narrador formula una crítica a *La fiesta del Chivo* de Mario Vargas Llosa. En esta novela, Balaguer (la mano derecha de Trujillo) aparece como un personaje simpático, mientras que la realidad fue otra. En unas notas más, critica además la censura que manejaba Trujillo durante su dictadura. A causa de ésta, muchos escritores, periodistas e investigadores perdieron la vida.

En otras notas, el narrador explica fenómenos y términos dominicanos con el fin de orientar al lector. En varias de éstas, el narrador medita sobre la relación entre la historia y la ficción, lo que confirma la teoría de LaCapra, a saber: *el trauma writing* oscila entre la historia y la ficción, creando así un espacio híbrido adecuado para expresar lo inexpresable. En la nota 17, el narrador confiesa que “el perrito” (un

⁴⁶ “I lived in santo Domingo only until I was nine...”

baile popular) aparece un contexto anacrónico y se disculpa por eso: “¡Perdónenme, históricos del baile popular, perdónenme!”⁴⁷ (trad. L.L., Díaz 2008: 132). En la nota 22, el narrador justifica la previsibilidad de un hecho narrado, advirtiendo que no es culpa suya, sino la de la historia. Este juego entre la historia y la ficción no es nada inocente, sobre todo cuando la narración se vincula directamente con el trauma. De hecho, el juego refleja una actitud abierta frente la historia cerrada o silenciada de la República Dominicana.

A pesar de las notas a pie de página, la historia no recibe mucha atención en el texto principal, porque es sobre todo una ficción. Más específicamente, se trata de un *Bildungsroman* invertido. En *Reescrituras postcoloniales del Bildungsroman* (2003), José Santiago Fernández Vázquez explica esta inversión a la luz del postcolonialismo. Según él, esta tendencia suele invertir la novela de la formación con el fin de reflejar la desorientación del sujeto poscolonial y el contexto alienado en el que se mueve. En la introducción a su estudio, Fernández Vázquez enumera tres características básicas del *Bildungsroman* clásico. Luego, demuestra cómo están invertidas por el postcolonialismo.

En lo que sigue, enumeraremos estas tres características y cómo están invertidos por Junot Díaz a lo largo de *The Brief Wondrous Life of Oscar Wao*. Así, veremos que el *Bildungsroman* invertido se caracteriza justamente por la inversión o la cancelación del desarrollo del protagonista y eso refleja el peso que puede tener el trauma en la formación de un individuo y su contexto. En este caso, el crecimiento de Oscar se detiene abruptamente a causa de la migración de la madre y el *fukú*. Nuevamente, veremos que una forma literaria híbrida resulta ser el mejor espacio para expresar el trauma.

⁴⁷ “Forgive me, historians of popular dance, forgive me!”

La primera característica del *Bildungsroman* clásico es la siguiente: el protagonista experimenta una evolución y en ésta tienen un papel importante las relaciones amorosas, un mentor y un desplazamiento geográfico. En sentido inverso, la novela de Díaz se basa en el fracaso del protagonista. La vida de Oscar es ajena a cualquier evolución positiva. Más aún: su vida está marcada justamente por la falta de relaciones amorosas, que supuestamente se debe a su apariencia no dominicana: “Nuestro héroe no era (...) un bachatero exitoso, ni un mujeriego con un millón de calentitas en su coquillera. Y excepto por un período temprano en su vida, el tipo nunca había tenido suerte con las mujeres (lo que era muy no dominicano de él).”⁴⁸ (trad. L.L., Díaz 2008: 11). Como pueden observar, Oscar no corresponde con el estereotipo del macho dominicano. Más bien, es un “mariconcito” y “gordo asqueroso” (todos estos términos aparecen en español, Díaz 2008: 16, 17). Además, Oscar parece ser capaz de romper otro estereotipo, aún mayor: “Ningún dominicano varón ha muerto siendo virgen”⁴⁹ (trad. L.L., Díaz 2008: 174).

Aquí cabe hacer un breve paréntesis sobre el lenguaje explícito en *The Brief Wondrous Life of Oscar Wao*. Este lenguaje parece pertenecer sobre todo al narrador principal: Yunior. Él, Oscar y su familia forman parte de la llamada “*ghetto culture*” o “cultura de las clases bajas”, que suelen vivir en las periferias de las grandes ciudades. Por lo general, estos grupos sociales están constituidos por gente de pocos recursos, marginados y migrantes. El discurso de ellos no está muy representado en la literatura, sino que forma más bien parte de la cultura musical de los raperos. Ya que Junot Díaz fue uno de los primeros para llevar este discurso a la literatura, su apodo ha sido “el escritor de los guetos”.

⁴⁸ “Our hero wasn’t no (...) fly bachatero, not a playboy with a million hots on his jock. And except for one period early in his life, dude never had much luck with the females (how very un-Dominican of him).”

⁴⁹ “No Dominican male has ever died a virgin.”

El discurso de los guetos se define mediante varios elementos típicos, todos presentes en este libro. Estos son: la sexualidad (véase la cita anterior), la violencia física y verbal (manifestada a través del uso recurrente de los insultos y maldiciones), la negritud (que permite el uso de términos como “*nigger*”, ya que parten de la propia comunidad negra), la hermandad y la polifonía (el inglés se mezcla con el español). Además, refleja una creatividad, que se deja ver en la aparición de neologismos como “Truji-lío” (152), “no-toto-itis” (173), “todologos” (214) y “male-itude” (282). Estas nuevas palabras subrayan una característica importante del lenguaje popular: tratar de distinguirse del otro a través de quien eres y no lo que tienes.

Para seguir con la primera característica del *Bildungsroman* clásica y la inversión de la misma, hace falta mencionar dos elementos más: el mentor y el desplazamiento geográfico. El mentor en la novela es Yuniór. En cierto momento de la novela, la hermana de Lola le pregunta explícitamente si quiere ayudar a su hermano. Yuniór acepta, pero solamente para estar cerca de Lola, su exnovia. El plan de Yuniór parece simple: hacerle correr y comer menos. Sin embargo, su plan ya fracasa después de pocos días.

Tampoco el movimiento de un lugar a otro logra favorecer la evolución del personaje principal. Al contrario, Oscar está sumamente desorientado y eso hace que no se sienta cómodo en ningún lugar. Además, la migración es el mal a partir del cual empezó toda su caída personal. En un intento de solucionar esta desorientación, Oscar viaja varias veces entre los Estados Unidos y la República Dominicana. Sin embargo, mientras que el desplazamiento en la novela de la formación suele ser único y largo, los viajes de Oscar son múltiples y cortos. De esta manera, el protagonista no logra completar ningún desarrollo, dado que cada posibilidad de crecimiento personal se interrumpe abruptamente a causa de otro desplazamiento.

La segunda característica del *Bildungsroman* tradicional es la interacción entre la voz adulta del narrador y la voz inmadura del protagonista. Esta interacción está ausente en la novela, ya que Oscar nunca toma la palabra: carece de voz. Al contrario, son todas las personas alrededor de él quienes narran su historia: su madre Belicia, su hermana Lola y Yunior. Esta pluralidad de perspectivas narrativas, de las cuales el protagonista está excluido, sugiere la incapacidad de Oscar de reflexionar sobre sí mismo. Para ofrecer una imagen coherente del protagonista, su familia tiene que llenar los silencios relacionados con la migración y el trauma adicional causado por su muerte precipitada.

Y eso nos lleva a la tercera y última característica del *Bildungsroman*: la presencia de una estructura lineal y teológica. La estructura del libro no es lineal, sino sumamente fragmentada y eso se debe a cambios en la focalización de un personaje a otro y de un marco temporal a otro. Todo eso ocurre sin orden aparente, lo cual imita la fragmentación de las relaciones familiares. En este aspecto, el libro de Díaz se opone diametralmente al de Danticat. *The Brief Wondrous Life of Oscar Wao* está dividido en tres partes y una multitud de capítulos, algunos de los cuales sólo contienen unas cuantas frases. Las tres grandes partes carecen de un título, aunque parecen tener un sentido: volver a traer la narración a su núcleo central, que es la vida breve y maravillosa de Oscar, a la cual se refiere el título. Las tres partes corresponden a tres periodos amplios de la vida de Oscar: 1974 a 1987, 1988 a 1992 y 1992 a 1995. Tampoco aparece algún dios o principio que guíe la vida del protagonista. Al contrario, el único constante parece ser el *fukú*, que dista mucho de ser un guía de la familia Cabral. Funciona más como un desorientador que trae mala suerte. Sin el *fukú*, no hay migración, ni trauma. Al contrario: con el *zafá* (contraparte buena del *fukú*), la vida de Oscar hubiera sido mucho más largo...

La inversión del *Bildungsroman* en *The Brief Wondrous Life of Oscar Wao* no es casual. Refleja lo que piensa el autor sobre la migración: un evento que puede dificultar o anular la evolución personal, hasta en la segunda generación. Es decir, la migración puede ser entendida como un evento traumático, lo que se vuelve innegable cuando Oscar Wao muere al final. Su muerte contrasta con la nueva vida con la que termina *Brother, I'm dying* de Edwidge Danticat: el nacimiento de su hija Mira. Sobre la oposición vida / muerte volvemos más adelante, pero cabe destacar aquí mismo que la diferencia entre ambas perspectivas (pesimista / optimista) puede tener que ver con la relación entre la historia y la ficción, que además tiene consecuencias para la estructura de las narraciones del *trauma writing*.

Sobre la relación entre la historia y la ficción, Dominique LaCapra dice lo siguiente: “el texto histórico es un sustituto del pasado ausente, [mientras que] todas las narrativas ‘construyen’ o moldean, y otras distorsionan sus objetos de una manera más o menos drástica”⁵⁰ (trad. L.L., LaCapra 2001: 10). Por eso, LaCapra cree que es menos conveniente usar la narrativa como medio para transmitir los traumas del pasado a futuras generaciones. Por eso, son más bien los géneros híbridos que podrían abrir un nuevo camino para el *trauma writing*, puesto que “la historiografía y la narrativa se acercan al trauma a su propia manera”⁵¹ (trad. L.L., LaCapra 2001: 204). En este sentido, los géneros híbridos pueden usar elementos de ambas orientaciones con el fin de encontrar la forma perfecta para poder expresar lo inexpresable. Y eso es justamente lo que hacen Danticat y Díaz. Mientras que Danticat usa recursos de la narrativa para estilizar su memoria, Díaz incorpora elementos históricos con el fin de desmitificar varios datos acerca del Trujillato a través de una ficción.

⁵⁰ “The historical text is a substitute for the absent past [...] all narratives “construct” or shape and some narratives more or less drastically distort their objects.”

⁵¹ “Historiography and literature have distinctive ways of approaching the inscription of trauma.”

3.2. Los pedazos del presente.

En el capítulo anterior describimos el trauma del migrante como un evento único del pasado: el desplazamiento violento de un lugar a otro, que no sólo deja sus huellas en quien se desplaza, sino también en todo su entorno - la familia en ambos libros. En este apartado, el trauma aparecerá más bien como un proceso de entendimiento y curación de este evento único e inicial. Ahora bien: para poder entender o curar el trauma del pasado, los protagonistas tienen que romper con sus mecanismos de defensa, que son “distintos procedimientos que utiliza el yo para liberarse de su incompatibilidad” (Laplanche 1971: 88). Estos mecanismos hacen que un trauma siga existiendo de manera reprimida en un individuo, hasta que sea capaz de entender y reconocer su propio pasado. Una restitución de este proceso es lo que ofrecen los dos libros que estamos analizando en esta tesis. Como veremos en lo que sigue, la escritura es el motor detrás de esta restitución.

Antes de iniciar el análisis del proceso de curación de los protagonistas, es necesario familiarizarnos con algunos conceptos de la psicología, como los mecanismos de defensa y la sintomatología de la misma. Empezaremos con unas definiciones, apoyándonos en dos lecturas: *El yo y los mecanismos de defensa* (1961) de Anna Freud y *El diccionario del psicoanálisis* (1971) de Jean Laplanche. Aquí cabe hacer otro paréntesis. Como se puede notar, era necesario usar libros sobre la psicología y el psicoanálisis, dado que los libros sobre el *trauma writing* ofrecen una descripción limitada de lo que implica el trauma para una narración y su contenido o forma. Como ya señalamos, la teoría del *trauma writing* suele vincular el trauma con la literatura de una manera descriptiva, entendiéndolo como un evento y no como un proceso. De esta manera, creemos que los escritos sobre el *trauma writing* sólo enfatizan la importancia del trauma en la cultura y no tanto su exégesis.

Ahora bien: un trauma tiene consecuencias *non gratas* para el funcionamiento interno y externo de un yo o individuo. Para frenar estas consecuencias, el yo moviliza ciertos mecanismos de defensa con el fin de proteger el bienestar de su propio ser. De todos estos mecanismos, la represión es “el prototipo de otras operaciones defensivas” (Laplanche 1971: 391). El significado general de la represión nos ayuda a aplicar el concepto a la literatura, tanto histórica como ficticia. Por lo general, la represión se manifiesta en tres tiempos: la represión primitiva, la represión propiamente dicha y la represión posterior. De una manera concisa, Laplanche describe la relación entre los tres tiempos de la siguiente manera:

El primer tiempo [...] no recae sobre la pulsión como tal, sino sobre sus signos, “sus representantes”, que no llegan a la conciencia [...]. Se crea así un primer núcleo inconsciente que funciona como polo de atracción respecto de los elementos a reprimir. [...] La represión propiamente dicha [...] constituye, por consiguiente, un proceso doble, que une a esta atracción una repulsión por parte de una instancia superior. Finalmente, el tercer tiempo es “el retorno de lo reprimido” en forma de síntomas, sueños, actos fallidos, etc. (Laplanche 1971: 394)

En *Brother, I'm dying* y *The Brief Wondrous Life of Oscar Wao*, la represión posterior es la que predomina en la narración y eso se debe a una razón muy clara: son justamente los sueños, los actos fallidos, los símbolos, etc. que se prestan más para convertirse en motivos literarios a lo largo de una narración, porque se trata de las manifestaciones más concretas de la represión del yo, después de haber vivido un evento traumático.

En lo que sigue, analizaremos la aparición de las manifestaciones enumeradas anteriormente y cómo las usan Edwidge Danticat y Junot Díaz. Para definir los sueños, los actos fallidos y los símbolos, nos basaremos en *El yo y los mecanismos de defensa* (1961) de Anna Freud.

3.2.1. Los sueños como ventanas hacia el interior de los personajes

Tanto en la memoria de Danticat, como en el *Bildungsroman* invertido de Díaz, aparecen sueños de una manera frecuente. Estos sueños recurrentes funcionan como motivos en los que se fundamenta el tema, que es la representación de la migración o el exilio como un evento traumático.

Antes de analizar el papel que ocupan estos sueños en las dos obras literarias, es importante distinguir entre varios tipos de sueños y los mecanismos que los constituyen. Existen dos tipos de sueños: diurnos y nocturnos. Ambos son “cumplimientos de deseo y sus mecanismos de formación son idénticos” (Laplanche 1971: 448). De todos los mecanismos que transforman ciertos estímulos corporales y pensamientos del yo en un sueño, Anna Freud menciona los siguientes: “deformaciones, condensaciones, desplazamientos, inversiones y omisiones” (A. Freud 1961: 25). La interpretación de los sueños (reales o narrados) tiene el fin de “extraer los pensamientos latentes y explorar las instancias del yo y sus actividades de defensa” (A. Freud 1961: 25). En una obra literaria, los sueños aparecen con el fin de crear un vínculo entre ciertos personajes, eventos o tiempos. Además, sirven para conectar significados y motivos con el tema principal, generando así una narración estratificada. Sin esta estratificación, una narración difícilmente es capaz de reflejar las implicaciones del trauma.

En *Brother, I'm dying*, los sueños aparecen en momentos claves de la narración, con el fin de demostrar que hay algo más allá de la realidad cotidiana. Este más allá refleja los deseos, sentimientos y pensamientos de los personajes. Además, crea un vínculo entre los familiares, aunque algunos se encuentran lejos o ya hayan muerto. Así, la narradora crea un lazo entre el pasado y el presente. Sólo de esta manera, los personajes serán capaces de vencer sus vivencias anteriores.

Al inicio del libro, la protagonista de la memoria se entera de que está embarazada. Para ella, es una noticia alegre y angustiante a la vez. Le angustia, porque le resulta difícil compartir la buena noticia con Mira: su padre biológico y enfermo, con quien nunca ha podido comunicarse abiertamente. Sin embargo, Edwidge decide informar a sus padres en el automóvil hacia el aeropuerto, después de una visita corta. Luego de haber lanzado la gran noticia, su madre reacciona de la siguiente manera: “Oh, sabía que estabas embarazada. Lo vi en un sueño.” Luego, su padre añade que era “más bien una fantasía. Un deseo.”⁵² (trad. L.L., Danticat 2007: 47). En esta cita advertimos que los sueños pueden funcionar como marcadores de la vida interior de los personajes, sobre todo cuando no suelen comunicarse de manera abierta durante la narración, como es el caso en *Brother, I'm dying*. Así, la narradora usa los sueños para desarrollar el interior de sus personajes y la interconexión que existe entre todos. De la misma manera, la narración se convierte en una reflexión. Ello genera una estratificación en la historia, puesto que los personajes reviven el pasado mediante el recuento de varios momentos claves y eso hace que lo pasado siga influyendo en el presente.

En otras ocasiones, los personajes sueñan despiertos y en voz alta, rememorando recuerdos familiares que pertenecen a la era previa a la migración. Los recuerdos recurrentes de Edwidge se relacionan sobre todo con las historias de su tía y la convivencia con sus primos. A través de ellos, Edwidge recibía datos sobre sus padres que se encontraban lejos, en Nueva York. Rescatar recuerdos es un hecho común en las narraciones sobre el trauma; los recuerdos no sólo se mencionan para enriquecer la narración, sino también para reflexionar sobre ella, con el fin de evitar traumas futuros o crear una conciencia de ellos.

⁵² “Oh, I knew you were pregnant, my mother said [...]. I saw it in a dream. More like a fantasy, my father said. A wish.”

Los sueños que reflejan las esperanzas y recuerdos felices de la vida familiar previa al trauma contrastan con los otros sueños que aparecen a lo largo del libro. Cada uno de éstos se relaciona con la muerte de uno de los dos padres de Edwidge: Mira (biológico) y Joseph (sentimental). A causa de una enfermedad pulmonar, Mira tiene muchos sueños diurnos en la fase terminal de su enfermedad. Uno de éstos es el siguiente: viendo imágenes en la televisión de la tormenta Jeanne que pasó por Haití en septiembre 2004, el padre empieza a imaginarse que está ahí mismo, ahogándose entre y con la gente. Luego, la protagonista se pregunta si “estos sueños le hicieron agradecer la manera en la que se estaba muriendo él mismo”⁵³ (trad. L.L., Danticat 2007: 167). Al contrario de lo que piensa la narradora, puede ser que el padre se desplace mentalmente en sus sueños, con el fin de lograr algo que ya no puede alcanzar en la vida: estar en Haití, aunque sea medio muerto y en la miseria. Además, refleja la espíritu del padre: ya está listo para dejar de vivir, aunque la narradora quisiera que no fuera así.

En otra ocasión, el padre le platica a Edwidge que la noche anterior “había gente, ya muerta desde hace mucho tiempo, parada alrededor de su cama”⁵⁴ (trad. L.L., Danticat: 258). En este sueño, el padre recuerda sus familiares y se siente unido a ellos mediante la muerte. Por eso, la muerte no le asusta al padre, pues lo entiende como un medio para volver a estar con la gente que ha querido mucho. En estos dos sueños, vemos la disposición del padre por dejar de vivir, aunque la narradora quisiera lo opuesto. Los mismos sueños subrayan, además, que la migración no fue algo temporal ni externo, sino más bien algo eterno e interno: dos características básicas del trauma, porque el desplazamiento migratorio sigue siendo una presencia en la mente del padre.

⁵³ “Did these dreams make him grateful to be dying the way he was?”

⁵⁴ “There were people, long dead, standing at his bedside.”

En el libro de Díaz, la aparición de los sueños se relaciona también con las esperanzas familiares: representan la unión y el bienestar, a pesar de todas las dificultades que han vivido a causa de la migración. Una noche, Oscar sueña que su hermana le dice “Bienvenido a la familia [...]. La familia verdadera”⁵⁵ (trad. L.L., Díaz 2008: 45). Su sueño no es casual: su hermana Lola se acaba de ir de la casa, después de una pelea entre ella y su madre. A causa de la partida de su hermana y la ira de su madre, Oscar empieza a entender muchas cosas. No son una familia feliz, ni ejemplar; más bien están unidos a través de la soledad y la miseria. Los sueños de Oscar le permiten ver y entender esta realidad, ya que aparecen como recreaciones de vivencias recientes. De la misma manera, Lola sueña sobre la relación con su hermano y su madre:

Seguía teniendo estas visiones de mi hermano intentando cocinar algo para si mismo. No me preguntes por qué, yo siempre era la que nos cocinaba [...]. Me lo imaginé [a Oscar] flaco como un palito [...]. Hasta empecé a soñar sobre mi madre, sólo que en mis sueños ella era una niña chiquita, realmente muy chiquita; la podía poner en la palma de mi mano y ella siempre intentaba decirme algo. La ponía cerca de la oreja y aún así no la podía escuchar. Siempre odié sueños tan obvios⁵⁶ (trad. L.L., Díaz 2008: 66).

Esta cita revela el sentimiento materno que siente Lola hacia Oscar, con el que intenta compensar la irresponsabilidad de la verdadera madre. Lola alimenta a Oscar sensatamente, esperando que un día baje de peso y mejore su calidad de vida. Cuando Lola tiene este sueño, se acaba de ir de casa, por lo que se siente culpable por haber dejado a Oscar, porque ¿cómo se mantendrá a si mismo? En la misma cita, Lola

⁵⁵ “Welcome to the family [...]. The real family.”

⁵⁶ “I kept having these stupid visions of my brother trying to cook for himself. Don’t ask me why. I was the one who cooked for us [...]. I imagined him thin as a reed [...]. I even started dreaming about my mother, except in my dreams she was a little girl, and I mean really little; I could hold her in the palm of my hand and she was always trying to say something. I would put her right up to my ear and I still couldn’t hear. I always hated obvious dreams like that. I still do.”

reflexiona sobre la relación con su madre, que siempre ha sido problemático, porque la madre se victimiza constantemente. En este sueño, Lola invierte y deforma la realidad y así se da cuenta de su propio papel en la familia: es la persona más responsable. Sin ella, ni su hermano, ni su madre podrán seguir adelante.

En *The Brief Wondrous Life of Oscar Wao*, los sueños funcionan también como predicciones y avisos con respecto al futuro. Esta capacidad sobrenatural y simbólica de los sueños ha salvado a la familia Cabral del *fukú* en varias ocasiones. Impulsada por unos de estos sueños proféticos, Belicia decidió dejar la República Dominicana, puesto que la Inca (su madre adoptiva) había soñado que la tenía que mandar afuera del país: “Al tercer día, [la señal] llegó a ella. Ella soñó que ella y su marido muerto estaban en la playa en donde él se había ahogado”⁵⁷ (trad. L.L. Díaz 2008: 157). Luego, aparece ahí un hombre sin cara. En varios de los sueños que atormentan a la familia Cabral aparece esta misma figura, que funciona como un símbolo. (En el apartado sobre los símbolos analizaremos esta aparición.) Esta recurrencia refleja la profundidad del trauma de la familia Cabral: es algo que reaparece, a través de los días y las noches, durante años. Les produce miedo, suscita recuerdos y también opera como advertencia.

3.2.2. *La vida después del trauma: una cadena fracasos*

Otra manifestación de la represión son los actos fallidos. Según Anna Freud, se trata de “un rápido atisbo en el inconsciente” (A. Freud 1961: 26), que puede darse en cualquier momento. Algunas formas específicas de estos actos son el lapsus y el olvido. En el punto 3.3.2., estudiaremos estos fenómenos a través del análisis del olvido y la amnesia. **En este apartado, interpretaremos los actos fallidos de una**

⁵⁷ “On the third day, it came to her. She was dreaming that she and her dead husband were on the beach where he had drowned.”

manera más general, o sea, como una cadena de fracasos que dejan su huella en la vida diaria de los personajes. A causa de la migración, los personajes no se han podido desarrollar como quisieran, porque el desplazamiento dificultó su vida en múltiples sentidos. Peor aún: el fracaso parece perseguirles desde su pasado hasta su presente. Ahora bien: hasta que no reconozcan o solucionen su pasado, los personajes van a seguir viviendo una existencia llena de fracasos personales, debido a los sentimientos que oprimen inconscientemente.

En *Brother, I'm dying*, el fracaso con mayor impacto para la narración es la migración del tío Joseph, que termina con su muerte. Según la narradora, no existe una vergüenza mayor que esta muerte, causada por la insensibilidad del gobierno estadounidense. El capítulo que retrata este suceso tiene una estructura sumamente traumática, pues la narradora intenta reconstruir los hechos mediante un discurso polifónico y fragmentado. Esta forma distorsionada se basa en el sentimiento central que sienta la narradora acerca de este hecho: culpa. Para poder narrar lo ocurrido de una manera más estructurada, la narradora tendría que perdonarse a sí mismo, porque ella no tiene la culpa, sino más bien el gobierno estadounidense. Ellos llevaron Joseph a un reclusorio, en espera de arreglar sus papeles. No tomaron en cuenta su edad avanzada, ni su salud o problemas para expresarse y por eso falleció poco después.

La perspectiva narrativa enfatiza otro fracaso, que parte de la narradora misma. Ella se siente responsable de la unión de su familia: tanto los que se encuentran en los Estados Unidos, como los que se quedaron en Haití. Edwidge quiere funcionar como un puente entre ambos mundo, pero no logra conectarlos por múltiples razones, dentro y fuera de sí misma. En consecuencia, la narración muestra una profunda frustración, que se deja captar mediante el siguiente subtítulo: “Un

padre feliz, un padre triste.”⁵⁸ (trad. L.L., Danticat 2007: 97). Por tener dos padres en su vida, Edwidge oscila constantemente entre dos círculos, espacios y tiempos. Hasta que no pueda solucionar esta ambigüedad paternal, no podrá organizarse ni enfocarse en su propia vida. A partir de la muerte de ambos padres, la perspectiva de la narradora cambia radicalmente. Desde este momento ya no se enfoca en ellos, en la muerte ni en el pasado, sino en la nueva vida y el futuro, representado en el nacimiento de su primera hija: Mira. Este hecho cambia el tono de la narración, puesto que a partir de este nacimiento, Edwidge deja de centrarse en la migración y el fracaso, para dar lugar a la esperanza.

En *The Brief Wondrous Life of Oscar Wao*, los fracasos parecen dominar toda la narración: desde el inicio hasta el final. Al igual que Edwidge, Oscar quiere reunir a sus familiares. Pero su propio desequilibrio le impide tener el estado de ánimo necesario para ello. A causa de su apariencia (gordo y ñoño), no tiene muchos amigos y mucho menos relaciones sexuales. En consecuencia, Oscar empieza a encerrarse en su cuarto, donde crea un mundo propio basado en la fantasía, la ciencia ficción, los cómics, etc. Así, Oscar “vio pasar su adolescencia”, sin poder aprovecharla y rodeado por la soledad. Su presencia pasa inadvertida, “era casi como un fantasma, porque ninguna chica realmente parecía verlo”⁵⁹ (trad. L.L., Díaz 2008: 23).

Lo único que genera felicidad en la vida de Oscar es la acción de escribir. Pero sus relatos son demasiado extraños y nadie parece creer que realmente se pueda convertir en un escritor reconocido. Es más aún: todos sus conocidos se burlan de sus aspiraciones y así nace su apodo: Oscar Wao. Según Yunion, Oscar “se parece mucho a este maricón gordo llamado Oscar Wilde”⁶⁰ (trad. L.L., Díaz 2008. 180). Luego,

⁵⁸ “One Papa Happy, One Papa Sad.”

⁵⁹ “[...] watched his adolescence stream by. [...] it was almost like a ghost because no girl ever seemed to notice it.”

⁶⁰ “[...] he looked like that fat homo Oscar Wilde.”

nadie sabe quien es Oscar Wilde y a causa de lo mismo, le empiezan a decir Oscar Wao. El acto de escribir define tanto a Oscar, que el día que deja de hacerlo, Yuniór empieza a preocuparse. En este momento, Yuniór y los lectores se dan cuenta que la cadena de fracasos personales de Oscar podría terminar en algo aún peor...

Desde que deja de escribir, la vida de Oscar va en descenso. Poco después, Oscar decide viajar hacia la República Dominicana en un último intento de perder su virginidad para poder volverse un hombre “verdadero” (en el sentido dominicano). No obstante, ahí se mete en problemas aún mayores, enamorándose de una puta que ya pertenece a un “capitán”. Por todo lo anterior, al final del libro Oscar resulta *ser* el fracaso.

3.2.3. Símbolos psicológicos y literarios

En el *trauma writing*, el uso de los símbolos puede funcionar como condensación, explicación o justificación de los hechos traumáticos, puesto que revela un aspecto reprimido de lo mismo. Ya que se trata de “*trauma*” y “*writing*”, resulta obvio que encontramos tanto símbolos literarios como psicológicos en tal tipo de escritura. Es más: por lo general suelen coincidir muchos de los mismos. Por consecuencia, Anna Freud anuncia que “la traducción de los símbolos nos descubre los contenidos del ello” (A. Freud 1961: 26), que es la parte inconsciente del yo. Algo parecido opina Jean Chavalier en su *Diccionario del símbolo literario* (1973), cuando anuncia que una de las funciones del símbolo es justamente “revelar los secretos del inconsciente, llevándonos hasta los aspectos más cubiertos de la acción, abriendo así un camino espiritual hacia lo desconocido y lo infinito.”⁶¹ (Chevalier 1973: ix).

⁶¹ “Ils révèlent les secrets de l’inconscient, conduisent aux ressorts les plus cachés de l’action, ouvrent l’esprit sur l’inconnu et l’infini.”

La memoria de Edwidge Danticat contiene pocos símbolos, porque se trata de un relato histórico y realista. No obstante, ciertos motivos pueden ser interpretados de manera simbólica. Por ejemplo, es interesante destacar que ambos padres de Edwidge tienen problemas relacionados con la lengua. Mientras Mira no puede respirar, Joseph no puede reproducir sonidos. En consecuencia, las palabras “respirar” y “hablar” se repiten múltiples veces a lo largo de la narración, lo que les da cierta carga simbólica, vinculando ambos conceptos con la vida /la muerte y la comunicación / el silencio. En este sentido, las dos palabras pueden subrayar la incapacidad de Mira y Joseph por comunicarse bien.

Ambas figuras paternas perdieron su capacidad de comunicarse de manera fluida a causa de una enfermedad prolongada, que arrancó después de la migración y de la separación. Al inicio, ambos hermanos intentan vencer esta discapacidad con el fin de seguir en contacto uno con el otro. Mientras Mira escribe cartas superficiales, Joseph guarda un diario basado en grabaciones de su alrededor. Sobre este diario, la narradora dice lo siguiente: “Grabar cosas se había vuelto una obsesión para él. Sabía que un día esperaba juntar todas sus notas, y sentarse a escribir un libro”⁶² (trad. L.L., Danticat 2007: 176). Desgraciadamente, Joseph nunca logra hacer eso, porque saliendo del país la gente destruye su iglesia, sus palabras y su pasado. Esta escena es muy simbólica, porque ilustra el trauma de Joseph por tener que dejar su país a fuerza. Lo que lo hace aún más traumático es el hecho de que siempre ha criticado a su hermano por haber hecho lo mismo voluntariamente. Sin embargo, la idea de reestablecer la comunicación con su hermano y su familia, de reunirse con ellos en los Estados Unidos, podría mitigar en alguna medida su angustia - aunque leemos unas pocas páginas después que eso nunca sucederá.

⁶² “ [...] recording things had become an obsession. One day, I knew, he hoped to gather all his notes together, sit down and write a book.”

A causa de la falta de comunicación entre los hermanos y los familiares en general, Edwidge tiene que reproducir la voz de todos y esto lo hace mediante la reescritura de las memorias familiares, basadas en la voz de todos. En consecuencia, la memoria es un conjunto de voces, no un monólogo. Por eso, la simbología de perder la voz se contrasta con recuperarla nuevamente. Así, la narradora opta por seguir viviendo y recordar, en vez de perder todas las esperanzas en un futuro mejor y olvidar el pasado.

Como ya subrayamos en otra parte, en muchos de los hechos contados se percibe un contraste entre la muerte y la vida. Por eso, no es casual que el epígrafe de la memoria haga una referencia a este contraste mediante una cita de *La invención de la soledad* (1980) de Paul Auster: “Empezar con la muerte. Volver a la vida y luego regresar a la muerte. O: la vanidad de intentar de decir algo sobre alguien.”⁶³ (trad. L.L., Danticat 2007: vii). Estas palabras reflejan una idea cíclica de la vida. La vida es sólo una parte de la existencia, ya que la muerte no se opone a ésta, sino que forma parte de la misma. En consecuencia, relatar una vida se vuelve un acto parcial e incompleto. Por ello, Danticat intenta incluir tanto la muerte como la vida en su narración. La narradora hace eso cerrando el ciclo de su familia al narrar la muerte de sus padres, para luego volver a abrirlo al escribir sobre el nacimiento de su hija. Así, nos presenta una imagen generacional de su familia, en donde la muerte da lugar a la vida y al revés. De la misma manera, la narradora nos demuestra que cada generación tiene nuevas posibilidades y capacidades para superar los traumas del pasado. Esta imagen positiva contrasta con la que predomina en la novela de Junot Díaz, quien vincula el cambio de las generaciones con una perspectiva pesimista, que cree en la contaminación del trauma a otras generaciones.

⁶³ “To begin with death. To work my way into life, and then, finally, to return to death. Or else: the vanity of trying to say anything about anyone.”

En *The Brief Wondrous Life of Oscar Wao* se hace un uso más intenso y frecuente de los elementos simbólicos que en *Brother, I'm dying*, donde el simbolismo se basa en solamente en dos contrastes: la vida / la muerte y la comunicación / el silencio. En cambio, el *fukú* determina en gran medida la vida de la familia Cabral en la novela de Junot Díaz. Como ya señalamos, este *fukú* es una maldición simbólica que pasa de un familiar a otro. Desde el abuelo Abelard y la madre Belicia hasta el hijo Oscar: todos quedan impregnados por la mala suerte. Así, el autor nos presenta otra imagen del trauma, puesto que la nueva generación no logra deshacerse del trauma de la generación anterior. Al contrario, es algo que los sigue persiguiendo; sólo Lola parece estar a salvo. Esta suerte parece subrayar la imprevisibilidad y insensibilidad del mismo *fukú*...

En los fragmentos en los que el *fukú* determina los hechos, el narrador parece abandonar la perspectiva realista y optar por una descripción e interpretación simbólica. El *fukú* se despliega siempre a través del siguiente patrón: primero, ocurre un hecho mediante el cual uno de los familiares Cabral cae en desgracia debido a una persona de poder. En el caso de Abelard, esta persona fue Trujillo y su clan. En el otro lado, la desgracia de Belicia y Oscar se basa en una traición amorosa, en la cual ambos resultan ocupar la posición del amante perseguido por el amor legítimo, siendo un “capitán” del poder en ambos casos. Éste encarna el poder, la violencia y la maldición. Luego, provoca la huida del amante. Sin embargo, tanto Belicia como Oscar se quedan inmovilizados a causa de su orgullo y obstinación. Poco después, algunos empleados del capitán los llevan a los campos de azúcar afuera de la ciudad para darles una paliza, hasta dejarlos al borde de la muerte. Asombrosamente, tanto Belicia como Oscar pudieron eludir la muerte, a pesar de la gravedad de sus heridas.

En el camino hacia los campos de azúcar, aparecen las mismas figuras: dos hombres fornidos vestidos de negro, una mangosta y un hombre sin cara. Tanto Abelard, como Belicia y Oscar vieron todas estas figuras. Mientras que los hombres fuertes simbolizan la violencia y la maldad porque van de negro, la mangosta encarna la vulnerabilidad, porque es una presa fácil para los demás animales de su entorno. Se puede establecer un vínculo entre este animal y las víctimas del trauma, puesto que ambos se encuentran en una posición sometida. Entre los tres símbolos mencionados, el hombre sin cara destaca por su recurrencia en la narración. En el caso de Belicia, aparece de la siguiente manera: “nuestra chica hubiera podido jurar que vio a un hombre *sin cara* sentado en una mecedora (...) y cuando ella pasaba, la saludaba, pero antes de que ella lo pudiera confirmar, el pueblito desapareció en el polvo.”⁶⁴ (trad. L.L., Díaz 2008: 135).

Este hombre es la encarnación del *fukú* o la mala suerte, y funciona como vínculo entre el pasado y el presente. Por eso, después de haber visto el hombre sin cara con sus propios ojos y llegar a los campos de azúcar, Oscar “tenía la sensación abrumadora que ya había estado en ese mismo lugar, hace mucho tiempo.”⁶⁵ (trad. L.L., Díaz 2008: 298). Más tarde, esta sensación se convierte en una realidad: al llegar a los campos de azúcar, casi lo matan a golpes, de la misma manera que a Belicia muchos años antes. No es casualidad que el hombre aparezca sin cara. Según Chevalier, la ausencia de una cara o una máscara alude a un cambio profundo o un rito de pasaje, que puede ser también la muerte. Además, la blancura del hombre simboliza el silencio. En este sentido, establece un vínculo con el silencio o el tabú que suele girar alrededor del trauma y sus víctimas hasta que verbalizan el pasado.

⁶⁴ “ [...] our girl could have sworn that a man sitting in a rocking chair [...] had no face and he waved at her as she passed but before she could confirm it the pueblito vanished in the dust. ”

⁶⁵ “He had the overwhelming feeling that he’d been in this very place, a long time ago.”

3.3. La (im)posibilidad del futuro.

En este último apartado analizaremos lo que implica el trauma para los protagonistas y su futuro: ¿hay posibilidad de seguir adelante o no? Para rastrear las implicaciones del trauma sobre la vida de los protagonistas y sus familiares, estudiaremos tres elementos más, a saber: el desenlace de la narración (abierto o cerrado), las referencias del narrador a la memoria o el olvido, y el vínculo que establecen ambos libros y sus autores con el lector. Veremos que las dos obras ofrecen una visión bien distinta sobre el trauma y sus implicaciones.

3.3.1. ¿Un final abierto o cerrado?

Una palabra en específico determina el final de *Brother, I'm dying*: “Espero” (*I wish*). Mediante la repetición de este vocablo, Edwidge establece un vínculo entre el pasado, el presente y el futuro de sí misma y su familia, intentando entender y dar un lugar a la muerte de sus dos padres. Entre las cosas que ella espera, están las siguientes: tener garantías sobre el más allá de la vida, estar segura que sus padres se encuentran en un lugar tranquilo y pacífico, en donde caminan juntos, platicando sin fin y, por último, comprender por qué ambos están enterrados en Nueva York, después de haber vivido separados por más de treinta años.

Mediante estos deseos, que tienen el carácter de una ensoñación, Edwidge no sólo trata de dar lugar a la muerte, sino que funciona también como una solución ante la migración y la separación. En la última ensoñación que transmite la memoria, los dos hermanos intercambian las siguientes palabras en *créole*, con las cuales también se termina el libro: “*Kote w ye frè m?* Hermano, ¿dónde estás? (...) *Mwen la*. Aquí mismo, hermano. Estoy aquí mismo”⁶⁶ (trad. L.L., Danticat 2008: 269).

⁶⁶ “*Kote w ye frè m?* Brother, where are you? (...) *Mwen la*. Right here, brother. I’m right here.”

Los deseos y ensoñaciones finales reflejan nuevamente una idea cíclica de la vida: después de la muerte, sigue la vida. El nacimiento de la primera hija de Edwidge enfatiza también esta idea. De hecho, ambos elementos simbolizan una apertura hacia el futuro en general. Eso se formaliza a través del final abierto de *Brother, I'm dying*, que es sumamente positivo y prometedor. De la misma manera, la narradora nos hace saber que ella y su familia están listas para seguir adelante, porque el trauma y la migración se volvieron vivencias pasadas a través de la escritura y el testimonio. Más aún: la escritura y el testimonio hicieron posible el futuro de la narradora y su familia, porque fueron los medios a través de los cuales ella aprendió a aceptar su propio pasado. En este sentido, la narración puede tener un efecto terapéutico, como también nos señala Roger Luckhurst: “Las historias tienen que reparar los daños causados por la enfermedad.”⁶⁷ (trad: L.L., Luckhurst 2008: 82). Esta idea se relaciona con la llamada “reconstrucción narrativa”, que define el acto de escribir como un acto terapéutico, lo que indudablemente fue el caso para Edwidge Danticat construyendo y escribiendo esta memoria.

La novela sobre Oscar no tiene un final abierto ni tampoco refleja una conquista sobre el trauma. Al contrario, lo que predomina en las últimas palabras del libro son el fracaso y la muerte, puesto que ambos se apoderaron del protagonista en la República Dominicana, lejos de todos, en los campos de caña. Ahí mismo matan a Oscar por haberse relacionado con Ybón, pero sobre todo por no haber sido capaz de vencer el *fukú*. Más aún: para subrayar el carácter traumático de la vida de Oscar y los demás personajes, el final de la novela se divide en tres partes: “El Final de la Historia” (*The End of the Story*), una reflexión sin título sobre la hija de Lola y “La Última Carta” (*The Final Letter*).

⁶⁷ “Stories have to repair the damage that illness has done.”

“El final de la historia” empieza con las siguientes palabras por parte del narrador principal, Yunió: “Eso era más o menos todo. Llegamos en avión para reclamar el cuerpo. Arreglamos el funeral.”⁶⁸ (trad. L.L., Díaz 2007: 323). Mediante este resumen conciso, Yunió trata de finalizar la breve y maravillosa historia sobre Oscar para poder empezar a hablar sobre los otros personajes: Belicia y, sobre todo, Lola. Sin embargo, aunque Yunió quisiera terminar la historia sobre Oscar, este personaje volverá a la narración, como veremos enseguida.

Desgraciadamente, Belicia muere diez meses después de su hijo a causa del regreso del cáncer. Yunió esperaba que esta desgracia aticiera el amor entre Lola y él, pero ocurre lo contrario. Más aún: terminando la relación con él, Lola le dirige las siguientes palabras: “Sólo somos diez millones de Trujillos.”⁶⁹ (trad. L.L., Díaz 2007: 324). Esta cita es sumamente interesante, puesto que vincula directamente el trauma con la dictadura de Trujillo, estableciendo una identificación involuntaria entre la población y el dictador. A pesar de la voluntad de cada dominicano, el Trujillato incorporó y afectó a todos. Sin embargo, justamente la voluntad de cada dominicano posibilitó el vencimiento o el sufrimiento del trauma. En el caso de Belicia, las consecuencias del Trujillato fueron tan traumáticas que tuvo que migrarse, reprimiendo además todos sus recuerdos y sentimientos con el fin de poder empezar una nueva vida, lejos de las influencias (in)directas de Trujillo. Justamente a causa de esta represión, Belicia transmitió y desplazó el trauma a sus hijos, convirtiéndolos en víctimas secundarias. De la misma manera, Oscar nunca logró deshacerse del trauma colectivo generado por Trujillo, ya que tuvo una repercusión individual bastante fuerte en su propia vida, ya que fue intensificado por el *fukú* que rodea alrededor de su familia.

⁶⁸ “That’s pretty much it. We flew down to claim the body. We arranged the funeral.”

⁶⁹ “Ten million Trujillos is all we are.”

Finalmente, Yunior empieza a hablar sobre si mismo. Así, se vuelve otro narrador-personaje, al igual que Belicia y Lola. Es notable que esto ocurra justamente al final de la narración, después de la muerte de Oscar. De hecho, las últimas palabras de Yunior revelan algo importante: tiene varias cosas en común con Oscar. Al igual que él, Yunior resulta ser una víctima del *fukú*: ambos resultan ser escritores fracasados, ambos dieron clases para sobrevivir y ambos sufrieron decepciones amorosas. Todo ello impide a Yunior borrar los silencios traumáticos, que han dominado tanto la vida de Oscar como la suya. Sin embargo, eso resulta más traumático para él que para Oscar, ya que Yunior tenía la asignación de relatar la vida de Oscar, pero los silencios que distorsionan su propia vida le dificultan esta tarea.

Al leer la segunda reflexión final, Yunior no resulta ser el único perseguido por el *fukú*, porque tampoco la hija de Lola está a salvo de la maldición. Eso se debe a su cercanía con las víctimas, que se refleja a través de su herencia física: tiene los ojos de Oscar y el cabello de Belicia. Así, veremos nuevamente que la maldición se desplaza de una generación a otra, escogiendo sus víctimas al azar. Además, el narrador advierte que “Nada termina nunca.”⁷⁰ (trad. L.L., Díaz 2007: 331).

Mediante estas nuevas revelaciones, el libro nos presenta una imagen sumamente negativa del trauma: resulta ser un mal que persigue la familia Cabral a través de las generaciones. De esta manera, el libro de Díaz sugiere también una idea cíclica, que se concretiza a través de la predestinación generada por el *fukú*. Eso causa la persistencia del trauma como una fuerza insoluble. Esta fuerza elimina nuevas posibilidades y un futuro prometedor para los personajes. A causa de lo mismo, podemos decir que la novela termina con un final cerrado, en el que predomina el pesimismo.

⁷⁰ “Nothing ever ends.”

A pesar de todos los infortunios, el libro termina con un detalle humorístico, algo que está presente a lo largo de *The Brief Wondrous Life of Oscar Wao*. En el apartado titulado “La última carta”, Yunior recapitula uno de los últimos escritos de Oscar enviados desde la República Dominicana, justo antes de su muerte. Ahí, Oscar confiesa con orgullo que no morirá siendo virgen, siendo así un dominicano de verdad. Además, Oscar confiesa que quedó muy asombrado después del acto: “Ahora entiendo lo que todos describen. ¡Diablos! Si lo hubiera sabido antes... ¡Qué belleza! ¡Qué belleza!”⁷¹ (trad. L.L., Díaz 2007: 335).

Para terminar este apartado, cabe destacar la gran diferencia que existe entre los finales de ambos libros. Esta diferencia es de suma importancia, puesto que refleja dos posturas y visiones opuestas del *trauma writing*, como bien nos señalan Van der Kolk y Van der Hart en su artículo “The Intrusive Past”:

Inicialmente, las personas traumatizadas pueden reaccionar mediante intentos de suicidio u otros comportamientos destructivos. En el caso de una recuperación completa, la persona ya no sufre de las re-apariciones traumáticas en la forma de analepsis, repeticiones mediante la conducta, etcétera. En lugar de ello, se puede narrar la historia y la persona es capaz de dirigir la mirada hacia atrás; [porque] le ha dado un lugar en su vida pasada, su autobiografía y, de la misma manera, en toda su personalidad⁷² (trad. L.L., Caruth 1995: 176).

La diferencia entre ambas posturas se explica de una manera muy clara: mientras que Danticat opta por acercarse al trauma desde la historia y la primera persona del singular, Díaz prefiere jugar con los significados del trauma, usando una forma híbrida que combina la ficción con la historia de una manera crítica y

⁷¹ “So this is what everybody’s always talking about. Diablo! If only I’d known. The beauty! The beauty!”

⁷² “Traumatized persons may initially respond with suicide attempts or other self-destructive behavior. In the case of complete recovery, the person does not suffer anymore from the reappearance of traumatic memories in the form of flashbacks, behavioral reenactments, and so on. Instead, the story can be told, the person can look back at what happened; he has given it a place in his life history, his autobiography, and thereby in the whole of his personality.”

humorística. Así, ambos autores escriben y crean con fines distintos. Para Danticat, la escritura es un proceso terapéutico, mediante el cual puede salvar a sí misma y su familia, ordenando sus recuerdos con el fin de seguir adelante. En cambio, la escritura es un juego para Díaz. No obstante, en su caso no se trata de un juego inocente, sino de uno en el que la conciencia y la crítica juegan un papel muy importante.

3.3.2. Memoria / Amnesia

Narrar no siempre implica recordar o rescatar memorias del olvido. Al contrario, en varios casos del *trauma writing* una narración se establece precisamente con el fin de demostrar la imposibilidad del recuerdo en relación con vivencias traumáticas, enfatizando así la inevitabilidad de la amnesia. Tanto Edwidge Danticat, como Junot Díaz se dan cuenta de esta paradoja, puesto que ambas narraciones contienen recuerdos y silencios a la vez.

En su artículo “The Intrusive Past: The Flexibility of Memory and The Engraving of Trauma” (1995), Van der Kolk y Van der Hart subrayan lo siguiente: “La memoria es una acción. En esencia, es la acción de narrar una historia”⁷³ (trad. L.L., Caruth 1995: 175). Dicho en otras palabras: mediante la narración, ciertos recuerdos se pueden mover desde el inconsciente de una persona hasta el consciente. Así, la narración funciona como una terapia recordativa, como señalamos anteriormente. En este sentido, ambos libros se inclinan hacia el recuerdo del pasado, puesto que el núcleo de sus tramas se basa en la narración de las implicaciones de un trauma en específico: la migración. No obstante, aunque ambos escritores escribieron con el fin de reflejar la vida familiar y personal de un grupo de migrantes, no lo pudieron hacer de una manera completa, justamente a causa del carácter traumático de

⁷³ “Memory is an action: essentially, it is the action of telling a story.”

la migración. En consecuencia, ambas narraciones presentan una estructura fragmentada en la que el silencio y la amnesia definen en menor o mayor grado la narración.

A lo largo de su memoria, Danticat intenta anular los silencios que invadieron su historia personal y familiar después de la migración. Para la escritora, el olvido ha sido una lucha sin fin: “Olvidar es un miedo constante en la vida de cualquier escritor. Para el escritor-migrante que se encuentra lejos de casa, la memoria se vuelve un abismo aún más grande”⁷⁴ (trad. L.L., Danticat 2010: 65). En *Brother, I’m dying*, la autora confiesa que ha hecho todo para llenar los silencios y por eso la memoria resultó ser una recolección de las voces de todos sus familiares y un tributo a los mismos. Así, el libro opta por recordar de la manera más completa posible, en vez de dejarse llevar por la amnesia.

En *The Brief Wondrous Life of Oscar Wao*, el escritor juega con la capacidad de recordar u olvidar el pasado traumático y lo hace subrayando la falta de una perspectiva omnisciente por parte de los tres narradores principales: Yunior, Lola y Belicia. Todos son familiares de Oscar: el protagonista que encarna el trauma. Por lo mismo, no sorprende que justamente ellos luchan con la capacidad de narrar o silenciar los hechos ocurridos.

En varias ocasiones, los narradores no pueden completar su historia, por lo que aparecen nada más unas rayitas (“---, ---, ---”) en vez de palabras, simulando el silencio. Durante toda la narración, este silencio puede tener dos causas: el olvido traumático o la simulación de la censura durante el Trujillato. En la siguiente cita, las rayas simbolizan el olvido: “Ella [la abuela de Oscar] sacó una foto. Él es el padre de

⁷⁴ “Forgetting is a constant fear in any writer’s life. For the immigrant writer, far from home, memory becomes an even deeper abyss.”

tu madre, me ofreció la foto. Era mi primo y ---.”⁷⁵ (trad. L.L., Díaz 2008: 75). En cambio, la próxima cita contiene rayas que simulan la censura. Así, el narrador pretende proteger ciertos datos confidenciales sobre el dictador, como por ejemplo su restaurante preferido, llamado “El Tesoro de ---” (Díaz 2008: 327). Esta supuesta protección de datos confidenciales refleja el sentido del humor y la perspectiva del narrador: criticar el Trujillato y todo lo que implicó para una nación mediante una parodia del mismo, usando sus mismas herramientas. Luego, el narrador confiesa que en esta narración “estamos pescando silencios. [...] un silencio que se convierte en un monumento para las generaciones y que convierte en esfinge a todos los intentos de una recreación narrativa”⁷⁶ (trad. L.L., Díaz 2008: 244). En esta cita, el narrador describe la causa de la fragmentación narrativa.

Para concluir, podemos decir que ambos libros están escritos con el fin de recordar el pasado, aunque el carácter traumático del mismo dificulta o impide a los narradores hacerlo de una manera completa. Por ello, ambas narraciones tienen una estructura fragmentada en la que el silencio es inevitable.

3.3.3. ¿Y el lector?

En el *trauma writing* es muy común que el autor se dirija al lector, exigiendo un papel activo del mismo, que se basa en el entendimiento, con el fin de evitar traumas futuros, como también subraya Horvitz: “Algunas representaciones narrativas del trauma tienen que exponer la necesidad de una transformación social”⁷⁷ (trad. L.L., Luckhurst 2008: 89). Tanto Danticat como Díaz se dirigen en varias ocasiones al lector y lo hacen a su propia modo.

⁷⁵ “She plucked out one photo. This is your mother’s father, she offered me the photo. He was my cousin and ---.”

⁷⁶ “We are trawling in silences here. [...] a silence that stands monument to the generations, that sphinxes all attempts at narrative reconstruction.”

⁷⁷ “Narrative representations of trauma must expose the need for social transformation.”

Danticat suele dirigirse a sus lectores de una manera indirecta, porque nunca aparece ningún narratario explícito. Sin embargo, en varias ocasiones la autora reflexiona sobre la escritura de su memoria para que el lector se dé cuenta que lo ha escrito con un fin específico: compartir el trauma de su familia con el público, para sensibilizar a los lectores con respecto a la migración y las políticas migratorias de los Estados Unidos. Así, la memoria demuestra que la migración tiene una cara y una voz que debería estar escuchada más. Esta preocupación aparece en toda la obra de Danticat, puesto que la migración fue algo que le marcó profundamente. Más aún: su último libro, llamado *Create Dangerously* (2010) es un conjunto de ensayos y reflexiones sobre el vínculo entre la escritura y la migración.

En la novela de Díaz, en cambio, abundan los comentarios al lector de una manera muy directa y eso forma parte del juego que establecen los distintos narradores a lo largo de la novela. En múltiples ocasiones, el narrador se dirige a un tú, lo que implica la presencia indudable de un narratario. Más aún: este narratario parece formar parte de la misma cultura popular y negra a la cual pertenecen también Yunior, Oscar y su familia, puesto que varias veces aparece la palabra “*negro*” con toda confianza. Eso ocurre sobre todo cuando el narrador quiere confrontar el lector con sus propios pensamientos o suposiciones. Mediante el uso de un narratario que comparte rasgos con los personajes, el autor quiere lograr dos propósitos. Primero, que el lector ponga en duda ciertas ideas suyas. Así, el autor establece una crítica indirecta a las ideas estereotipadas que abundan en el racismo y en la política. Segundo, tiene el fin de despertar e involucrar al lector, puesto que tanto él como los personajes forman parte de la misma cultura post-traumática en la que todos tenemos que hacer todo lo posible para evitar traumas futuros. Eso se puede hacer mediante la palabra, tanto escrita como hablada. Porque cada palabra, borra otro silencio.

4. CONCLUSIÓN

El punto de partida de esta tesis originalmente fue estudiar el vínculo existente entre el trauma y la migración en dos obras literarias contemporáneas escritas por dos escritores migrantes: *Brother, I'm dying* de Edwidge Danticat y *The Brief Wondrous Life of Oscar Wao* de Junot Díaz. Después de nuestro análisis teórico y literario, podemos concluir que ambos libros se acercan al trauma y a la migración de una manera considerablemente distinta, a pesar de las similitudes que observamos inicialmente entre la vida de los dos autores. A manera de conclusión, volvemos a enumerar las mayores diferencias que existen entre ambas obras.

Analizamos las dos obras desde el *trauma writing*, que es una nueva tendencia en los estudios culturales y literarios contemporáneos. Puesto que se trata de una teoría bastante reciente y poco extensa, nos hemos tenido que apoyar también en ciertos escritos que pertenecen a la psicología y el psicoanálisis. Al final de nuestra investigación, podemos decir que eso fue más bien un enriquecimiento que una limitación. Además, justamente mediante este marco teórico “mezclado”, nos dimos cuenta que el trauma es sobre todo un proceso largo y no tanto un evento único.

Abarcamos este proceso y su reflexión literaria desde una estructura temporal, precisamente porque ambos libros carecen de una estructura cronológica y lineal. Al contrario, resultan ser narraciones fragmentadas, porque tienen el fin de expresar el carácter traumático de la migración a través de su contenido y forma.

Iniciamos nuestro análisis describiendo los orígenes del trauma migratorio en ambos libros, enfocándonos en el pasado de los personajes. En ambas narraciones, se trata de un trauma que no sólo afectó a los protagonistas, sino también a sus

familiares quienes, de hecho, figuran como los únicos personajes adicionales de importancia en las dos obras. Por consiguiente, la migración resulta ser a la vez un trauma individual y colectivo. En el caso de Danticat, el trauma se desarrolla de manera horizontal, puesto que afecta a una sola generación. En cambio, en la novela de Díaz, la migración de la madre sigue ocasionando dificultades para la generación siguiente. Así, podemos decir que el trauma ocurre de manera vertical en la novela de Díaz, generando “víctimas secundarias”. Otra gran diferencia entre ambas obras es el punto de partida. Mientras que Danticat se basa en la realidad, Díaz escribe su novela jugando con la historia y la ficción. De esta manera, ambas obras pertenecen a dos formas literarias distintas, a saber: la memoria y el *Bildungsroman* invertido.

En la segunda parte de nuestro análisis literario, describimos el trauma a partir del presente de los personajes. En ambas obras, el presente aparece a través de un cuadro sintomático, que refleja los intentos de los narradores y personajes por entender el pasado traumático generado por la migración. De una gran cantidad de síntomas que generan la represión, escogimos tres: los sueños, los fracasos personales y los símbolos. Comparando la obra de Danticat con la de Díaz, podemos decir que *Brother, I'm dying* es realista, mientras que *The Brief Wondrous Life of Oscar Wao* es más bien simbólica. Por lo mismo, dan lugar a otro significado del trauma: mientras que es un obstáculo superable para Danticat, para Díaz es más bien una maldición (representada a través del *fukú*).

En la tercera y última parte de nuestro análisis literario, nos enfocamos en la (im)posibilidad de un futuro para los protagonistas y sus familiares. En el caso de Danticat, la escritura de su memoria resultó tener un efecto terapéutico, dado que fue escrita desde la primera persona singular con el fin de juntar las voces de sus familiares y ordenarlas. Así, Danticat ha podido superar el trauma personal de su

pasado, puesto que rescató todo de la inconsciencia, dándole un lugar en la historia familiar. El *Bildungsroman* invertido de Díaz no tenía el fin de superar el trauma, sino de exponerlo mediante un juego entre la ficción y la historia. De esta manera, Díaz tenía la libertad de hacer morir a su protagonista. Así, el autor critica al mismo tiempo el Trujillato y la difícil situación en la cual se encuentran muchos migrantes. No lo hace de una manera común, sino usando el humor y un lenguaje popular.

Pensando en el papel del lector, podemos decir que resultó interesante estudiar dos obras de la migración desde el *trauma writing*, puesto que nos hizo entender que este tipo de literatura tiene el fin de cancelar los silencios que giran alrededor de una gran cantidad de eventos traumáticos contemporáneos. En cambio, esta literatura quiere recordar y fomentar la memoria con el fin de evitar traumas futuros. Lo mismo pasa en el caso de la migración: es algo que afecta a muchos, que ocurre en todo el mundo. Sin embargo, si nosotros mismos no somos migrantes, no es usual que podamos percatarnos del impacto que ello puede tener para alguien y su familia. Significa dejar todo para empezar desde cero. Aunque la literatura no puede cambiar esta situación, puede crear una conciencia sobre la misma y tanto Danticat como Díaz logran hacerlo, cada quien a su modo. Ahora sólo podemos esperar que un día estas lecturas lleguen a representar la voz del migrante más allá de lo literario...

BIBLIOGRAFÍA

- Caruth, Cathy. *Trauma: Explorations in memory*. Baltimore: The John Hopkins University Press, 1995.
- Chevalier, Jean. *Dictionnaire des symboles*. Paris: Seghers, 1973.
- Danticat, Edwidge. *Brother, I'm dying*. New York: Random House, 2007.
- . "Interview with Junot Díaz." En: BOMB, No. 101, Otoño 2007. Disponible en: <http://bombsite.com/issues/101/articles/2948> (20 de abril de 2011)
- . *Create Dangerously*. New Jersey: Princeton University Press, 2010.
- Díaz, Junot. *The Brief Wondrous Life of Oscar Wao*. London: Faber and Faber, 2008.
- Farrell, Kirby. *Post-Traumatic Culture: Injury and Interpretation in the Nineties*. Baltimore: The John Hopkins University Press, 1998.
- Fernández Vázquez, Jose Santiago. *Reescrituras postcoloniales del Bildungsroman*. Madrid: Verbum, 2003.
- Freud, Anna. *El yo y los mecanismos de defensa*. Barcelona: Paidós, 1961.
- Inskeep, Steve. "An interview with Junot Díaz." Transmitido por NPR, 2 de mayo de 2008. Disponible en: <http://www.uspolicy.be/headline/interview-junot-d%C3%ADaz> (20 de abril de 2011)
- Mardorossian, Carine M. "From Literature of Exile to Migrant literature." En: *Modern Language Studies*, Vol. 32, No. 2, Otoño 2002, p. 15 - 33.
- LaCapra, Dominick. *Writing Trauma, Writing History*. Baltimore: The John Hopkins University Press, 2001.

Laplanche, Jean. *Diccionario de Psicoanálisis*. Barcelona: Labor, 1971

Leys, Ruth. *Trauma: A Genealogy*. Chicago: The University of Chicago Press, 2000.

Luckhurst, Roger. *The Trauma Question*. London: Routledge, 2008.

Otto, Melanie. "The Carribean". En: McLeod, John. *The Routledge Companion to Postcolonial Studies*. New York: Routledge, 2007.

Shea, Renee H. "The Dangerous Job of Edwidge Danticat: An Interview." En: *Callaloo*, Vol. 19, No. 2, Primavera 1996, p. 382 - 389.

Soren, Frank. *Migration and Literature*. New York: Macmillan, 2008.

Stanisic, Sasa. "How You See Us: Three Myths About Migrant Writing." En: *91 st Meridian*, Vol. 7, No. 1, Verano 2010. Disponible en: http://iwp.uiowa.edu/91st/vol7_n1/articles/Stanisic_Sasa_MigrantWriting.html (20 de abril de 2011)

Ward, Abigail. "Psychological formulations." En: McLeod, John. *The Routledge Companion to Postcolonial Studies*. New York: Routledge, 2007.

William, Luis. *Dance Between Two Cultures: Latino Caribbean Literature Written in the U.S.* Nashville and London: Vanderbilt University Press, 1997.

Esta tesis corresponde a los estudios realizados con una beca otorgada por el Gobierno de México, a través de la Secretaría de Relaciones Exteriores.