

Julia Isabel Eissa Osorio
Naomi Moussounda Kombila
Nicolas Piedade
Coordinadores



IMAGINARIOS LITERARIOS Y CULTURALES DEL MARGEN

recentrar las periferias,
deconstruir las hegemonías,
pensar la disidencia



CIALC
Centro de Investigaciones sobre
América Latina y el Caribe



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

Dr. Leonardo Lomeli Vanegas
Rector

Dra. Patricia Dolores Dávila Aranda
Secretaria General

Dra. Diana Tamara Martínez Ruiz
Secretaria de Desarrollo Institucional

Dr. Miguel Armando López Leyva
Coordinador de Humanidades

CENTRO DE INVESTIGACIONES SOBRE AMÉRICA LATINA Y EL CARIBE

Dr. Jesús Gerardo Torres Salcido
Director

Dr. Mario Vázquez Olivera
Secretario Académico

Mtra. Leticia Juárez Lorencilla
Jefa del Departamento de Publicaciones

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE TLAXCALA

Dr. Serafín Ortiz Ortiz
Rector

Mtro. Alejandro Palma Suárez
Secretario Académico

Dra. Margarita Martínez Gómez
Secretaria de Investigación Científica y Posgrado

Mtra. Diana Selene Ávila Casco
*Secretaria de Extensión Universitaria
y Difusión Cultural*

Arq. Miguel Moisés García de Oca
Secretario Administrativo

Mtro. Roberto Carlos Cruz Becerril
Secretario Técnico

Dra. Gloria Ramírez Elías
Secretaria de Autorrealización

Mtro. Irving Eduardo Ortiz Gallardo
Coordinador de la División de Ciencias y Humanidades

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

Mtro. Hugo Pérez Olivares
Director

Mtro. Ricardo Olivares Talavera
Secretario

Mtra. Jaqueline Bernal Arana
*Coordinadora de la Licenciatura en Lengua
y Literatura Hispanoamericana*

**IMAGINARIOS LITERARIOS
Y CULTURALES DEL MARGEN:**
recentrar las periferias, deconstruir
las hegemonías, pensar la disidencia

IMAGINARIOS LITERARIOS Y CULTURALES DEL MARGEN:

recentrar las periferias,
deconstruir las hegemonías,
pensar la disidencia

Julia Isabel Eissa Osorio
Naomi Moussounda Kombila
Nicolas Piedade
(coordinadores)



Esta obra fue dictaminada por académicos en el sistema doble ciego con el aval del Comité Editorial del Centro de Investigaciones sobre América Latina y el Caribe (CIALC) de la UNAM.

Catalogación en la publicación UNAM. Dirección General de Bibliotecas y Servicios Digitales de Información.

Nombres: Eissa Osorio, Julia Isabel, editor. | Moussounda Kombila, Naomi, editor. | Piedade, Nicolas, editor.

Título: Imaginarios literarios y culturales del margen : recentrar las periferias, deconstruir las hegemonías, pensar la disidencia / Julia Isabel Eissa Osorio, Naomi Moussounda Kombila, Nicolas Piedade (coordinadoras).

Otros títulos: Imaginaires littéraires et culturels de la marge : recentrer les périphéries, déconstruire les hégémonies, penser la dissidence.

Descripción: Primera edición. | Ciudad de México : Universidad Nacional Autónoma de México, Centro de Investigaciones sobre América Latina y el Caribe, 2025. | Texto en español y francés.

Identificadores: LIBRUNAM 2279127 (libro electrónico) | ISBN 9786075875859 (libro electrónico).

Temas: Literatura y sociedad — Historia — Siglo XX. | Arte en la literatura. | Cultura en la literatura. | Cultura y globalización.

Clasificación: LCC PN51 (libro electrónico) | DDC 809.93355—dc23

Imagen de portada: Julia Isabel Eissa Osorio

Diseño de portada: Marie Nicole Brutus H.

Diseño y edición de interiores: Irma Martínez Hidalgo

Primera edición: noviembre de 2025

Fecha de edición: 26 de noviembre de 2025

D. R. © 2025 UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE TLAXCALA
Av. Universidad núm. 1
Col. La Loma Xicohténcatl, 90070
Tlaxcala, México

D. R. © 2025 UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
Ciudad Universitaria, Coyoacán, 04510
Ciudad de México, México

CENTRO DE INVESTIGACIONES SOBRE AMÉRICA LATINA Y EL CARIBE
Torre II de Humanidades, 8º piso,
Ciudad Universitaria, Coyoacán, 04510, Ciudad de México, México
Correo electrónico: cialc@unam.mx

ISBN: 978-607-545-150-3 (UATx)

ISBN: 978-607-642-155-0 (UNAM)

DOI: <https://doi.org/10.22201/cialc.9786076421550e.2025>

Esta edición y sus características son propiedad de la Universidad Nacional Autónoma de México.

Prohibida la reproducción total o parcial por cualquier medio sin la autorización escrita del titular de los derechos patrimoniales.

Hecho en México

*A nuestros colegas y amigos que ya se han ido,
pero cuya presencia impregna cada una de las páginas
de este libro.*

*À nos collègues et amis qui sont déjà partis,
mais dont la présence imprègne chacune des pages de ce livre.*

In memoriam
Guiba Abdul Karamoko KONÉ
José Antonio MATEOS CASTRO

AGRADECIMIENTOS

Este libro es originalmente el resultado de una colaboración entre dos equipos de investigación: el equipo EHIC de la Universidad de Limoges, Francia, y el grupo de investigación “Cuerpo Académico 241-Lengua y Literatura Hispanoamericana” de la Universidad Autónoma de Tlaxcala, México. El proyecto “Imaginarios literarios y culturales del margen” tomó forma por primera vez durante un coloquio internacional celebrado en Limoges en 2023 al cual le siguió un segundo encuentro en 2024, esta vez organizado en Tlaxcala, acompañado de una serie de seminarios que están a la espera de nuevas extensiones.

En este contexto consideramos esencial expresar nuestra gratitud a las personas e instituciones que hicieron posible este trabajo colectivo. El liderazgo de nuestros respectivos equipos de investigación recibirá un reconocimiento especial. Agradecemos al Dr. Till Kuhnle, director del equipo de EHIC, y a la Dra. Odile Richard, su subdirectora, por su apoyo en la organización y coordinación local de este proyecto. También agradecemos a la Dra. Olga Lidia Ayometzi Sastré, coordinadora del “Cuerpo Académico 241-Lengua y Literatura Hispanoamericana”, por su activa participación en el desarrollo de estas actividades y el apoyo científico que permitió que este trabajo viera la luz. También deseamos expresar nuestra gratitud a la Mtra. Jaqueline Bernal Ara-

na, coordinadora de la Licenciatura en Lengua y Literatura Hispanoamericana de la Universidad Autónoma de Tlaxcala y al Mtro. Hugo Pérez Olivares, director de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Autónoma de Tlaxcala, por su apoyo decisivo en la planeación y el desarrollo de estos eventos.

No podíamos cerrar este apartado de agradecimientos sin dedicar una mención especial al Dr. Bertrand Westphal por haber sostenido, desde el principio, todos los esfuerzos científicos y humanos en el origen de esta publicación, y muchas otras. Especialmente, por su colaboración en las conferencias y seminarios impartidos a lo largo de estos intercambios tanto en Francia como en México.

Por último, dirigimos un agradecimiento especial a la Universidad Nacional Autónoma de México y en particular al Centro de Investigaciones sobre América Latina y el Caribe (CIALC) por recibir esta publicación en el marco de su programa editorial, así como por el invaluable apoyo para la edición de este volumen. Merecen en este sentido la expresión de nuestra más profunda gratitud el Dr. Jesús Gerardo Torres Salcido, director del CIALC, y el departamento editorial del mismo, a cargo de la Mtra. Leticia Juárez Lorencilla.

REMERCIEMENTS

Cet ouvrage est à l'origine le fruit d'une collaboration réunissant deux équipes de recherche, d'une part l'équipe EHIC de l'Université de Limoges, en France, et d'autre part le groupe de recherche «Cuerpo Académico 241-Lengua y Literatura Hispanoamericana» de la Universidad Autónoma de Tlaxcala, au Mexique. Le projet des «Imaginares littéraires et culturels de la marge» a en premier lieu pris forme autour d'un colloque international, qui s'est déroulé à Limoges en 2023 et qui fût suivi en 2024 d'un second volet, cette fois organisé à Tlaxcala, accompagné d'une série de séminaires qui n'attendent que de nouveaux prolongements.

Il nous paraît dans ce cadre indispensable d'exprimer notre reconnaissance à l'égard des personnes et des institutions qui ont rendu ce travail collectif possible. Les directions de nos équipes de recherche respectives feront à ce titre l'objet d'une mention toute particulière. Nous remercions d'une part Till Kuhnle, directeur de l'équipe EHIC, ainsi que Odile Richard, sa directrice adjointe, pour nous avoir accompagnés dans l'organisation et la coordination locale de ce projet. Nous remercions d'autre part Olga Lidia Ayometzi Sastre, coordinatrice du «Cuerpo Académico 241-Lengua y Literatura Hispanoamericana», pour son implication très active dans le développement de ces activités et l'appui scientifique ayant permis à cet ouvrage de voir le jour.

Nous désirons également exprimer notre reconnaissance à l'égard de Jaqueline Bernal Arana, coordinatrice de la Licenciatura en Lengua y Literatura Hispanoamericana de la Universidad Autónoma de Tlaxcala, et Hugo Pérez Olivares, directeur de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Autónoma de Tlaxcala, pour leur appui décisif dans la planification et le déploiement de ces événements.

Nous ne pourrions pas clore cette section de remerciements sans dédier une mention particulière à Bertrand Westphal pour avoir appuyé, depuis le début, l'ensemble des efforts scientifiques et humains situés à l'origine de cette publication, et de bien d'autres, en particulier pour sa collaboration aux conférences et séminaires organisés tout au long de ces échanges, tant en France qu'au Mexique.

Enfin, nous tenons à remercier spécialement la Universidad Nacional Autónoma de México, et en particulier le Centro de Investigaciones sobre América Latina y el Caribe (CIALC), pour avoir accueilli cette publication dans le cadre de son programme éditorial, ainsi que pour son inestimable soutien dans l'édition de cet ouvrage. À cet égard, nous tenons à exprimer notre profonde gratitude à Jesús Gerardo Torres Salcido, directeur du CIALC, et au département éditorial de ce dernier, dirigé par Leticia Juárez Lorencilla.

ÍNDICE / SOMMAIRE

Prefacio / Préface

17 / 19

Introducción / Introduction

21 / 39

RECENTRAR LAS PERIFERIAS DESDE UNA PERSPECTIVA ESPACIAL / RECENTER LES PÉRIPHÉRIES DEPUIS UNE PERSPECTIVE SPATIALE

Ensayo / Essai 1

Teorías y metodologías de la representación del espacio
y los procesos de especialización en la literatura

JOSÉ SÁNCHEZ CARBÓ

59

Engagement artistique à la marge et mobilisations au centre

NATHALIE ROELENS

73

Habiter/décentrer: subjectiver les banlieues
dans le cinéma de fiction français contemporain

CÉCILE SORIN

97

Briser la frontière du mur: le vidéo mapping
pour une banlieue dynamique et interconnectée

ANDREA DAFFRA

109

Expériences paysagères de la marge:
autour de la «double absence» dans *Lettere dal Sahara* (2006)
ALESSANDRO CARIELLO

123

“El escaparate de los sueños” o los espacios fronterizos
como “territorios nómadas” para revelar la pluridentidad
JULIA ISABEL EISSA OSORIO

139



**DECONSTRUIR LAS HEGEMONÍAS Y DECOLONIZAR
LOS IMAGINARIOS / DÉCONSTRUIR LES HÉGÉMONIES
ET DÉCOLONISER LES IMAGINAIRES**

Ensayo / Essai 2

Notas para una crítica literaria (transcultural)
desde los conocimientos situados
ALEJANDRO PALMA CASTRO

159

De la marge au centre du discours uruguayen: *Memorias del calabozo*, une
contre-histoire de la période dictatoriale?
ÉMILIE LEROUX

171

Disidencia y extractivismo en *Noche de fuego* (2021) de Tatiana Huezo: una
aproximación desde el sentipensamiento y la ontología relacional
ALEJANDRO ADALBERTO MEJIA GONZÁLEZ

187

Formas y lugares alternativos de producción de saberes
en los relatos de viaje: (des)legitimación y apropiación
DANIEL LÓPEZ

199

Marges, mots/maux de la Dictature. Entre phatique et performatif.
Exemple de la Guinée Equatoriale à travers *Los poderes de la tempestad* (1997)
de Donato Ndongo Bidyogo
ADJO N'GO ROSINE BOHOUSOU

211

(Dé)titiser la trame du monde. Le mythe non-hégémonique
des Batoutos dans *Sartorius* d'Édouard Glissant
QUENTIN MORVAN

229

La familia devastada en *Temporada de huracanes*
ALFREDO PAVÓN

243

Steamfunk, silkfunk, afrofuturisme(s):
comment échapper à l'ombre de Victoria?
Julia Jacob

251

El último explorador de Alberto Chimal: una novela de alteridades
MARISOL NAVA HERNÁNDEZ

267



**PENSAR LA DISIDENCIA DESDE LA DIVERSIDAD DE FORMAS
DE LA SUBJETIVIDAD / PENSER LA DISSIDENCE DEPUIS LA
DIVERSITÉ DES FORMES DE SUBJECTIVITÉ**

Ensayo / Essai 3

Feminismo y arte urbano: la búsqueda de justicia social
en espacios públicos
ESTRELLA DE LOS ÁNGELES RAMÍREZ MORALES

283

«La sphère infinie dont le centre est partout,
la circonférence nulle part»: (d)écrire les marges
pour (dé)construire le sujet dans l'œuvre de Monique Wittig
HÉLOÏSE MOSCHETTO

295

Mujeres indígenas poetas y su estética
MICAELA MORALES LÓPEZ

307

Le devenir non-humain de l'art contemporain:
le monstrueux comme stratégie de dépassement de la binarité
JEANNE BUÉE

323

Le paradis non-perdu de Marosa Di Giorgio
BRONWYN LOUW

337

De la animalidad humana: "Algo de misterio", de Antonio Di Benedetto
OLGA LIDIA AYOMETZI SASTRÉ

353

El debate entre propietario y abolicionismo
 acerca del estatus de los animales no humanos
ERNESTO CABRERA GARCÍA

363

HOMENAJES / HOMMAGES

A / À Guiba Abdul Karamoko KONÉ

379 / 383

A / À José Antonio MATEOS CASTRO

387 / 391

PREFACIO

Desde un inicio, el objetivo del proyecto "Imaginarios literarios y culturales del margen" ha sido proponer reflexiones acerca de la inagotable diversidad de las expresiones artísticas que constituyen el acervo cultural global, considerado tanto en su diacronía como en su sincronía, para así valorizar una máxima apertura a la multiplicidad de las áreas culturales y lingüísticas que conforman el patrimonio humano a escala mundial. Por lo tanto, al rechazar la idea de un universalismo heredado del eurocentrismo y hacer hincapié en la dimensión situada de cada expresión artística, de cada producto de la inteligencia y sensibilidad humana, y también de cada ser orientando su mirada hacia ellos, la apuesta multicultural, interdisciplinaria y plurilingüe que ha animado este proyecto ha encontrado un eco particularmente profundo en los valores propuestos en la raíz del compromiso intelectual y científico del Centro de Investigaciones sobre América Latina y el Caribe (CIALC-UNAM), que acoge el fruto de nuestras reflexiones y permite su materialización a través de este libro.

El CIALC fue creado por la Universidad Nacional Autónoma de México para vincular la realidad de México con la de América Latina y el Caribe, a partir de la idea de que es una región que comparte sus orígenes, al igual que un pasado colonial y algunas semejanzas que la han llevado a ser el

producto de procesos históricos convergentes. De esa forma, el CIALC ha buscado contribuir con diversas instituciones internacionales y nacionales con el objetivo de apoyar el desarrollo de una perspectiva crítica y analítica para un mayor conocimiento de la región que ayude a construir una mejor comprensión de la realidad de América Latina y el Caribe. Este compromiso se ve consolidado con el apoyo brindado a la presente publicación, animada por el mismo espíritu de diálogo y la búsqueda de una valoración crítica de las formas de expresión producidas desde los lugares que ponen en tensión el patrón de poder derivado de la colonialidad. Así, los lazos de cooperación entre instituciones nacionales e internacionales fueron fundamentales para la conformación de este libro, que se inserta en la larga tradición de apertura a la alteridad del CIALC, representada aquí a través de la diversidad de orígenes y perspectivas de los distintos autores y autoras que han colaborado con sus trabajos para este proyecto.

En ese sentido, como coordinadoras y coordinador de esta obra colectiva tenemos el enorme placer de agradecer el apoyo fundamental que nos ha proporcionado el Centro de Investigaciones sobre América Latina y el Caribe para la realización de esta publicación, en especial a su director, el Dr. Jesús Gerardo Torres Salcido, por haber apoyado la coedición de este volumen, así como al departamento editorial a cargo de la Mtra. Leticia Juárez Lorencilla, quien desde un inicio nos brindó toda su ayuda junto con su equipo, particularmente la Mtra. Marie-Nicole Brutus Higueta por el diseño de la portada y la Lic. Irma Martínez Hidalgo responsable del diseño de interiores.

Por último, deseamos que esta colaboración sea el inicio de muchos más diálogos entre el CIALC y el proyecto "Imaginarios literarios y culturales del margen" para continuar reflexionando sobre las realidades que nos rodean y la manera de resaltar sus especificidades para enriquecer la diversidad de nuestras experiencias y la convergencia de nuestros saberes.

PRÉFACE

Depuis ses débuts, l'objectif du projet «Imaginaires littéraires et culturels de la marge» a été de proposer de réfléchir à propos de l'inépuisable diversité des expressions artistiques qui constituent le patrimoine culturel mondial, considéré tant dans sa diachronie que dans sa synchronie. L'enjeu était de valoriser une ouverture ample à la multiplicité des domaines culturels et linguistiques qui composent le patrimoine humain à l'échelle mondiale. Ainsi, en rejetant l'idée d'un universalisme hérité de l'eurocentrisme et en mettant l'accent sur la dimension située de chaque expression artistique, de chaque produit de l'intelligence et de la sensibilité humaines, mais aussi de chaque être portant son regard sur eux, le pari multiculturel, interdisciplinaire et plurilingue qui a animé ce projet a trouvé un écho particulièrement profond dans les valeurs servant de base à l'engagement intellectuel et scientifique du Centro de Investigaciones sobre América Latina y el Caribe (Centre de recherche sur l'Amérique latine et les Caraïbes; CIALC-UNAM), qui accueille le fruit de nos réflexions et permet leur matérialisation à travers cet ouvrage.

Le CIALC a été créé par la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) afin de relier la réalité mexicaine à celle de l'Amérique latine et des Caraïbes dans leur ensemble, partant de l'idée que ces territoires ont en partage leurs origines, ainsi qu'un passé colonial et certaines similitudes qui les

ont menés à être les produits de processus historiques convergents. Ainsi, le CIALC a cherché à collaborer avec différentes institutions internationales et nationales dans le but de soutenir le développement d'une perspective critique et analytique favorisant une meilleure connaissance de l'Amérique latine et des Caraïbes, qui aide à mieux en comprendre la réalité. Cet engagement s'exprime par le soutien apporté à la présente publication, animée par le même esprit de dialogue et la recherche d'une évaluation critique des formes d'expression produites à partir des lieux qui mettent le modèle de pouvoir dérivé de la colonialité en tension. Ainsi, les liens de coopération entre les institutions nationales et internationales ont été fondamentaux pour la réalisation de cet ouvrage, qui s'inscrit dans la longue tradition d'ouverture à l'altérité du CIALC, représentée ici par la diversité des origines et des perspectives des différents auteurs et autrices qui ont collaboré à ce projet.

À cet égard, en tant que coordinatrices et coordinateur de cette publication, nous avons l'immense plaisir de remercier le Centro de Investigaciones sobre América Latina y el Caribe pour le soutien essentiel qu'il nous a apporté dans la réalisation de ce travail. Nous souhaitons en particulier remercier son directeur, Jesús Gerardo Torres Salcido, pour avoir soutenu la coédition de ce volume, ainsi que le département éditorial dirigé par Leticia Juárez Lorencilla, qui, avec son équipe, nous a dès le début apporté tout son appui, en particulier Marie-Nicole Brutus Higueta pour la conception de la couverture et Irma Martínez Hidalgo, responsable de la mise en page.

Enfin, nous espérons que cette collaboration sera le début de nombreux autres échanges entre le CIALC et le projet «Imaginaires littéraires et culturels de la marge» afin de continuer à réfléchir sur les réalités qui nous entourent, mais aussi sur la manière de mettre en valeur leurs spécificités afin d'enrichir la diversité de nos expériences et de la convergence de nos savoirs.

INTRODUCCIÓN

En las últimas décadas han surgido nuevas generaciones de escritores cuyas obras se distancian de los centros de poder e intentan movilizar un horizonte referencial más amplio y rico, hasta el punto de lograr dar forma, en su relación, a un "infinito cultural" más abierto a la diversidad de las formas culturales a escala mundial (Westphal, 2023). La misma observación sería también válida extendida a todas las prácticas artísticas, bajo reserva, quizá, de ligeros matices que la prudencia aconsejaría hipotetizar. Se trataría entonces de tomar en cuenta las dificultades inherentes a la concepción de una cultura global y, en consecuencia, evitar caer en las trampas de un punto de vista utópico, agente de "una narrativa imperial revisada" (Pratt, 2007: 17), es decir, de una concepción ciega ante el poder de las narrativas entusiastas y falsamente inocentes que conciben la globalización bajo el signo de una fluidez uniforme de los intercambios entre lo local y lo global.

En este sentido, un análisis de la producción, circulación y recepción de las obras permitiría abrir un diálogo capaz de inscribirse en el marco de una tradición crítica en plena sintonía con el estado contemporáneo de los debates que proponen una deconstrucción de las formas artísticas canónicas heredadas del modelo llamado "occidental", que ya no es tanto el de un espacio geográfico como el de un sis-

tema de indexación e intercambio de valores culturales (Mignolo, 1998; Rodríguez, 2001). Por esta razón, la cuestión de los márgenes sigue siendo de indiscutible actualidad, ya sea con el fin de identificar las dinámicas que intervienen en su formación, su mantenimiento a distancia, su negación o su exclusión, así como con el fin de delimitar las condiciones que conducen a su posible integración, por ejemplo, para tomar conciencia del potencial de descentramiento que ofrecen las formas de enunciación que allí se manifiestan.

Para situar con precisión el contenido de los trabajos presentados en este volumen, se trata en primer lugar de reconocer que la cuestión de los centros y las periferias no es nueva. Temas y objetos de representación alejados de la norma impuesta por los diversos cánones literarios o, más ampliamente, culturales, ya forman parte de los horizontes de representación de las diversas tradiciones artísticas. La verdadera cuestión, sin embargo, consistiría más bien en examinar cómo están abordados, desde qué puntos de vista y con qué objetivos —a menudo ideológicos, o al menos siempre situados. En definitiva, esta idea ofrece la oportunidad de preguntarse ¿cuáles son los aspectos de las realidades de los márgenes y qué huellas de los sujetos que los habitan están ocultos? Esto exigiría reflexionar sobre las prácticas que estos últimos han movilizad históricamente para negociar las condiciones de su visibilidad, pero también para medir el alcance de su *“intractability”* (Prakash, 2000: 287), es decir, su resistencia esencial a la apropiación por parte de la mirada procedente de los lugares de poder de la hegemonía cultural y política.

Es en estas condiciones que se vuelve posible plantearse nuevamente y periódicamente la cuestión de los centros y los márgenes, porque nuestros horizontes epistemológicos cambian constantemente. El descubrimiento, o redescubrimiento, de producciones procedentes de ámbitos de expresión hasta entonces relegados a los márgenes modifica cada vez la visión de conjunto que tenemos de las interacciones entre culturas y de la circulación de los bienes culturales. Esta es sin duda la naturaleza de nuestras realidades en la era de las culturas globales, que deben entenderse en términos de su diversidad, su ductilidad, su capacidad para convertirse en vehículos de transferencia y adaptación (Han, 2018), y el potencial de subversión de los órdenes establecidos que puede desencadenarse al ponerlos en diálogo.

Nuestra mirada debe por esa razón liberarse de las perspectivas asociadas a un universalismo ingenuo, que siempre se relaciona con la ocultación de las

relaciones de poder que rigen las interacciones entre individuos, grupos sociales y culturas. El verdadero encuentro con el Otro y su alteridad sólo puede lograrse al precio de reconocer la especificidad, cada vez actualizada, de los modos de subjetivación que nos definen histórica y culturalmente.

Teniendo esto en cuenta, el tema central que guía la composición de este volumen colectivo se centra en los “Imaginarios literarios y culturales del margen”, es decir, una apertura a las posibles variaciones y proyecciones, conceptuales o artísticas, producidas dentro de campos que se distribuyen y estructuran según vínculos de poder y relaciones de fuerza. El hecho de que estén ordenados de una manera que implica una lógica de polaridad no sirve, sin embargo, para oscurecer el hecho de que estos imaginarios de los márgenes son, por su propia naturaleza, situados, y por lo tanto pueden ser analizados más allá de los estereotipos falsamente eternos o naturales que rigen las interacciones entre grupos dominantes y dominados.

Se trata de recordar, tan firme como incansablemente, que las jerarquías que dividen los centros culturales de sus márgenes se producen política e históricamente. Esto significa que también pueden negociarse, debilitarse, combatirse e incluso, en última instancia, abolirse. También son ellas que configuran el campo artístico y determinan sus cánones estéticos y críticos. Sin embargo, es necesario tener en cuenta que estas jerarquías son sobre todo el producto, antes, de datos que indexan y normativizan a los individuos mediante categorías basadas en criterios como el género, la raza, la clase y muchos otros, que siempre se relacionan con un contexto ideológico y cultural.

La superposición recurrente de rasgos derivados de estas subdivisiones de lo humano se constituye en las intersecciones de todos los esquemas de dominación y de todas las asignaciones. Son ellos los que, a través de la producción de la diferencia y de los estigmas que la acompañan, tienen como meta el control efectivo y excluyente de ciertos seres en beneficio de ciertos otros (Foucault, 2002). Esta lógica culmina en la recuperación de cualquier alteridad identificable desde los centros, y su conversión en signo constitutivo de una supuesta inferioridad que se supone esencial e indiscutible. En estas condiciones, se convierte en un instrumento discursivo e ideológico de legitimación de toda marginación, y en el motor de la violencia expresada tanto material como simbólicamente (Žižek, 2009).

Evidentemente, estas consideraciones no pueden ir más allá de una afirmación muy general. Su principal objetivo es incitarnos a considerar cada expresión de la singularidad en función de su relación con una dinámica global. La perspectiva propuesta no puede, por supuesto, permitirse permanecer teórica. Al contrario, debe ilustrarse, analizarse y debatirse a partir de casos concretos. Es la única manera de ponerlos en contacto entre sí para revelar la “complejidad fluctuante del mundo” (Glissant, 2017: 66).

La fórmula tripartita del subtítulo de esta obra colectiva guiará su composición en torno a tres ejes. Estas unidades son otras tantas propuestas de “líneas de fuga” (Deleuze y Guattari, 2002) a seguir para intentar superar la binaridad de las oposiciones entre las periferias y sus centros. Estas propuestas nos invitan a “recentrar las periferias, deconstruir las hegemonías, pensar la disidencia”, lo que a nuestro juicio nos permite insistir en posibilidades de respuesta más pragmáticas surgidas de la interpretación de los “Imaginario literarios y culturales del margen”.

“Recentrar”, “deconstruir” y “pensar” son acciones que exigen una *praxis*, es decir, una fuerza de transformación del mundo. Hay muchas formas posibles de ejercer, o reapropiarse, de las posibilidades de un actuar. Los trabajos de los autores, artistas y teóricos que están movilizados en las distintas contribuciones a este libro lo demuestran una vez más. Si bien la vitalidad de la circulación de formas e imaginarios no es nada nuevo, queda mucho por hacer para identificar y neutralizar las asimetrías que afectan a su difusión (Westphal, 2023; Palou García, 2018; Kadir, 2016; García Canclini, 1999).

Esta perspectiva implica la movilización de al menos dos niveles de lectura, intrínsecamente ligados, entre los que dialogan constantemente las contribuciones reunidas en este libro. En primer lugar, nos recuerda que todas las propuestas y realizaciones artísticas son productos históricos. Se construyen social y culturalmente, y se sitúan en la encrucijada de complejas relaciones que actúan continuamente en el entramado de los sistemas culturales. Sin embargo, no debemos pasar por alto que su interpretación también responde a esas mismas condiciones de producción, lo que exige una reevaluación constante de los protocolos y modelos epistemológicos a través de los cuales examinamos nuestros objetos.

Eso nos invita a evaluar los límites de nuestros propios puntos de vista y a plantearnos la imperiosa necesidad de confrontarlos con los del Otro o, mejor aún,

los Otros. Las teorías, como los objetos artísticos, se difunden e intercambian a escala planetaria. Hay que tener en cuenta que también ellas se inscriben en un sistema de jerarquías originalmente arbitrario, pero perpetuado por un conjunto de relaciones de poder. Despojarlos de su barniz de universalidad servirá entonces para inscribirlos mejor en el vasto circuito de circulación que sustenta la diversidad de los espacios compartidos, a escala mundial.

Nuestras teorías están atrapadas en mecanismos de intercambio y atribución de valores culturales (Di Leo, 2025). Las condiciones de su producción y circulación, sobre las que este libro nos invita a reflexionar, exigen también “recentrar”, “deconstruir” y “pensar” los fenómenos de exclusión hacia las periferias, el dominio de las hegemonías y la fecundidad de la disidencia. Sólo será al reconocer estas dinámicas que se volverá posible abrir a la incorporación y afirmación de una auténtica agentividad de los márgenes, cualquiera que sea su naturaleza o los lugares geográficos y culturales desde los que se constituyan.

Muchas son las pistas exploradas por los colaboradores de este libro para indagar en las cuestiones planteadas superficialmente en esta introducción. Las reflexiones agrupadas en las páginas siguientes se han dividido temáticamente, lo que no impide que resuenen juntas, en la confluencia de sus diferentes intersecciones. En este sentido, las reflexiones aquí reunidas pretenden ser fieles a una voluntad de apertura capaz de acoger una diversidad de puntos de vista, articulados a través de paradigmas estéticos, críticos y teóricos constituidos en la encrucijada de enfoques que buscan vías alternativas a las perspectivas hegemónicas. Esta dimensión se refleja, entre otras cosas, en el enfoque bilingüe, internacional y multicultural de este libro, dividido entre el francés y el español, y producto de una larga y paciente colaboración entre investigadores de procedencias marcadas por una misma aspiración a lo “diverso”. Las contribuciones reunidas en este volumen se proponen así, cada una a su manera, examinar las cuestiones de los centros y los márgenes desde perspectivas tan diversas como las de los estudios culturales, las perspectivas poscoloniales y decoloniales, los estudios subalternos, el género y las sexualidades, el canon artístico, la relación con la alteridad y la relación con las narrativas hegemónicas.

Así pues, los ejes que dividen este libro pretenden, desde tres grandes perspectivas, arrojar luz sobre las distintas formas de “recentrar”, “deconstruir” y “pensar” las relaciones que están en el centro de las interacciones entre centros y

periferias. Cada una de estas tres secciones tiene la particularidad de incluir un ensayo dedicado a sus temas unificadores, asumiendo así una función introductoria que servirá para poner en perspectiva las diferentes cuestiones abordadas en los textos aquí reunidos.

Un ensayo de José Sánchez Carbó introduce la primera parte temática de este libro, quien se centra en las formas en que se analiza el espacio dentro de la representación. Su contribución presenta un amplio y eficaz estado del arte sobre el tema, con especial énfasis en la tradición crítica del análisis de los procesos de espacialización en la literatura. El autor analiza las teorías que han contribuido de forma significativa al giro espacial y su legado, como la cartografía literaria y la geocrítica, al mismo tiempo que destaca las recientes aportaciones de la topoíesis, que aquí recibe una atención especial.

En el primer artículo de este volumen colectivo, Nathalie Roelens aborda la cuestión del margen y su movilización desde los centros, esto tanto desde una perspectiva espacial como simbólica. Por lo tanto, es un análisis de la carga semántica asociada al umbral, que articula al mismo tiempo que separa lo homogéneo de lo heterogéneo, el interior del exterior, el centro de su periferia, permitiendo a la autora poner de relieve la carga disidente de su franqueamiento. En este contexto, el margen se define como un lugar que escapa a la unicidad deseada desde el centro: en otras palabras, es tanto una modalidad de exclusión como de transgresión. En las periferias, las fronteras se vuelven líquidas, y el sentido no circula según la lógica de la oposición binaria del contrasentido, o del culto absurdo del solecismo, sino según una pluralidad de expresiones alternativas posibles. El orden discursivo característico de la periferia se vuelve así capaz de subvertir la idea misma de la existencia de un “sentido común”, único y unívoco, es decir, de un régimen único de racionalidad que es en realidad el reflejo de un agenciamiento político, ideológico y moral correlativo a la imposición de una hegemonía. A partir de una amplia muestra de obras procedentes de la literatura, del arte contemporáneo, del cine y de la tradición popular de transgresión del orden espacial, Nathalie Roelens demuestra que la profusión semiótica que caracteriza a los márgenes desempeña un papel clave en la reapropiación, es decir, la resemantización, de los centros urbanos. La movilización de los márgenes genera nuevos lugares de enunciación mediante el despliegue de prácticas lúdicas, artísticas y, sobre todo, democráticas, que tienen el potencial necesario para devol-

ver su habitabilidad a los centros urbanos, cuya desvitalización nos hace olvidar cada vez más su cualidad esencial de lugares para vivir, intercambiar y ejercer la ciudadanía, proporcionando oportunidades efectivas para la construcción de comunidades.

Cécile Sorin da seguimiento a la reflexión sobre la fuerza de reivindicación y de subversión de las formas de expresión que surgen de los márgenes. Se interesa en especial al llamado *cinéma guerrilla* producido en los suburbios que constituyen una zona marginalmente expuesta en el cine francés, ya que estos espacios también están marcados en su representación por una suma de estereotipos proyectados desde los centros artísticos hegemónicos, los cuales destacan más por la perpetuación de las jerarquías culturales que articulan que por el análisis social que podría sustentar la representación audiovisual de las periferias. La omisión del hecho de que los suburbios son ante todo lugares donde se vive es, en definitiva, sintomática de todo el peso del discurso dominante dirigido desde los centros parisinos del cine francés. El *cinéma guerrilla*, autoproducido desde los márgenes tanto geográficos como institucionales, es rodado en barrios populares por cineastas provenientes de esos mismos lugares. Estas producciones, a menudo autodidactas, abren la vía a un descentramiento militante, destinado a garantizar una multiplicidad de puntos de vista sobre los suburbios y sus habitantes, pero sobre todo una perspectiva atenta a las “grandes diferencias” que cimentan las desigualdades que separan los centros de sus periferias.

Andrea Daffra también propone un análisis de las posibilidades de enunciación artística concebidas desde la periferia urbana, esta vez a través de la exhibición de los recursos específicos del *video mapping*. Esta forma particular de realidad aumentada se moviliza aquí como herramienta narrativa capaz de dialogar con los suburbios y las comunidades que los habitan mediante proyecciones efímeras. El autor de esta contribución demuestra el papel clave que desempeña la innovación tecnológica en la implementación de intervenciones destinadas a promover el acceso directo al material artístico más allá de los límites impuestos por los marcos institucionales y las jerarquías culturales. La “inclusividad” del *video mapping* no se limita, por lo tanto, a la asociación de la imagen digital con las formas arquitectónicas de la periferia urbana, muchas veces desatendidas en el panorama de las formas artísticas hegemónicas, sino que también toma en cuenta su recepción, así como la participación en su proceso creativo, por parte

de poblaciones en gran medida marginadas en su acceso a la cultura. La contribución de Andrea Daffra se completa con entrevistas a una serie de creadores representativos del *video mapping*, quienes ponen en perspectiva sus prácticas a través de ejemplos concretos de cómo sus procesos creativos establecen un diálogo con los lugares de proyección seleccionados.

Alessandro Cariello cierra esta sección abordando la cuestión de la proyección física y simbólica de la experiencia migratoria en la película *Lettere dal Sahara* (2006), de Vittorio de Seta. La experiencia del paisaje representada en la película permite problematizar la “doble ausencia” en torno a la cual se configura la marginalidad del protagonista de la obra, consistente en un fenómeno de doble rechazo experimentado por el sujeto migrante en relación con su espacio de partida y de destino. Alessandro Cariello demuestra que, al optar por evitar la representación directa de las zonas fronterizas o de los conflictos sociopolíticos asociados a la migración contemporánea, Vittorio de Seta centra su atención en una experiencia sensible e individual que nace de la relación del cuerpo con los paisajes que atraviesa. De este modo, la marginalidad derivada de la precariedad inherente a la condición migratoria adquiere un estatuto significativo situado en los límites de lo indecible, lo que le permite a este director problematizar la relación con el espacio más allá de una simple dialéctica de inclusión y exclusión. Al contrario, en la obra de Vittorio de Seta, la relación del migrante con el espacio se configura a partir de un sentido más sutil de inversión física, sémica y simbólica que deja mucho espacio a un proceso dinámico que nos invita a habitarlo, experimentarlo y, sobre todo, compartirlo.

La segunda subdivisión de este volumen se inaugura con un ensayo de Alejandro Palma Castro, quien propone una síntesis de los principales problemas vinculados a la circulación de la crítica literaria en Latinoamérica. La historia material del estudio de la literatura destaca claramente la centralidad de la hegemonía epistémica eurocéntrica, pero también la existencia de propuestas capaces de negociar y criticar, desde las periferias, la dominación de los aportes teóricos canónicos. La visibilización y la valoración de puntos de vista situados permiten poner en relieve experiencias y sensibilidades fundamentales para el desarrollo de estrategias alternativas de aproximación y apropiación a las perspectivas procedentes de las fuentes dominantes de producción de conocimiento. En este sentido, la crítica transcultural es esencial para fortalecer una perspectiva dialó-

gica decolonial que, sin excluir la fuerza teórica de los discursos del canon crítico, logre dar lugar a perspectivas alternativas capaces de deconstruir hegemonías y descolonizar imaginarios.

La contribución de Émilie Leroux analiza *Memorias del calabozo* (1987) en el contexto de la tradición uruguaya del relato testimonial, más concretamente la del periodo posterior a la dictadura (1973-1985). La publicación de Mauricio Rosencof y Eleuterio Fernández Huidobro se analiza en este trabajo como un caso ejemplar de la literatura producida sobre el periodo dictatorial, y pone el foco en una forma y un discurso hasta entonces considerados subversivos. Esta literatura de la exclusión pone de manifiesto la complejidad de los planteamientos escriturales asociados a la memoria y a su movilización, especialmente cuando resuenan en un contexto social que, en 1987, estaba todavía recién marcado por las campañas de estigmatización política y los diversos traumas asociados a la violencia arbitraria de los regímenes autoritarios. La autora propone la hipótesis de que este texto contribuye a la construcción de una “contrahistoria” de la dictadura en Uruguay, tema problematizado en torno a la noción de hegemonía cultural. Asimismo, este trabajo muestra cómo este testimonio de ex-presos políticos ha surgido de los márgenes del campo literario uruguayo y ha contribuido a visibilizar las subjetividades y experiencias de grupos subalternizados durante la dictadura.

A continuación, Alejandro Adalberto Mejía González analiza las estrategias de disidencia movilizadas por los protagonistas de la película *Noche de fuego* (2021), de la directora salvadoreño-mexicana Tatiana Huezo, a partir de las nociones de “sentipensamiento” y “ontología relacional”, es decir, paradigmas que favorecen un acercamiento sensible del sujeto al territorio y su entorno. El autor demuestra que la lógica relacional representada en la obra estudiada, favorece la correlación de ontologías en lugar de su jerarquización y división, se constituye como un lugar de resistencia y supervivencia frente a las fuerzas avasalladoras que dan cuerpo a la violencia estructural impuesta por la matriz capitalista y su “racionalidad” extractivista. Los puntos de vista de los tres personajes femeninos principales de la película permiten a Tatiana Huezo representar, en un amplio marco temporal, todo el valor de una percepción basada en una visión orgánica del mundo. Este aspecto también impregna el medio cinematográfico en la forma en que reproduce la presencia del mundo natural a través de la imagen, y capta así a los

seres que se mueven en él e interactúan con él de forma orgánica, emocional y espiritual.

El trabajo de Daniel López amplía el debate sobre las formas alternativas y no hegemónicas de conocimiento mediante el estudio de los relatos de viaje a Colombia de tres eruditos franceses del siglo XIX, Gaspard Théodore Mollien, Élisée Reclus y Charles Saffray. Así, López muestra la ambigüedad subyacente en los relatos de estos tres autores, que se destacan a la vez por una curiosidad científica que podría calificarse de genuina y por la proyección de valores ideológicos inherentes a las jerarquías impuestas por la modernidad europea. En los escritos estudiados, la separación tajante entre “civilización” y “barbarie”, que constituye uno de los instrumentos privilegiados utilizados para legitimar la dominación colonial, no es incompatible con la existencia de otras formas de conocimiento. Por consiguiente, para los tres autores, el reconocimiento de la existencia de “heterotopías” del saber garantiza, al menos en parte, la aceptación del “Otro indígena” dentro del discurso legítimo instituido a partir de la autoridad de las epistemologías emanadas de los centros de poder europeos. Se vuelve entonces posible delimitar las condiciones de aceptación de las prácticas científicas de los pueblos originarios dentro del sistema de producción y circulación del conocimiento, aunque esto siga siendo relativo debido a su rechazo al margen.

Adjo N'go Rosine Bohoussou aborda a continuación la cuestión de la acción individual —en particular literaria— frente a las lógicas del ejercicio del poder poscolonial, tomando como punto de partida la novela de Donato Ndongo Bidyogo *Los poderes de la tempestad* (1997). Su estudio destaca por la atención que presta a la representación del alcance pragmático de los discursos del personaje del dictador Francisco Macías Nguema. Por consiguiente, esta contribución arroja luz sobre las modalidades discursivas del ejercicio totalitario del poder al analizar una reflexión literaria acerca de la transición política poscolonial guineoecuatorial. De esta forma, la teatralidad del poder resulta ligada a la dimensión performativa del discurso impuesto por el dictador a la población que domina. Este aspecto se complementa con una reflexión sobre el papel de la literatura frente a los excesos autoritarios del poder, tema recurrente en las obras poscoloniales. En este caso, Adjo N'go Rosine Bohoussou utiliza el caso guineoecuatorial para arrojar luz sobre las condiciones de producción de un contradiscurso en la manera en que la ficción configura su diálogo con la historia en general, o con ciertos hechos en

particular. El análisis de los códigos de reconocimiento de estos elementos en *Los poderes de la tempestad* ilustra la ambigüedad de las independencias y las contradicciones inherentes al ejercicio del poder en un contexto poscolonial.

Quentin Morvan ofrece un estudio sobre el pueblo mítico ficticio de los Batouts, basado en una de las últimas novelas de Édouard Glissant, *Sartorius* (1999). La comparación del pensamiento de Glissant con el conjunto teórico decolonial revela la importancia crítica del mito de los Batouts en su capacidad para deconstruir las pretensiones universalistas del llamado pensamiento occidental. En este contexto, la reflexión de Glissant se centra en los mecanismos que intervienen en la constitución del discurso histórico europeo y en las identidades fijas que pretende reforzar y celebrar. La fluidez que caracteriza el ímpetu diaspórico y rizomático de los Batouts constituye así la base de una narrativa contrafáctica de un pueblo que actúa como contrapunto radical a las lógicas en juego en la constitución de la historia imperial y a la fuerza pragmática de los discursos que apoyaron la expansión colonial. En este contexto, los Batouts se constituyen como un auténtico mito decolonial, y no se definen por la celebración de una fundación, hecho que resulta casi sistemático si examinamos el tratamiento histórico de los grandes relatos en la fuente de la cultura europea. Por el contrario, se caracterizan por su capacidad de escapar de la historia y explorar sus profundidades, es decir, por su capacidad de no imponer su propio marco de pensamiento, sino de imaginar las posibilidades de un encuentro de la diversidad de los pueblos que dan cuerpo al “Todo-Mundo”.

La contribución de Alfredo Pavón se centra en el estudio de las configuraciones familiares de la novela de Fernanda Melchor: *Temporada de huracanes*, más específicamente en relación con el amplio abanico de masculinidades problemáticas representadas en el texto. Las figuras de padres ausentes o negligentes se entremezclan en este sentido con una pluralidad de factores que refuerza el impacto del poder patriarcal tradicional en el pueblo veracruzano ficticio de La Matosa, el cual sirve de telón de fondo a la diégesis. El autor del artículo muestra que el patriarcado, concebido como lugar de ejercicio del privilegio masculino tanto dentro de la familia como de la sociedad, se revela como el núcleo del ambiente decadente de *Temporada de huracanes*, y fundamenta las realidades marginales planteadas por Fernanda Melchor. La “familia devastada” analizada por Alfredo Pavón se caracteriza por lazos de sangre despojados de toda inversión

comunitaria o afectiva. Esta estructura se refleja también en el vacío existencial de los personajes que, al reproducir la ley de la violencia sistémica impuesta en La Matosa, perpetúan los mecanismos de victimización de los individuos en posición de inferioridad ante las leyes dictadas por el orden familiar, social, cultural, político e institucional tradicional.

Julia Jacob también examina de cerca la representación literaria del hecho colonial y sus consecuencias. Le interesa en especial un corpus doblemente marginal, el del *steampunk* poscolonial, caracterizado en sus formas contemporáneas por el énfasis en la escritura diaspórica y su capacidad de descentrar las perspectivas canónicas. El uso del marco genérico del *steampunk* poscolonial abre a un desplazamiento de la relación con el pasado, por lo que implica un cuestionamiento de los márgenes culturales y políticos que han limitado, cuando no anulado, la agentividad de las poblaciones subalternizadas sobre la base de criterios jerárquicos —raza, género, religión— heredados del pensamiento colonial. Los territorios emergentes del *steampunk* poscolonial permiten así, a los autores y las autoras que cultivan este subgénero de la ciencia ficción, inscribir las huellas de los valores locales aplastados por la historia colonial dentro de una cultura global, concebida como abierta a la diversidad cultural. Esto les permite problematizar la persistencia y arbitrariedad de fenómenos como el racismo o la marginación de determinados grupos sociales más allá de los límites establecidos por los discursos históricos producidos desde los centros hegemónicos.

Por último, el estudio de las formas literarias de representación de la otredad se enriquece con la aportación de Marisol Nava Hernández, quien aborda los procesos narrativos de la novela *El último explorador* (2012), de Alberto Chimal. Los recursos proporcionados por las teorías de la literatura fantástica le permiten destacar la dimensión lúdica y subversiva de la novela y el anclaje genérico que le otorga su autor, el de la “literatura de imaginación”. La abundancia de saltos temporales, proyecciones geográficas y juegos tipográficos, intertextuales y paratextuales configuran un texto basado en el distanciamiento de los mecanismos tradicionales de lectura, potenciando la fragmentación y su rendimiento narrativo, lo que permite a Alberto Chimal exponer los escollos inherentes a la búsqueda de narrativas e identidades unitarias que acompañan la constitución del canon literario. En este contexto, se hace posible identificar una suerte de poética de la “otredad” en la obra del autor, resultado de una experimentación basada en la

alianza de marcadores de género como lo maravilloso, la ciencia ficción y lo fantástico. De este modo, la heterogeneidad estructural y temática de *El último explorador* revela los principales motores del proyecto de escritura de Alberto Chimal y de su “literatura de imaginación”, con un alcance metadiscursivo que desafía los parámetros tradicionalmente utilizados para garantizar la coherencia narrativa, al mismo tiempo que los renueva.

Estrella de los Ángeles Ramírez Morales abre la tercera y última sección de este libro con un ensayo dedicado a la cuestión de la relación entre feminismo y arte urbano. Su contribución aporta un marco conceptual para vincular la genealogía de las reivindicaciones feministas con la iconoclasia característica de las intervenciones artísticas vinculadas a la lucha social. Las movilizaciones que dan visibilidad a la demanda de justicia social desde el activismo feminista sirven así de ejemplo e introducción para pensar la disidencia desde una diversidad de posturas y formas particulares de subjetividad de manera situada, en este caso desde el contexto mexicano contemporáneo.

Héloïse Moschetto aborda la cuestión de la disidencia, tanto política como sexual, problematizando la cuestión de los márgenes dentro del proyecto de escritura de Monique Wittig. Así, Moschetto se cuestiona sobre el heterocentrismo como dispositivo de opresión política que sirve de herramienta de control y rechazo en el marco del régimen hegemónico heteropatriarcal. La obra de Wittig muestra que este estado de cosas está arraigado tanto en el lenguaje como en las prácticas que describe, generando y extendiendo una verdadera gramática cultural de dominación masculina. De esa forma, la norma heterosexual se define entonces como la medida de toda estigmatización para los seres que no responden a sus criterios binarios de clasificación, y legitima así la apropiación de los sujetos femeninos por instituciones, comportamientos y deseos surgidos del poder homogeneizador del “universal masculino”. El lugar de enunciación lésbico de Wittig encarna una postura política, sexual y simbólica que pretende neutralizar las jerarquías del “pensamiento heterosexual”. Se define así como una herramienta de relativización y disidencia capaz de desenmascarar la arbitrariedad de las nomenclaturas indexadas en el comportamiento sexual.

A continuación, Micaela Morales López propone una exploración de la marginalidad a partir de un corpus de literatura mexicana contemporánea de mujeres producida en lenguas originarias. Los textos estudiados ponen en primer

plano prácticas que durante mucho tiempo han permanecido invisibles dentro del campo literario y reducidas a un papel cultural menor, a menudo más cercano al folclore que a la literatura. El exotismo con el que la “ciudad letrada”, tradicionalmente patriarcal y grafocéntrica, ha considerado la literatura oral provocó su rechazo en las zonas periféricas, respondiendo así a las jerarquías heredadas de la dominación colonial. Producidos por mujeres en lenguas tan diversas como el tzotzil, el p’urhepecha, el tu’un savi y muchas otras, los textos de las antologías estudiadas por Micaela Morales López, por otra parte, ponen de relieve la riqueza de la experiencia de las intelectuales de grupos todavía en gran medida subalternizados y expuestos a la violencia vinculada al racismo, la censura y el género. La celebración del multilingüismo, de la diversidad étnica y lingüística, parece así ser la única forma auténtica de construir un espacio cultural compartido.

Jeanne Buée amplía la reflexión sobre la disidencia y las subjetividades constituidas desde los márgenes con una contribución centrada en la construcción de figuras vinculadas a lo monstruoso en el arte contemporáneo. Estas figuras de la hibridez, con su potencial para subvertir la binaridad, se analizan aquí a partir de la obra de artistas como Johanna Rocard, Anouck Hilbey y Hildegard. El estatus liminal del monstruo permite ir más allá de las fronteras tradicionalmente establecidas entre los géneros, o entre lo humano y lo no humano. En el conjunto de obras estudiadas, el monstruo representa siempre una proyección hacia una especie de más allá del ser, que se distingue por su alcance siempre dinámico, ya que renuncia, por su propia naturaleza, a la búsqueda de la fijeza. Por este motivo, las estrategias empleadas por estos artistas abren el camino a una investigación plástica que propone una superación de los grandes dualismos en los que se basan muchos de los puntos de referencia adscritos a la cultura hegemónica de raíz europea. Desdibujar los límites del cuerpo, prestar atención a la dimensión ritual de la performance artística y adoptar estrategias de significación queer, permite desafiar el orden impuesto por el antropocentrismo, el heterocentrismo y el liberalismo económico. Esto contribuye a hacer de los márgenes auténticos lugares para la reivindicación de una agentividad fundada en identidades abiertas a lo heterogéneo y a lo múltiple.

El artículo de Bronwyn Louw también aborda la cuestión de las formas de subjetividad relacionales, esta vez a través de la obra poética de la escritora uruguaya Marosa Di Giorgio. Este estudio pone de relieve la posición marginal de

la poeta en la literatura hispanoamericana y revela la complejidad de su enfoque literario, basado en los múltiples desplazamientos del punto de vista antropocéntrico que engendra su obra. Es a partir de una lectura simpoiética de los textos de Marosa Di Giorgio que podemos tener en cuenta toda la comunidad de actores incluidos por la escritora en el seno de su proceso de creación literaria. Esto revela toda la fecundidad de un enfoque centrado en el descubrimiento de una ausencia fundamental de separación entre el mundo humano y los mundos animal y vegetal, que invalida la idea de un paraíso perdido, como en la narrativa bíblica y su larga herencia cultural, porque, de hecho, nunca se ha perdido. Por ello, queda por recomponer en su totalidad mediante una “poética del vergel” capaz de cultivar un lenguaje orgánico, y por tanto híbrido, y deja espacio a la representación de una realidad metamórfica dentro de la cual cada elemento significaría por su contigüidad o superposición con otros, para jugar con la porosidad de las fronteras que separan ordinariamente a los seres. Situada bajo el signo de lo indecible y lo inesperado, la práctica poética de Marosa Di Giorgio abre a una exploración del universo de relaciones que subyacen a la extraordinaria diversidad de los seres vivos.

Olga Lidia Ayometzi Sastré propone un estudio de la relación que se establece entre los referentes humano y animal en la obra del autor argentino Antonio Di Benedetto, en específico a través del análisis de su cuento “Algo de misterio”, incluido en la colección *Mundo animal* (1953). A partir de los estudios críticos animales, el análisis propuesto se centra en el modo en que las fronteras entre lo humano y lo no humano se difuminan dentro del texto, dando lugar a una desfamiliarización de los puntos de referencia que comúnmente organizan el orden hegemónico impuesto a la realidad desde una perspectiva antropocéntrica. Sin embargo, en la obra de Di Benedetto, y en especial en “Algo de misterio”, el tratamiento reservado a los animales permite invertir los puntos de vista. En este contexto, no sorprende que el protagonista de este relato sea un gato, cuyo discurso revela el modo en que el juicio común rechaza al animal en los márgenes, y le atribuye un estatus de alteridad radical. No obstante, el descentramiento del punto de vista humano permite al narrador felino poner de relieve la insensibilidad, la ignorancia, la violencia y la irracionalidad de los humanos con los que entra en contacto. De este modo, Di Benedetto ironiza sobre la inversión de perspectiva asociada al antropocentrismo. Olga Lidia Ayometzi Sastré demuestra de esa forma que el texto

es reflejo de una crisis del humanismo, que la centralidad concedida al discurso animal contribuye a poner de relieve.

Por último, desde una perspectiva filosófica, Ernesto Cabrera García examina los argumentos que se han vuelto convencionales en la atribución de un estatus de propiedad a los animales, sellando su reducción al rango de seres subalternos y, por ello, desprovistos de subjetividad o agentividad propia. La legitimación de la reducción de los animales al estatus de mercancías comercializables, regidas por las leyes de la propiedad privada, hunde de hecho sus raíces en una amplia tradición de pensamiento, de la que el racionalismo de John Locke constituye un escalón fundamental. Sin embargo, desde la aparición de los estudios críticos animales, es posible cuestionar la reducción de los animales no humanos a la condición de objetos, para considerar su plena condición de sujetos. Tras esbozar brevemente las condiciones de emergencia del “giro animal” en las ciencias sociales y las humanidades, Ernesto Cabrera García destaca el modo en que la relación de subordinación mediante la reducción al estatus de propiedad se normaliza en el uso que la cultura occidental hace de ella, tanto desde el punto de vista jurídico como en los usos comunes del lenguaje a la hora de referirse a la relación entre animales humanos y no humanos. Así pues, el especismo está en la base de los argumentos que validan la tesis propietarista, que defiende la legitimidad de reconocer a los animales no humanos como una propiedad privada. Se exponen detalladamente los principales argumentos que justifican esta postura, así como los que apoyan la tesis abolicionista, que aboga por la dignidad de los animales no humanos. De este modo, la contribución aporta elementos importantes al debate sobre la supuesta subordinación natural de los animales a los intereses humanos, la cual es de gran actualidad.

BIBLIOGRAFÍA

- Deleuze, Gilles y Félix Guattari. *Mil mesetas*. Valencia: Pre-Textos, 2002.
- Di Leo, Jeffrey R. *Theory as World Literature*. Nueva York: Bloomsbury, 2025.
- Foucault, Michel. *Vigilar y castigar*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 2002.
- García Canclini, Néstor. *La globalización imaginada*. México/Buenos Aires/Barcelona: Paidós, 1999.
- Glissant, Édouard. *Poética de la relación*. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes Editorial, 2017.
- Han, Byung-Chul. *Hiperculturalidad. Cultura y globalización*. Barcelona: Herder, 2018.
- Kadir, Djelal. “Literature, the World, and You”. En Thomas Claviez (ed.), *The Common Growl. Towards a Poetics of Precarious Community*. Nueva York: Fordham University Press, 2016.
- Mignolo, Walter. “Los cánones (y más allá) de las fronteras culturales (¿de quién es el canon del qué hablamos?)”. En Enric Sullà Álvarez (ed.), *El canon literario*. Madrid: Arco Libros, 1998.
- Palou García, Pedro Ángel. *La ciudad crítica*. Xalapa: Universidad Veracruzana, 2018.
- Prakash, Gyan. “The Impossibility of Subaltern History”. *Nepantla: Views from South*, 2, 1(2000): 287-294.
- Pratt, Mary Louise. “Globalización, desmodernización y el retorno de los monstruos”. *Revista de História*, 156 (2007): 13-29.
- Rodríguez, Juan Carlos. *La norma literaria*. Madrid: Debate, 2001.
- Westphal, Bertrand. *L'Infini culturel. Théorie littéraire et fragilité du divers*. Leiden/Boston: Brill, 2023.
- Žižek, Slavoj. *Sobre la violencia: seis reflexiones marginales*. Buenos Aires: Paidós, 2009.

INTRODUCTION

Au cours des dernières décennies, de nouvelles générations d'écrivains et d'écrivaines ont émergé, dont les œuvres s'éloignent des centres de pouvoir et tentent de mobiliser un horizon référentiel plus ample et plus riche, au point de parvenir à donner forme, dans leur mise en relation, à un «infini culturel» qui se voudrait plus ouvert à la diversité des formes culturelles à l'échelle globale (Westphal, 2023). La même remarque serait d'ailleurs valide, étendue à l'ensemble des pratiques artistiques, sous réserve peut-être de légères nuances dont la prudence appellerait à formuler l'hypothèse. Il s'agirait ainsi de prendre en compte les difficultés inhérentes à la conception d'une culture globale et par conséquent de se garder de tomber dans les pièges d'un point de vue utopique, agent d'un «récit impérial révisé» (Pratt, 2007: 17), autrement dit d'une conception aveugle au pouvoir des récits enthousiastes et fausement innocents qui conçoivent la globalisation sous le signe d'une fluidité uniforme des échanges entre le local et le global.

Une analyse de la production, de la circulation et de la réception des œuvres serait en ce sens propice à l'ouverture d'un dialogue capable de s'inscrire dans le cadre d'une tradition critique pleinement en phase avec l'état contemporain des débats proposant une déconstruction des formes artistiques canoniques héritée du modèle dit «occidental», qui n'est

d'ailleurs plus tant celui d'une aire géographique que d'un système d'indexation et d'échange des valeurs culturelles (Mignolo, 1998; Rodríguez, 2001). La question des marges demeure pour cette raison d'une indiscutable actualité, que ce soit dans la finalité d'identifier les dynamiques à l'œuvre dans leur formation, leur maintien à distance, leur négation ou leur exclusion, comme dans le dessein de délimiter les conditions menant à leur possible intégration, ou encore pour prendre conscience du potentiel de décentrement offert par les formes d'énonciation qui s'y manifestent.

Dans le souci de situer de manière précise le contenu des travaux présentés dans ce volume, il s'agit d'abord de reconnaître que la problématique des centres et des périphéries n'est pas nouvelle. Les thèmes et objets de représentation éloignés de la norme imposée par les différents canons littéraires ou, plus largement, culturels font déjà partie des horizons représentationnels des différentes traditions artistiques. La véritable question consisterait plutôt à interroger la manière dont ils sont traités, c'est-à-dire selon quels points de vue, et selon quelles visées-souvent idéologique, ou du moins toujours située. Cette idée offre en somme la possibilité de se demander quels pans des réalités des marges et quelles traces des sujets qui les habitent sont-ils occultés? Cela appellerait à réfléchir autour des pratiques que ces derniers ont historiquement mobilisé afin de négocier les conditions de leur visibilité, mais également de mesurer la portée de leur «*intractability*» (Prakash, 2000: 287), c'est-à-dire de leur résistance essentielle à l'appropriation par les regards issus des lieux de pouvoirs de l'hégémonie culturelle et politique.

C'est à ce prix qu'il devient possible de solliciter à nouveau et régulièrement la question des centres et des marges, car nos horizons épistémologiques changent de manière incessante. La découverte, ou la redécouverte, de productions issues de champs d'expression jusqu'alors rejetés dans les marges change à chaque fois l'image d'ensemble que nous possédons des interactions entre les cultures et de la circulation des biens culturels. Tel est sans doute le propre de nos réalités à l'heure des cultures globales, qu'il faut appréhender dans leur diversité, dans leur ductilité, dans leur capacité à devenir supports de transfert et d'adaptation (Han, 2005), et dans le potentiel de subversion des ordres établis que leur mise en dialogue permet de déployer.

Notre regard doit pour cela s'affranchir des perspectives associées à un universalisme naïf, qui est toujours fonction d'une occultation des rapports de force

qui régissent les interactions entre les personnes, les groupes sociaux et les cultures. La rencontre véritable de l'Autre et de son altérité ne pourra ainsi s'opérer qu'au prix de la reconnaissance de la spécificité, chaque fois réactualisée, des modes de subjectivation qui nous définissent historiquement et culturellement.

Dans cette perspective, le propos central qui guide la composition de ce volume collectif se fixe autour des "Imaginaires littéraires et culturels de la marge", autrement dit d'une ouverture aux déclinaisons possibles et aux projections, conceptuelles ou artistiques, produites au sein de champs distribués et structurés en fonction de relations de pouvoir et de rapports de force. Leur agencement selon une relation impliquant une logique de polarité ne servira pour autant pas à occulter que ces imaginaires de la marge sont par essence situés et, de ce fait, analysables au-delà des stéréotypes faussement éternels ou naturels qui régissent les interactions entre groupes dominants et dominés.

Il s'agit de rappeler, aussi fermement qu'inlassablement, que les hiérarchies qui divisent les centres culturels de leurs marges sont politiquement et historiquement produites. Cela signifie qu'elles peuvent également être négociées, affaiblies, combattues et même à terme abolies. Ce sont également elles qui travaillent le champ artistique et déterminent ses canons, aussi bien esthétiques que critiques. Il est toutefois nécessaire de garder à l'esprit que ces hiérarchies sont avant tout le produit, en amont, de données qui indexent et norment les individus à travers de catégories indexées sur des critères tels que celui du genre, de la race, de la classe et bien d'autres, qui sont toujours fonction d'un contexte idéologique et culturel.

Le recoupement récurrent des traits issus de ces subdivisions de l'humain se constitue aux intersections de tous les schèmes de domination et de toutes les assignations. Ce sont eux qui, à travers la production d'une différence et des stigmates qui l'accompagnent, possèdent pour finalité le contrôle effectif et excluant de certains êtres au profit de certains autres (Foucault, 1975). Cette logique culmine dans la récupération de toute altérité identifiable depuis les centres, et à sa conversion en signe constituant d'une supposée infériorité qui se voudrait essentielle et irrécusable. Elle se convertit dans ces conditions en instrument discursif et idéologique de légitimation de toutes les mises à la marge, et devient dans ces conditions le moteur d'une violence exprimée autant sur le plan matériel que symbolique (Žižek, 2007).

Évidemment, ces quelques considérations ne sauraient dépasser le cadre d'un propos très général. Leur vocation est surtout d'inviter à considérer chaque expression d'une singularité dans ses liens de relation entretenus avec une dynamique globale. La perspective proposée ne peut évidemment tolérer de rester théorique. Elle ne peut pas croire «hors-sol», mais appelle au contraire à être illustrée, analysée, discutée, à partir de cas bien concrets. Ce n'est qu'à ce prix que leur mise en contact pourra alors devenir propice à révéler la «complexité fluctuante du monde» (Glissant, 1990: 44).

La formule distribuée en trois temps du sous-titre de cet ouvrage collectif guidera sa composition autour de trois axes. Ces unités sont autant de propositions de «lignes de fuite» (Deleuze et Guattari, 1980) à emprunter afin de tenter dépasser la binarité des oppositions des périphéries à leurs centres. Ces propositions invitent ainsi à «recentrer les périphéries, déconstruire les hégémonies, penser la dissidence», ce qui permet à notre sens d'insister sur des possibilités de réponse plus pragmatiques issues de l'interprétation des «Imaginaires littéraires et culturels de la marge».

«Recentrer», «déconstruire», «penser», sont autant d'actions qui appellent une praxis, c'est-à-dire une force transformatrice du monde. De nombreux chemins sont possibles afin d'exercer, ou de se réapproprier, les possibilités d'un agir. Les travaux des auteurs, artistes, théoriciens et théoriciennes mobilisé.e.s tour à tour dans les différentes contributions de cet ouvrage le prouveront une fois encore. Si le constat de la vitalité de la circulation des formes et des imaginaires n'a certes rien de nouveau, il reste beaucoup à faire dans l'identification et dans le désamorçage des asymétries qui travaillent leur diffusion (Westphal, 2023; Palou García, 2018; Kadir, 2016; García Canclini, 1999).

Cette perspective implique la mobilisation d'au moins deux niveaux de lecture, intrinsèquement liés, entre lesquels les contributions réunies dans cet ouvrage ne cessent de dialoguer. Tout d'abord, elle nous rappelle que toutes les propositions ou réalisations artistiques sont des produits historiques. Elles sont socialement et culturellement construites, et s'insèrent au carrefour de relations complexes, qui travaillent de manière incessante le maillage des systèmes culturels. Cependant, il ne faudrait pas non plus omettre que leur interprétation, elle aussi, répond à ces mêmes conditions de production. Cela appelle à une réévaluation constante des protocoles et des modèles épistémologiques à travers lesquels nous examinons nos objets.

Cela invite à évaluer les limites de nos propres points de vue, et à considérer la nécessité, impérieuse, de les confronter à ceux de l'Autre ou, mieux, des Autres. Les théories, comme les objets artistiques, se diffusent et s'échangent à l'échelle planétaire. Il s'agit de garder à l'esprit qu'elles prennent elles aussi place au sein d'un système de hiérarchies à l'origine arbitraire, mais néanmoins pérennisé par un ensemble de rapports de force. Les débarrasser de leur vernis d'universalité servira alors à mieux les inscrire dans le vaste circuit de circulation qui fonde la diversité des espaces partagés, et ce à l'échelle globale.

Nos théories se trouvent saisies au sein de dispositifs d'échange et d'attribution des valeurs culturelles (Di Leo, 2025). Les conditions de leur production et de leur circulation, auxquelles cet ouvrage invite largement à réfléchir, appellent, elles aussi, à «recentrer», «déconstruire», «penser» les phénomènes d'exclusion vers les périphéries, l'emprise des hégémonies, et la fécondité des dissidences. C'est au prix de la reconnaissance de ces dynamiques qu'il sera possible d'ouvrir à la prise en compte et à l'affirmation d'une véritable agentivité des marges, quelles que soient leurs natures ou les lieux géographiques et culturels à partir desquels elles se constituent.

De multiples pistes seront empruntées par les contributeurs et contributrice de ce livre afin d'explorer les problématiques évoquées de manière superficielle dans cette introduction. Les réflexions regroupées dans les pages qui suivent ont fait l'objet d'une division thématique qui ne les empêchent pourtant pas de résonner ensemble, à la confluence de leurs différentes intersections. Les réflexions ici regroupées se veulent en ce sens fidèles à un désir d'ouverture apte à accueillir une diversité de points de vue, articulés à travers de paradigmes esthétiques, critiques et théoriques constitués au croisement d'approches recherchant des voies alternatives aux perspectives hégémoniques. Cette dimension est, entre autres aspects, matérialisée par le parti pris bilingue, international et multiculturel de ce livre, partagé entre français et espagnol, qui est le produit d'un long et patient travail de collaboration entre chercheuses et chercheurs provenant de parcours marqués par une même aspiration au «divers». Les contributions réunies dans ce volume proposent ainsi, chacune à leur manière, d'examiner les problématiques des centres et des marges selon des perspectives aussi diverses que celles des études culturelles, des perspectives postcoloniales et décoloniales, des études subalternes, du genre et des sexualités, du canon artistique, du rapport à l'altérité ou encore de la relation aux récits hégémoniques.

Les axes divisant cet ouvrage possèdent ainsi pour objectif d'éclairer selon trois perspectives majeures les différentes manières de «recentrer», de «dé-construire» et de «penser» les relations situées au cœur des interactions entre centres et périphéries. Chacune de ces trois sections possède la particularité d'inclure en son sein un essai dédié à leurs thématiques fédératrices, assumant ainsi un rôle d'introduction qui servira à mettre en perspective les différentes questions abordées au fil des textes ici réunis.

Le premier segment thématique de ce livre est introduite par un essai de José Sánchez Carbó, qui s'intéresse aux modalités d'analyse de l'espace au sein de la représentation. Sa contribution présente pour cela un ample et efficace état de l'art sur le thème, qui fait la part belle à la tradition critique de l'analyse des processus de spatialisation en littérature. L'auteur aborde pour cela les théories qui ont contribué de manière marquante au spatial turn et à son héritage, comme la cartographie littéraire ou la géocritique, tout en insistant sur les apports récents de la topoïesis qui fait ici l'objet d'une attention particulière.

Dans le premier des articles conformant ce volume collectif, Nathalie Roelens aborde la question de la marge et de ses mobilisations depuis les centres tant depuis une perspective spatiale que symbolique. Une analyse de la charge sémique associées au seuil, qui articule, autant qu'il sépare, l'homogène de l'hétérogène, l'intérieur de l'extérieur, le centre de sa périphérie, permet à l'auteure de mettre en relief la charge dissidente de son franchissement. La marge se définit dans ce cadre comme un lieu qui échappe à l'unicité désirée depuis le centre: elle constitue en d'autres termes à la fois une modalité d'exclusion et de transgression. Au sein des périphéries, les frontières deviennent en somme liquides et le sens circule non pas selon la logique d'opposition binaire du contresens, ou encore dans le culte absurde du solécisme, mais selon une pluralité d'expressions alternatives possibles. L'ordre discursif caractéristique de la périphérie devient alors propre à subvertir l'idée même de l'existence d'un seul et unique «bon sens», autrement dit d'un régime de rationalité unique qui constitue en réalité le reflet d'un agencement politique, idéologique et moral corrélatif à l'imposition d'une hégémonie. À partir d'un échantillon étendu d'œuvres appartenant à la littérature, à l'art contemporain, au cinéma et à la tradition populaire de la transgression de l'ordre spatial, Nathalie Roelens montre que la profusion sémiotique caractérisant les marges joue un rôle clé dans la réappropriation, c'est-à-dire la resémantisation,

des centres urbains. Sa mobilisation génère des lieux d'énonciation autres à partir du déploiement de pratiques ludiques, artistiques et, surtout, démocratiques, qui possèdent le potentiel nécessaire pour restituer une habitabilité aux centres, dont la dévitalisation fait chaque fois plus oublier la qualité primordiale de lieux de vie, d'échanges et d'exercice de la citoyenneté aménageant les possibilités effectives de faire communauté.

Cécile Sorin prolonge la réflexion sur la force de revendication et de subversion des formes d'énonciation émergeant des marges. Elle s'intéresse particulièrement aux pratiques dites du «cinéma guérilla» produit depuis les banlieues qui constituent un espace très marginalement exposé au sein du corpus cinématographique français. Ces espaces sont également marqués dans leur représentation par une somme de stéréotypes projetés depuis les centres artistiques hégémoniques, qui se distinguent plus pour la perpétuation des hiérarchies culturelles qu'ils articulent que par l'analyse sociale que la représentation audiovisuelle des périphéries pourrait soutenir. L'omission que les banlieues constituent avant tout des lieux de vie populaires est en somme symptomatique de tout le poids dont est doté discours dominant produit depuis les centres parisiens du cinéma français. Le «cinéma guérilla», autoproduit depuis les marges géographiques comme institutionnelles, est au contraire tourné dans les quartiers populaires par des réalisateurs issus de ces mêmes lieux. Ces productions souvent autodidactes ouvrent ainsi à un décentrement militant, qui se veut gage d'une multiplicité des points de vue portés sur les banlieues et ses habitants, mais surtout d'une perspective attentive aux «grandes différences» qui cimentent les inégalités séparant les centres de leurs périphéries.

Andrea Daffra propose à son tour une analyse des possibilités d'énonciation artistiques conçues à partir des périphéries urbaines, cette fois à travers l'exposition des ressources spécifiques du *video mapping*. Cette forme particulière de réalité augmentée est ici mobilisée en tant qu'outil narratif capable de dialoguer avec les banlieues et les communautés qui les habitent par le biais de projections éphémères. L'auteur de cette contribution montre dans ce cadre l'intention le rôle clé joué par l'innovation technologique dans la mise en place d'interventions destinées à promouvoir un accès direct à des matériaux artistiques au-delà des frontières imposées par les cadres institutionnels et les hiérarchies culturelles. L'«inclusivité» du *video mapping* ne se limite donc pas à l'association de l'image

numérique avec les formes architecturales des périphéries urbaines, largement délaissées dans le panorama des formes artistiques hégémoniques. Elle prend aussi en compte sa réception, mais aussi la participation à son processus créatif, de la part des populations majoritairement marginalisées dans leur accès à la culture, ainsi que leur participation à son processus créatif. Des entretiens accordés à plusieurs créateurs représentatifs du *video mapping* complètent la contribution d'Andrea Daffra, proposant une mise en perspective de leurs pratiques à travers des exemples concrets de mise en dialogue de leurs processus créatif avec des lieux de projection choisis.

Alessandro Cariello aborde en clôture de cette section la question de la projection physique et symbolique de l'expérience migratoire dans le film *Lettere dal Sahara*, de Vittorio de Seta (2006). L'expérience du paysage représentée dans l'œuvre permet de problématiser la «double absence» autour de laquelle se configure la marginalité du protagoniste central de l'œuvre, qui consiste en un phénomène de double rejet expérimenté par le sujet migrant en relation à son espace de départ comme de destination. Alessandro Cariello démontre qu'en choisissant d'éluder la représentation directe d'espaces frontérisés ou des conflits socio-politiques liés aux phénomènes migratoires contemporains, Vittorio de Seta centre son attention autour d'un vécu sensible, individuel, issu de la mise en relation du corps avec les paysages traversés. La marginalité dérivant de la précarité inhérente à la condition de migrant accède par ce biais à un statut signifiant situé aux limites de l'indicible, ce qui permet au réalisateur de problématiser la relation à l'espace au-delà d'une simple dialectique d'inclusion et d'exclusion. Au contraire, chez Vittorio de Seta, la relation du sujet migrant à l'espace se configure au contraire dans le sens plus subtil d'un investissement physique, sémique et symbolique qui laisse toute la place à un processus dynamique invitant à l'habiter, l'expérimenter et surtout à le partager.

La deuxième subdivision de ce volume s'ouvre sur un essai d'Alejandro Palma Castro, qui propose une synthèse des principaux problèmes liés à la circulation de la critique littéraire en Amérique latine. L'histoire matérielle de l'étude de la littérature permet évidemment de mettre en lumière la place centrale de l'hégémonie épistémique eurocentrique, mais aussi l'existence de propositions capables de négocier et de critiquer, depuis les périphéries, la domination des apports théoriques canoniques. La visibilisation et la valorisation de points de vue situés

permettent de mettre en avant des expériences et des sensibilités fondamentales pour le développement de stratégies alternatives d'approche et d'appropriation des perspectives issues des sources dominantes de la production du savoir. En ce sens, la critique transculturelle est essentielle pour renforcer une perspective dialogique décoloniale qui, sans exclure la force théorique des discours du canon critique, parvient à donner naissance à des perspectives alternatives capables de déconstruire les hégémonies et de décoloniser les imaginaires.

La contribution de Émilie Leroux propose une analyse de l'ouvrage *Memorias del calabozo* (1987) dans le cadre de la tradition uruguayenne du récit testimonial, plus spécifiquement celle de la post-dictature (1973-1985). La publication de Mauricio Rosencof et Eleuterio Fernández Huidobro est ainsi analysée dans ce travail comme un cas exemplaire de la littérature produite sur la période dictatoriale, plaçant au centre de l'attention une forme et un discours considérés auparavant comme «subversifs». Cette littérature de l'exclusion met en avant la complexité des démarches scripturales associées à la mémoire et à sa mobilisation, surtout lorsqu'elles entrent en résonance avec contexte social encore, en 1987, fraîchement marqué par des campagnes de stigmatisation politique et les divers traumatismes liés à l'exercice de la violence arbitraire des autoritarismes. L'auteur propose l'hypothèse de la participation de ce texte à la construction d'une «contre-histoire» de la dictature en Uruguay, problématisant son objet autour de la notion d'hégémonie culturelle. Elle montre comment ce témoignage d'anciens détenus politiques s'est constitué depuis la marge du champ littéraire uruguayen et a participé à la visibilisation des subjectivités et des expériences de groupes subalternisés durant la période dictatoriale.

Alejandro Adalberto Mejía González analyse ensuite les stratégies de dissidence mobilisées par les protagonistes du film *Noche de fuego* (2021), de la réalisatrice salvadorienne et mexicaine Tatiana Huezo à partir des notions de «sentipensamiento» et d'«ontologie relationnelle», autrement dit de paradigmes privilégiant une approche sensible du sujet au territoire et à son environnement. L'auteur démontre en ce sens que la logique relationnelle représentée dans l'œuvre étudiée, privilégiant la co-relation des ontologies au lieu de leur hiérarchisation et de leur division, se constitue comme un lieu de résistance et de survie face aux forces écrasantes qui donnent corps à la violence structurelle imposée par la matrice capitaliste et sa «rationalité» extractiviste. Les points de vue por-

tés par les trois personnages féminins principaux du film permettent ainsi à Tatiana Huezo de représenter, sur une temporalité large, toute la valeur dont se dote une perception fondée sur une vision organique du monde. Cet aspect imprègne également le medium filmique dans sa manière de saisir la présence du monde naturel à l'image, et ainsi de capter les êtres qui s'y meuvent et interagissent organiquement, émotionnellement et spirituellement avec lui.

Le travail de Daniel López permet de prolonger la réflexion menée autour des formes alternatives et non-hégémoniques de savoir à partir de l'étude des récits de voyage en Colombie de trois savants français du XIX^e siècle Gaspard Théodore Mollien, Élisée Reclus et Charles Saffray. Il montre l'ambiguïté sur laquelle se fonde le témoignage de ces trois auteurs, partagés entre une curiosité scientifique que l'on pourrait qualifier d'authentique, et la projection des valeurs idéologiques inhérentes aux hiérarchies imposées par la modernité européenne. Dans les écrits étudiés, la séparation nette entre «civilisation» et «barbarie», qui constitue l'un des outils privilégiés de légitimation de la domination coloniale, n'est néanmoins pas incompatible avec l'existence de formes autres de savoir. Chez les trois auteurs, la reconnaissance d'«hétérotopies» du savoir garanti de cette manière, au moins partiellement, l'accueil de l'«Autre indigène» au sein du discours légitime institué depuis l'autorité des épistémologies issues des centres de pouvoir européens. Il devient alors possible de délimiter les conditions d'acceptation, bien que celle-ci reste relative par leur renvoi à la marge, des pratiques scientifiques des peuples natifs au sein du système de production et de circulation du savoir.

Adjo N'go Rosine Bohoussou s'intéresse ensuite à la question de l'agir individuel —notamment littéraire— face aux logiques d'exercice du pouvoir en post-colonie à partir du roman *Los poderes de la tempestad* (1997), de Donato Ndongo Bidyogo. Son étude se démarque par l'attention qu'elle porte à la représentation de la portée pragmatique des discours du personnage du dictateur de Francisco Macías Nguema. L'analyse d'une réflexion menée depuis la littérature à propos de la transition politique postcoloniale guinéo-équatorienne permet à cette contribution d'éclairer les modalités discursives de l'exercice totalitaire du pouvoir. La théâtralité de ce dernier se révèle ainsi liée avec la dimension performative du discours fleuve imposé par le personnage du dictateur à la population qu'il domine. Cet aspect est complété d'une réflexion sur le rôle de la littérature face aux débordements autoritaires du pouvoir, enjeu récurrent des œuvres postcolonia-

les. Le cas guinéo-équatorien permet en l'occurrence à Adjo N'go Rosine Bohoussou d'éclairer les conditions de production d'un contre-discours dans la manière dont la fiction configure son dialogue avec l'histoire en général, ou certains faits en particulier. L'analyse des codes de reconnaissance de ces éléments dans *Los poderes de la tempestad* illustre en ce sens toute l'ambiguïté des indépendances ainsi que les contradictions inhérentes à l'exercice du pouvoir en contexte post-colonial.

Quentin Morvan propose quant à lui une étude du peuple mythique fictif des Batoutos à partir de l'un des derniers romans d'Édouard Glissant, *Sartorius* (1999). La mise en relation de la pensée glissantienne avec le corpus théorique décolonial laisse apparaître la portée critique du mythe des Batoutos dans sa capacité à déconstruire les prétentions universalistes de la pensée dite occidentale. La réflexion portée par Glissant s'articule dans ce cadre à partir des mécanismes à l'œuvre dans la constitution du discours historique européen et des identités fixes qu'il prétend renforcer et célébrer. La fluidité caractérisant l'élan diasporique, rhizomatique, des Batoutos fonde ainsi le récit contrefactuel d'un peuple qui fait figure de contrepoint radical aux logiques à l'œuvre dans la constitution de l'histoire impériale, et de la force pragmatique des discours qui ont soutenu l'expansion coloniale. Les Batoutos se constituent dans ce cadre en tant que véritable mythe décolonial, et ne se définissent pas à travers la célébration d'une fondation, fait pourtant presque systématique si l'on examine le traitement historique des grands récits situés à la source de la culture européenne. Ils se caractérisent au contraire par leur capacité à fuir de l'histoire, à explorer ses profondeurs, autrement dit par leur aptitude à ne pas imposer leur cadre de pensée, mais bien plutôt à imaginer les possibilités de rencontre de la diversité des peuples donnant corps au «Tout-Monde».

La contribution d'Alfredo Pavón est consacrée à l'étude des configurations familiales présentes au sein du roman de Fernanda Melchor *Temporada de huracanes*, plus précisément en relation avec le large éventail de masculinités problématiques représentées dans le texte. Les figures de pères absents ou négligents s'entremêlent en ce sens avec une pluralité de facteurs qui renforcent l'impact du pouvoir patriarcal traditionnel dans le village fictif de La Matosa, situé dans l'État de Veracruz, qui sert de toile de fond à la diégèse. L'auteur de l'article montre que le patriarcat, conçu comme le lieu d'exercice du privilège masculin au sein de la

famille et de la société, se révèle ainsi être le cœur de l'environnement décadent de *Temporada de huracanes*, et fonde les réalités marginales représentées par Fernanda Melchor. La «famille dévastée» analysée par Alfredo Pavón se caractérise par des liens du sang dépourvus de tout investissement communautaire ou affectif. Cette structure se reflète également dans le vide existentiel des personnages qui, en reproduisant la loi de la violence systématique imposée dans La Matosa, perpétuent les mécanismes de victimisation des individus en position d'infériorité face aux lois dictées par l'ordre familial, social, culturel, politique et institutionnel traditionnel.

Julia Jacob mobilise à son tour une réflexion mettant en perspective la représentation littéraire du fait colonial et de ses conséquences. Elle s'intéresse plus particulièrement à un corpus doublement marginal, celui du *steampunk* postcolonial, caractérisé dans ses formes contemporaines par une mise en avant de l'écriture diasporique et sa capacité de décentrer les perspectives canoniques. Le recours au cadre générique du *steampunk* postcolonial ouvre à un déplacement de la relation au passé. Il implique par conséquent une remise en cause des marges culturelles et politiques qui ont limité, voire annulé, l'agentivité des populations subalternisées à partir des critères hiérarchiques —de race, de genre, de religion— hérités de la pensée coloniale. Les territoires émergeant du *steampunk* postcolonial permettent ainsi aux auteurs et autrices qui cultivent ce sous-genre science-fictionnel d'inscrire les traces des valeurs locales écrasées par l'histoire coloniale au sein d'une culture globale, conçue comme ouverte à la diversité culturelle. Cela leur permet de problématiser la persistance et l'arbitraire de phénomènes comme le racisme ou la marginalisation de certains groupes sociaux au-delà des bornes fixées par les discours historiques produits depuis les centres hégémoniques.

L'étude des formes littéraires de représentation de l'altérité se trouve enfin enrichi par Marisol Nava Hernández, dont la contribution aborde les procédés narratifs à l'œuvre dans le roman *El último explorador* (2012), d'Alberto Chimal. Le recours aux théories de la littérature fantastique permet de mettre en avant la dimension ludique et subversive du roman et de l'ancrage générique que lui confère son auteur, celui de la «littérature de l'imaginaire». L'abondance de sauts temporels, de projections géographiques, de jeux typographiques, intertextuels et paratextuels, configurent un texte fondé sur la mise à distance des mécanismes

traditionnels de lecture, valorisant la fragmentation et son rendement narratif. Cela permet à Alberto Chimal d'exposer les écueils inhérents à la recherche des récits et des identités unitaires qui accompagnent la constitution du canon littéraire. Dans ce cadre, il devient dès lors possible d'identifier chez l'auteur une sorte de poétique de l'«altérité», procédant d'une expérimentation fondée sur l'alliance des marqueurs genres comme le merveilleux, la science-fiction et le fantastique. L'hétérogénéité structurelle et thématique de *El último explorador* dévoile par ce biais les ressorts majeurs du projet d'écriture d'Alberto Chimal et de sa «littérature de l'imaginaire», forte d'une portée métadiscursive qui conteste les repères traditionnellement garants de la cohérence narrative, en même temps qu'il les renouvelle.

Estrella de los Ángeles Ramírez Morales ouvre la troisième et ultime section de ce livre avec un essai dédié à la question de la relation qu'entretiennent féminisme et art urbain. Sa contribution fournit par ce biais un cadre conceptuel qui permet l'articulation de la généalogie de la revendication féministe avec l'iconoclasme caractéristique des interventions artistiques liées à la lutte sociale. Les mobilisations donnant visibilité à la revendication d'une justice sociale depuis l'activité militante féministe servent ainsi d'exemple et d'introduction afin de penser la dissidence depuis une diversité de postures et de formes particulières de subjectivité de manière située, en l'occurrence à partir du contexte mexicain contemporain.

Héloïse Moschetto aborde la question de la dissidence autant politique que sexuelle en problématisant la question des marges au sein du projet d'écriture de Monique Wittig. L'hétérocentrisme est ainsi questionné en tant que dispositif d'oppression politique servant d'outil de contrôle et de rejet au sein du régime hégémonique hétéropatriarcal. L'œuvre de Wittig montre que cet état de fait prend racine autant dans le langage que dans les pratiques que ce dernier permet de décrire, générant et prolongeant ainsi une véritable grammaire culturelle de la domination masculine. La norme hétérosexuelle se définit alors comme la mesure de toutes les stigmatisations pour les êtres qui ne répondent pas à ses critères binaires de classification, légitimant de la sorte l'appropriation des sujets féminins par les institutions, les comportements et le désir émergeant du pouvoir homogénéisant de l'«universel masculin». Le lieu d'énonciation lesbien occupé par Wittig donne corps à une posture à la fois politique, sexuelle et symbolique visant à neu-

traliser les hiérarchies portées par «la pensée straight». Il se définit ainsi comme un outil de relativisation et de dissidence capable de démasquer tout l'arbitraire des nomenclatures indexées sur les comportements sexuels.

Micaela Morales López propose ensuite d'explorer de la marginalité à partir d'un corpus féminin appartenant à la littérature contemporaine mexicaine produite en langues indigenas. Les textes étudiés permettent de mettre en avant des pratiques longtemps demeurées invisibles au sein du champ littéraire et réduites à un rôle culturel mineur, souvent plus proche du folklore que de la littérature. L'exotisme avec lequel la «cité lettrée», traditionnellement patriarcale et graphocentrée, a considéré la littérature orale a résulté en son rejet dans les zones périphériques, répondant ainsi aux hiérarchies héritées de la domination coloniale. Produits par des femmes dans des langues aussi diverses que le tzotzil, le p'urhepecha, le tu'un savi et bien d'autres, les textes appartenant aux anthologies étudiées par Micaela Morales López permettent au contraire de mettre en avant la richesse d'expérience portée par des intellectuelles issues de groupes encore largement subalternisés et exposés aux violences liées au racisme, à la censure ou encore au genre. La célébration du plurilinguisme, de la diversité ethnique et linguistique, semble ainsi faire figure de seule voie authentique mobilisable pour la construction commune d'un espace culturel partagé.

Jeanne Buée prolonge la réflexion sur la dissidence et les subjectivités constituées depuis les marges par le biais d'une contribution centrée sur la construction de figures liées au monstrueux dans l'art contemporain. Ces figures de l'hybridation, fortes de leur potentiel de subversion de la binarité, sont ici analysées à partir du travail d'artistes comme Johanna Rocard, Anouck Hilbey et Hildegarde. Le statut liminaire du monstre permet dans un tel cadre un dépassement des frontières traditionnellement établies entre les genres, ou entre l'humain et le non-humain. Il ressort ainsi que le monstre propose toujours, dans le corpus étudié, une projection vers une sorte d'au-delà de l'être, qui se distingue par sa portée toujours dynamique car elle renonce, par nature, à la recherche d'une fixité. Les stratégies auxquelles recourent ces artistes ouvrent pour cette raison la voie à des recherches plastiques proposant un dépassement des grands dualismes sur lesquels se fondent un grand nombre des repères attachés à la culture hégémoniques de racine européenne. Le brouillage des frontières des corps, l'attention accordée à la dimension rituelle de la performance artistique, ou encore l'adoption

de stratégies de signification queer, permettent ainsi de contester l'ordre imposé par l'anthropocentrisme, l'hétérocentrisme, ou encore le libéralisme économique. Cela participe à faire des marges de véritables lieux de revendication d'une agentivité fondée depuis des identités ouvertes à l'hétérogène et au multiple.

Bronwyn Louw s'intéresse également dans son article à la question des formes de subjectivité relationnelles, cette fois depuis l'œuvre poétique de l'écrivaine uruguayenne Marosa Di Giorgio. Cette étude permet dans ce cadre de mettre en relief la position marginale de la poète au sein des lettres hispanoaméricaines, en plus de révéler la complexité de son approche littéraire à partir des multiples déplacements du point de vue anthropocentrique desquels son œuvre procède. C'est alors à partir d'une lecture sympoïétique des textes de Marosa Di Giorgio que peut être prise en compte toute la communauté d'acteurs inclus par l'écrivaine au cœur de son processus de création littéraire. Cela révèle toute la fécondité d'une démarche centrée autour de la découverte d'une absence fondamentale de césure entre l'humain et les mondes animaux et des végétaux, ce qui invalide l'idée d'un paradis perdu, comme dans le cadre du récit biblique et de son long héritage culturel, car celui-ci n'aurait en réalité jamais été perdu. Il resterait pour cette raison encore pleinement à recomposer par le biais d'une «poétique du verger» apte à cultiver un langage organique, par conséquent hybride, laissant place à la représentation d'une réalité métamorphique au sein de laquelle chaque élément signifierait par sa contiguïté ou sa superposition avec d'autres, jouant de la porosité des frontières séparant ordinairement les êtres. Placée sous le signe de l'indécidable et de l'inattendu, la pratique poétique de Marosa Di Giorgio ouvre ainsi à l'exploration de l'univers de relation qui fonde l'extraordinaire diversité du vivant.

Olga Lidia Ayometzi Sastré propose quant à elle une étude de la relation établie entre référent humain et animal chez l'auteur argentin Antonio Di Benedetto, plus particulièrement à travers l'analyse de son récit «Algo de misterio», intégré au recueil *Mundo animal* (1953). L'analyse proposée s'intéresse, depuis les études critiques animales, à la manière selon laquelle les frontières entre humain et non-humain se confondent au sein du texte, ce qui engendre une défamiliarisation des repères qui organisent communément l'ordre hégémonique imposé à la réalité depuis une perspective anthropocentrique. Or, chez Di Benedetto, et spécialement au sein de «Algo de misterio», le traitement réservé aux animaux permet un renversement des points de vue. Dans ce cadre, il n'est donc pas éton-

nant de constater que le rôle de personnage principal de ce récit soit attribué à un chat, dont le discours révèle la manière dont le jugement commun rejette l'animal à la marge, lui attribuant un statut d'altérité radicale. Pourtant, le décentrement du point de vue humain permet au narrateur félin de mettre en avant l'insensibilité, l'ignorance, la violence et l'irrationalité des humains qu'il côtoie. Di Benedetto joue ainsi de manière ironique sur une inversion de la perspective attachée à l'anthropocentrisme. Olga Lidia Ayometzi Sastré démontre de la sorte que le texte se configure comme le reflet d'une crise de l'humanisme, que la centralité accordée à la parole animale permet de mettre en lumière.

Depuis la philosophie, Ernesto Cabrera García s'intéresse pour sa part aux arguments, devenus conventionnels, attribuant un statut de propriété aux animaux, scellant la réduction de ces derniers au rang d'êtres subalternes et, pour cette raison, dénués d'une subjectivité ainsi que d'une agentivité propres. La légitimation de leur réduction à l'état de marchandise échangeable et, par conséquent, régie par les législations liées à la propriété privée, s'ancre en réalité sur une large tradition de pensée, dont le rationalisme de John Locke constitue l'une des étapes fondamentales. Or, depuis les études critiques animales, il devient possible de contester la réduction des animaux non-humains au statut d'objet afin de penser leur condition pleine de sujet. Après avoir exposé brièvement les conditions d'émergence du «tournant animal» en sciences sociales et en humanités, Ernesto Cabrera García souligne la manière dont la relation de subordination passant par la réduction au rang de propriété se trouve normalisée dans l'usage qu'en fait la culture occidentale, autant d'un point de vue légal que dans les usages courants du langage se référant à la relation entre animaux humains et non-humains. Le spécisme se situe ainsi à la base des arguments validant la thèse propriétaire, qui défend la légitimité de la reconnaissance des animaux non-humains comme propriété particulière. Les principaux arguments justifiant cette position font l'objet d'une exposition critique détaillée, de même que ceux soutenant la thèse abolitionniste, qui argumente en faveur de la dignité des animaux non-humains. Cette contribution apporte de la sorte d'importants éléments à la discussion de grande actualité portant autour d'une supposée subordination naturelle de ces derniers aux intérêts humains.

BIBLIOGRAPHIE

- Deleuze, Gilles et Félix Guattari. *Mille Plateaux*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1980.
- Di Leo, Jeffrey R. *Theory as World Literature*. New York: Bloomsbury, 2025.
- Foucault, Michel. *Surveiller et punir*. Paris: Gallimard, 1975.
- García Canclini, Néstor. *La globalización imaginada*. México/Buenos Aires/Barcelona: Paidós, 1999.
- Glissant, Édouard. *Poétique de la Relation. Poétique III*. Paris: Gallimard, 1990.
- Han, Byung-Chul. *Hyperkulturalität: Kultur und Globalisierung*. Berlin: Merve, 2005.
- Kadir, Djelal. «Literature, the World, and You». Dans Thomas Claviez (éd.), *The Common Growl. Towards a Poetics of Precarious Community*. New York: Fordham University Press, 2016.
- Mignolo, Walter. «Los cánones (y más allá) de las fronteras culturales (¿de quién es el canon del qué hablamos?)». Dans Enric Sullà Álvarez (éd.), *El canon literario*. Madrid: Arco Libros, 1998.
- Palou García, Pedro Ángel. *La ciudad crítica*. Xalapa: Universidad Veracruzana, 2018.
- Prakash, Gyan. «The Impossibility of Subaltern History». *Nepantla: Views from South*, 2, 1 (2000): 287-294.
- Pratt, Mary Louise. «Globalización, desmodernización y el retorno de los monstruos». *Revista de História*, 156 (2007): 13-29.
- Rodríguez, Juan Carlos. *La norma literaria*. Madrid: Debate, 2001.
- Westphal, Bertrand. *L'Infini culturel. Théorie littéraire et fragilité du divers*. Leyde/Boston: Brill, 2023.
- Žižek, Slavoj. *Violence*. Vauvert: Au Diable Vauvert, 2007.

I.
RECENTRAR LAS PERIFERIAS
DESDE UNA
PERSPECTIVA ESPACIAL
/
RECENTRER LES PÉRIPHÉRIES
DEPUIS UNE
PERSPECTIVE SPATIALE

ENSAYO / ESSAI 1

TEORÍAS Y METODOLOGÍAS DE LA REPRESENTACIÓN

del espacio y los procesos de espacialización
en la literatura

José Sánchez Carbo

Universidad Iberoamericana Puebla

Con el llamado giro espacial, los estudios sobre el espacio en las humanidades y las ciencias sociales adquirieron tal impulso que la bibliografía generada dificulta una revisión exhaustiva, e incluso una panorámica. Por ello, en un primer momento, me limitaré a mencionar algunos textos que han orientado mi reflexión sobre la relevancia social y literaria del espacio. En un segundo momento centraré la atención en tres propuestas que, a mi juicio, han ampliado de manera significativa las posibilidades de análisis más allá del texto literario, una de ellas elaborada desde una periferia como la ciudad de Puebla.

Dada la efervescencia y riqueza del tema, y con el fin de facilitar su comprensión, estos estudios sobre el espacio los agrupo en cuatro campos. El primero está conformado por teorías recuperadas de otras disciplinas —como la filosofía, la sociología, la antropología, la psicología— que han sido esenciales para sustentar acercamientos teóricos desde la literatura. El segundo conjunto lo integran estudios literarios de carácter fundacional, elaborados en periodos previos al llamado giro espacial, cuya referencia es habitual en investigaciones posteriores. El tercer bloque está constituido por perspectivas desarrolladas en el marco del giro espacial; debido a la amplitud de este campo, me limitaré a los estudios

literarios en lengua española. Finalmente, el cuarto grupo —en el que se centrará este texto— está compuesto por tres enfoques que trascienden el inmanentismo textual al relacionarlo con otros textos y espacios, tal como lo formulan los métodos de los mapas/diagramas, la geocrítica y la topoíesis.

Ante esta delimitación, conviene advertir que quedan fuera de esta revisión ciertas modalidades teórico-críticas de la literatura que, si bien poseen una innegable marca o despliegue espacial —conceptual y real— como el poscolonialismo (Said, 2008; Spivak, 1998; Fanon, 1963), la literatura mundial (Casanova, 2001), la ciudad letrada (Rama, 1998), semiosfera (Lotman, 1982), el campo literario (Bourdieu, 1995), el sistema literario (Even-Zohar, 2007) o la institución literaria (Dubois, 2014), no tienen como objetivo central examinar el espacio, la espacialidad o los procesos de espacialización en la literatura sino, *grosso modo*, el espacio que ocupa la literatura en la sociedad, es decir, en cómo se interrelacionan textos, contextos, ideologías, relaciones de poder, significados y sentidos socioculturales en los procesos de producción, distribución y recepción literaria. No obstante, los mapas, la geocrítica y la topoíesis comparten múltiples afinidades con tales perspectivas críticas porque también vinculan el análisis textual con los espacios sociales de creación, edición y recepción.

Entre las aportaciones de otras disciplinas que han contribuido a fundamentar los estudios del espacio en la literatura se encuentran obras clave como el inacabado y caótico *Libro de los pasajes* (1983), de Walter Benjamin, que explora las transformaciones sociales de la modernidad a través de la materialidad de los pasajes o galerías comerciales parisinas. Michael Foucault introduce el concepto de heterotopía sobre la multiplicidad de capas que conforman un espacio en una conferencia titulada “De los espacios otros” (1967). En *La producción del espacio* (1974), Henri Lefebvre rechaza la idea del espacio como algo dado o como un mero escenario estático, y lo concibe en cambio como algo creado, moldeado y modificado por distintas relaciones sociales. Por su parte, David Harvey, desde el materialismo histórico, en “La construcción social del espacio y del tiempo: una teoría relacional” (1994), observa cómo múltiples prácticas, relaciones y procesos socioeconómicos desencadenan cambios en la geografía social, al tiempo que reconoce tres concepciones del espacio: el espacio absoluto, relativo y relacional.¹

¹ Posteriormente incluido en el libro *Justicia, naturaleza y geografía de la diferencia* (1996).

Desde la antropología social, Marc Augé analiza en *Los no lugares. Espacios del anonimato* (1996) espacios de tránsito contemporáneos —como estaciones de transporte público o centros comerciales— en los que los individuos no generan sentido de pertenencia ni establecen vínculos sociales. Para cerrar esta sección, en “Tercer espacio: extendiendo el alcance de la imaginación geográfica” (1997), Edward Soja, geógrafo y urbanista que contribuyó a popularizar el llamado giro espacial, distingue tres manifestaciones del espacio: el físico medible, el conceptual representado, y el vivido experimentado.²

Las nociones sustanciales sobre los estudios del espacio remiten a Platón y Aristóteles, y siglos más tarde al *Laocoonte o sobre los límites de la pintura y la poesía* (1766), de Gotthold Ephraim Lessing. Ya en el siglo xx, al artículo de Joseph Frank, “Spatial Form in Modern Literature” (1945), reflexiona sobre la forma del texto moderno concebida como un espacio. Otros dos ensayos decisivos, por su innegable capacidad de generar discurso en torno al tema, son *El espacio literario* (1955), de Maurice Blanchot, y, desde la fenomenología, la *Poética del espacio* (1957), de Gaston Bachelard. Destaca el artículo “Las formas de tiempo y del cronotopo en la novela” (1938), de Mijail Bajtín, incluido como capítulo en *Teoría y estética de la novela* (1979), cuya primera traducción al español fue publicada en el Fondo de Cultura Económica (1983). Para Franco Moretti, este ensayo de Bajtín es “el mayor estudio jamás escrito sobre el espacio y la narrativa” (2004: 47). El cronotopo es una herramienta de estudio a nivel semántico, temático y genérico, ya que estructura el argumento y las relaciones entre personajes y acciones como sucede en los cronotopos del idilio, encuentro, viaje, castillo, umbral o salón.

En este segundo rubro, desde las periferias, es posible incluir “El espacio en la literatura: distinciones elementales y evidencias introductorias” (1978), del polaco Janusz Slawinski, aunque poco comentado y escasamente influyente, este artículo abre importantes áreas de estudio del espacio. Asimismo, vale incorporar el libro *El paisaje en la novela de América* (1949), de la escritora mexicana Ángeles Mendieta Alatorre, subestimado hasta ahora, pero pionero en el campo de la crítica literaria mexicana e hispanoamericana en este campo.

En cuanto al numeroso corpus de estudios sobre el espacio en el marco del giro espacial, como se mencionó, cabe destacar una parte de lo producido en len-

² Incluido en *La perspectiva postmoderna de un geógrafo radical* (2010) de Nuria Benach y Abel Albet (2010).

gua española, así como dos excepciones relevantes: el artículo “Types of Spatial Structure in Narrative” (1981), de David Mickelsen; y la propuesta de cartografía literaria (2013) de Robert T. Tally,³ quienes, de alguna manera, abrevan de forma espacial de Frank.

Desde el ámbito de la crítica en lengua hispana, se incorporan textos como *Espacio y novela* (1980), de Ricardo Gullón; el capítulo “Estructura de la imaginación poética: el diseño espacial” de *Teoría de la literatura* (1991), de Antonio García Berrio; *El espacio en la novela realista* (2000), de María Teresa Zubiaurre; *El espacio en la ficción* (2001), de Luz Aurora Pimentel; *Espacios narrativos* (2002), de Natalia Álvarez Méndez; *Narrativa hispanoamericana del siglo xx. Del espacio vivido al espacio del texto* (2003), de Fernando Aínsa; *El espacio poético en la narrativa* (2006), de Norma Angélica Cuevas; e *Invenções urbanas* (2010), de Marcy Schwartz. Estas obras se suman a una multiplicidad de análisis críticos puntuales sobre distintas obras.

Antes de abordar el cuarto grupo, cabe señalar que los acercamientos literarios teórico-críticos referidos en general coinciden en considerar el espacio y el tiempo como una unidad indisoluble, y se centran en la conceptualización y el análisis del espacio representado en el texto literario, con notable acento en la novela. No obstante, unas propuestas analizan la representación del espacio en el texto (Bajtín, García Berrio, Zubiaurre, Pimentel), mientras que otras conciben el texto mismo como un espacio o una cartografía (Frank, Mickelsen, Tally). Un caso singular es Slawinski, puesto que ordena las posibilidades de estudio del espacio en siete materias: la morfología del texto, el espacio poético de producción de la obra, la expresión (representación) literaria, los patrones culturales de percepción del espacio, los arquetipos espaciales presentes en el texto, las categorías o metáforas del espacio y la espacialización del texto (Slawinski, 1978: 5-7).

El cuarto grupo lo integran los mapas/diagramas literarios (Moretti), la geocrítica (Westphal) y la topoíesis (Palma Castro, Escobar Fuentes, Ríos Baeza, Ramírez Olivares, Ramírez Lámbarry y Sánchez Carbó). Estas aproximaciones amplían los ámbitos de estudio y las herramientas para el estudio del espacio en la literatura y de la literatura. Sin embargo, cada una de ellas se caracteriza por un particular procedimiento: en los mapas/diagramas predomina el enfoque cuantitativo, en la geocrítica, el análisis diacrónico, y en la topoíesis, el estudio sincrónico.

³ Incluido en su libro *Spaciality* (2013).

MAPAS Y DIAGRAMAS

Con los mapas/diagramas, Franco Moretti introduce el método cuantitativo en la crítica con el propósito de transformar o innovar los estudios literarios que, hasta entonces se han conformado, como él señala, con trabajar sólo con una ínfima fracción de textos en detrimento de “la gran masa” de obras y fenómenos del campo literario. Los mapas/diagramas de Moretti son resultado de la recopilación, procesamiento y estructuración visual de una gran cantidad de información, posible gracias a herramientas de análisis como la lectura distante, la investigación cuantitativa y el diseño de mapas literarios. Esta perspectiva más que teórica es metodológica, de hecho, como subraya el crítico e historiador italiano, “el método es todo” (2001: 5).

Este método contempla dos grandes ámbitos de estudio: uno, el espacio en la literatura, que se refiere a los lugares mencionados en el texto en el plano imaginario o ficticio; el otro, la literatura en el espacio, que analiza los sitios en los que se produce y circula la literatura en un plano histórico y real. En ambos casos trabaja con patrones, regularidades y estructuras que visualizan fenómenos literarios imperceptibles desde la *close reading*.

El método de Moretti opera en dos niveles: a nivel intratextual, su enfoque consiste, en principio, en mapear o diagramar los lugares mencionados, el género, el tipo de espacio o los desplazamientos de los personajes consignados en la trama, el motivo o el tema. Mediante esta presentación visual interpreta cómo se configura la información que aporta el texto. Así consigue examinar de forma inusual los lugares y los itinerarios que organizan las obras. A nivel extratextual, igualmente con mapas y diagramas, por ejemplo, estudia procesos de producción, distribución y recepción de cierto tipo de novelas, revelando “aspectos del campo literario que hasta ahora habían permanecido ocultos” (Moretti, 2001: 3). Analiza la irrupción y consolidación de un género de novela en ciertos lugares, los catálogos de las bibliotecas, el número de novelas “extranjeras” en las bibliotecas europeas, los sitios donde se distribuye y consume cierto tipo de literatura, la relación de las periferias con el centro legitimador de la producción y de repertorios, o el impacto de la infraestructura para la distribución y para la comunicación de repertorios formales o temáticos. Este es la base de lo que denomina lectura distante y le permite trabajar con grandes volúmenes de información como los títulos de las obras, el género o la nacionalidad.

Cabe puntualizar que Moretti comenzó a utilizar de forma indistinta los conceptos de mapa y diagrama, aceptando la crítica del geógrafo italiano Claudio Caretti, quien le hizo notar que sus mapas eran más bien geometría cartesiana, esto es, diagramas y no mapas en estricto sentido geográfico. Para Moretti tanto el mapa como el diagrama cumplen la función de orientar y visualizar patrones o modelos adecuados para “preparar los textos para el análisis” (2004: 62). En sus palabras, la “geometría ‘significa’ más que la geografía. Más, porque un patrón geométrico es una forma demasiado ordenada como para ser fruto de la casualidad” (Moretti, 2004: 64).

Bertand Westphal sentó las bases de la geocrítica con la integración de disciplinas como la geografía, la antropología, la filosofía y la sociología en *La Géocritique. Réel, fiction, espace* (2007). El objeto de estudio inicial era la ciudad desde una dimensión diacrónica, fundamental para analizar cómo se ha representado a partir de diferentes épocas y por distintos escritores. Westphal explica que “si tomas a la ciudad como principal referente y estudias la representación hecha de ella por una serie de escritores, eso es la geocrítica” (Westphal, 2020: 2).

Entonces, “las bases conceptuales de la geocrítica son el espacio-tiempo, la transgresividad y la referencialidad del espacio. Westphal sostiene que un “espacio jamás está en pura sincronía” (2020: 3) ni es estable; por ello el análisis sincrónico es superficial, restringe la hondura que sólo se puede alcanzar a través de las representaciones en el tiempo y desde múltiples ángulos. En este sentido, el estudio diacrónico “permite comprender mejor cómo han evolucionado las representaciones de dicho lugar y circunscribir la parte de cliché o anacronismos que en ocasiones activan ciertos escritores sin siquiera darse cuenta” (Westphal, 2022: 4). La transgresividad, vinculada a la condición diacrónica, evidencia la mutabilidad tanto del espacio como de las identidades que este modela. En tal sentido, el espacio se territorializa, desterritorializa y reterritorializa constantemente. Por su parte, la referencialidad alude a la relación entre espacios reales y sus representaciones ficticias, así como a la interacción de la literatura con sus referentes, cómo la realidad y el contexto impacta el texto y viceversa. Sobre este punto, Westphal señala que los estudios de la espacialidad han aportado “una

piedra de base para la construcción del puente entre el referente, que se suponía que se ubicaba en lo ‘real’, y su representación, que se suponía que habitaba en la ‘ficción’. [...] En efecto, si la literatura, el cine, las artes visuales, etc. están anclados en el llamado mundo real, es así que pueden tener, en cambio, un impacto en este mundo” (2022: 5). En este sentido, la geocrítica “muestra que no es suficiente ni satisfactorio dar vueltas en círculos dentro de un dominio epistemológico definido como autorreferencial. Se debe prestar la mayor atención a otras disciplinas, en una lógica interdisciplinaria” (Westphal, 2022: 10). Tales cuestiones conectan a la geocrítica con teorías como la del campo literario (Bourdieu, 1995), el sistema literario (Even-Zohar, 2007) y la institución literaria (Dubois, 2014), entre otras. La geocrítica analiza:

la multifocalización (examen de la variabilidad de los puntos de vista sobre un espacio de referencia), la polisensorialidad (estudio de las diferentes aproximaciones sensoriales del espacio antedicho), la estratigrafía (observación de la dimensión diacrónica/sincrónica de la representación espacial), la asincronía y la policronía (consideración de la variabilidad de los enfoques temporales del espacio) (Westphal, 2015: 124).

La geocrítica, como los mapas, también ha tenido una gran repercusión en los estudios de la espacialidad literaria, lo que ha redundado en la diversificación de las direcciones y géneros del campo de estudio inicial. Ya no sólo pretende estudiar las representaciones literarias de la ciudad. Hoy en día la geocrítica encuentra

aplicaciones tanto en los estudios de la espacialidad pura como en la teoría de la representación, en las exploraciones genéricas (novela, ficción breve, literatura infantil...), en el examen de los discursos minoritarios, etc., inscribiéndose tanto en lo literario como en lo interdisciplinario (arquitectura, diseño, geografía...) (Westphal, 2015: 129).

TOPOIESIS

En 2012, un grupo de colegas organizamos un seminario para revisar el estado del arte de los estudios del espacio en la literatura y proponer una metodología de análisis que finalmente denominamos *topoiesis*. Este neologismo combina las

raíces griegas *topos* (lugar/espacio) con *poiesis* (hacer/crear). Así, la topoiesis se entiende como tipo de análisis sincrónico de los “espacios, siempre vinculados a un tiempo, que se generan en y alrededor de la creación de un texto que representa una modelización de mundo” (Palma Castro *et al.*, 2017: 8). El principal resultado de varios años de trabajo colectivo fue la publicación de cinco artículos académicos que abordan cuatro procesos de espacialización en y entorno al texto literario (Palma Castro *et al.*, 2017; José Sánchez Carbó *et al.*, 2017; Samantha Escobar Fuentes *et al.*, 2017; Alicia V. Ramírez Olivares *et al.*, 2017; Felipe Ríos Baeza *et al.*, 2017). La topoiesis suscribe el carácter mimético, modelizante, secundario, ficcional, estético e intertextual de la literatura (Palma Castro *et al.*, 2017: 7).

La idea de crear espacio o hacer lugar, a la que alude el término topoiesis, está en consonancia con dos principios identificados por otros teóricos: uno que concibe al espacio como un constructo social resultado de un sinnúmero de relaciones; y otro que señala que la realidad impacta al texto y viceversa. En última instancia, la interpretación o análisis del espacio es una forma de producirlo a partir de la identificación de un conjunto de variables y de la localización y posición particular en el campo literario desde donde se elabora. La crítica, por tanto, no deja de ser un ejercicio situado “dentro de contextos espaciotemporales rastreables” que inciden en su interpretación (Escobar Fuentes *et al.*, 2017: 28).

De ahí la importancia de referirse al proceso de espacialización y no al de espacialidad. La espacialidad es una condición o cualidad, por ejemplo, la espacialidad de la forma del texto; mientras que el sustantivo espacialización alude a un proceso sobre la creación del espacio o a la forma en que el espacio se manifiesta dadas sus características y sus relaciones intra y extratextuales.

Los cuatro ámbitos de estudio de la topoiesis, un tanto en sintonía con la propuesta de Slawinsky, son el espacio textual, el de enunciación, el de recepción y el de registro del texto.

1. La topoiesis del espacio textual guarda una estrecha relación con varios estudios de las representaciones del espacio en el texto, especialmente, de la semiótica. Esta categoría de análisis estima el espacio siempre en relación con tres instancias constitutivas: el acontecimiento (integra la acción, sitúa la historia, ordena, coordina motivos y articula la acción son los actantes), el personaje (ubicación, desplazamientos y focalización del espacio) y el objeto (emplazamiento, portadores de una acción).

2. La topoiesis de las instancias enunciativas se centra en las interrelaciones del autor y el enunciador en un contexto que puede influir en la creación de un texto. Las categorías de análisis son la situación comunicativa (contexto, repertorios vigentes, ideología, lugar de publicación), el esquema o marco de enunciación, las variables al interior del propio texto (intención, representaciones, imaginario social y cultural), y el sujeto escribiente (ubicación espaciotemporal del autor o sujeto empírico). Estudiar estas instancias es clave, ya que el “cruce entre autor-enunciador ocurre a través del texto escrito” y porque “la escritura misma representa un espacio inmerso en procesos históricos y sociales” (Escobar Fuentes *et al.*, 2017: 29).
3. La topoiesis de la recepción, igualmente, considera las coordinadas espacio temporales relevantes como espacio de significación donde se articulan o contrastan las “visiones de mundo entre el enunciador [...] y el lector histórico” (Ríos Baeza *et al.*, 2017: 21). Este proceso de espacialización reconoce el carácter tanto locutivo como perlocutivo del texto. La recepción no se entiende como un “espacio autónomo del texto ni tampoco de un espacio reconocible del lector histórico en tanto entidades separadas”, sino más bien como una “fusión de horizontes” (Ríos Baeza *et al.*, 2017: 26). Esta categoría identifica dos instancias de análisis: la recepción intratextual (estudio de los efectos del texto y del lector metafictional) y la recepción extraliteraria (espacios de recepción y adaptaciones, así como el comparatismo).
4. Los dispositivos de registro del texto constituyen un objeto de estudio porque “su materialidad” resulta un “cronotopo histórico” (Illich, citado en Sánchez Carbó *et al.*, 2017: 14), por lo tanto, es una materia susceptible de análisis. La espacialización del texto a través de su registro orienta, controla, modela y gestiona la producción, distribución y recepción del discurso literario (Sánchez Carbó *et al.*, 2017: 13). Sus categorías de análisis son el soporte (papel, papiro, piedra), el formato (códex, pergamino, libro objeto), el tipo de registro (tinta, manuscrito, impresión, digital) y, por último, dos aspectos íntimamente ligados como los dispositivos de legibilidad (tipografía, puntuación, paratextos) y la puesta en página (formación, edición, imágenes).

Los procesos de espacialización que identifica la topoiesis pueden estudiarse de manera separada cada uno de ellos o en un conjunto, lo que permite un nivel de profundidad propio desde el enfoque sincrónico. De este modo, la topoiesis se distancia de la posición de Westphal que enfatiza la importancia del análisis diacrónico. Cabe puntualizar que la aplicación de este método aún es incipiente en el ámbito académico nacional.

Con este recuento y organización de un puñado de posibilidades de análisis, espero contribuir a reconocer convergencias, divergencias, combinaciones y contribuciones entre la variedad de acercamientos existentes. De igual forma, pretendo facilitar la identificar de la relación interdisciplinar —con disciplinas como la filosofía, la historia, la geografía, la antropología, la sociología, la cartografía, el urbanismo o la arquitectura— con múltiples perspectivas teórico-críticas de la literatura, tales como la semiótica, la hermenéutica, la fenomenología, el estructuralismo, la narratología, sociología de la literatura y la historia del libro. En algunos casos estas interjecciones han derivado en neologismos conceptuales que intentan precisar teorías y métodos de análisis, entre ellos: heterotopía, cronotopo, geocrítica, geopoética, topoanálisis, topoiesis, entre otros.

Por último, desde la coordenada espacial centro-periferia, este recorrido —como posiblemente puede deducirse—, también resulta un testimonio de cómo los centros intelectuales europeos y norteamericanos resuenan en las periferias al momento de estructurar teorías y metodologías, obligadas a realizar un doble esfuerzo al atender tanto lo propio como lo externo en relación a corrientes y escuelas de pensamiento predominantes. Todas las lecturas citadas, más que conformar una suerte de canon o ecléctica antología, constituyen una selección basada, en primer lugar, en criterios estrictamente académicos por sus significativas aportaciones, pero también por criterios de accesibilidad y porque están en consonancia con una concepción compartida de la literatura.

BIBLIOGRAFÍA

- Aínsa, Fernando. *Narrativa hispanoamericana del siglo xx: del espacio vivido al espacio del texto*. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, 2003.
- Álvarez Méndez, Natalia. *Espacios narrativos*. León: Universidad de León, 2002.
- Augé, Marc. *Los no-lugares. Espacios del anonimato. Una antropología de la sobre-modernidad*. Barcelona: Gedisa, 2000.

- Bachelard, Gaston. *La poética del espacio*. México: Fondo de Cultura Económica, 2005.
- Bajtín, Mijail. *Teoría y estética de la novela*. Madrid: Taurus, 1989.
- Benjamin, Walter. *El libro de los pasajes*. Madrid: Akal, 1983.
- Blanchot, Maurice. *El espacio literario*. Madrid: Paidós, 1992.
- Bourdieu, Pierre. *Las reglas del arte: génesis y estructura del campo literario*. Barcelona: Anagrama, 1995.
- Casanova, Pascale. *La república mundial de las letras*. Barcelona: Anagrama, 2001.
- Cuevas, Norma A. *El espacio poético en la narrativa*. México: UAM Iztapalapa/Juan Pablos, 2006.
- Dubois, Jacques. *La institución de la literatura*. Antioquia: Universidad de Antioquia, 2014.
- Escobar Fuentes, Samantha, Felipe Ríos Baeza, José Sánchez Carbó, Alicia Ramírez Olivares, Alejandro Palma Castro y Alejandro Ramírez Lámbarry. "Topoiesis de las instancias enunciativas". *Romance Quarterly*, 1, 64 (2017): 28-36.
- Even-Zohar, Itamar. *Polisistemas de cultura*. Tel Aviv: Universidad de Tel Aviv, 2007.
- Fanon, Frantz. *Los condenados de la tierra*. México: Fondo de Cultura Económica, 1963.
- Foucault, Michel. "Los otros espacios. Conferencia en el Círculo de Estudios Arquitectónicos". *Astrágalo: Cultura de la Arquitectura y la Ciudad*, 7 (1997): 83-91. En <<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2611573>>.
- Frank, Joseph. "Spatial Form in Modern Literature: An Essay in Two Parts". *The Swanee Review*, 2, 53 (1945): 221-240.
- Frank, Joseph. *The Idea of Spatial Form*. New Brunswick: Rutgers University Press, 1991.
- García Berrio, Antonio. *Teoría de la literatura: la construcción del significado poético*. Madrid: Cátedra, 1991.
- Gullón, Ricardo. *Espacio y Novela*. Barcelona: Antoni Bosch, 1980.
- Harvey, David. *La condición de la posmodernidad. Investigación sobre los orígenes del cambio cultural*. Buenos Aires: Amorrortu, 1990.
- Harvey, David. *Justicia, naturaleza y geografía de la diferencia*. Madrid: IAE/Tráficantes de sueños, 2018.
- Lefebvre, Henri. *La producción del espacio*. Madrid: Capitán Swing, 1974.

- Lessing, Gotthold E. *Laocoonte o de los límites de la pintura y de la poesía*. México: UNAM, 1960.
- Lotman, Youri. M. *Estructura del texto artístico*. Madrid: Istmo, 1982.
- Mendieta Alatorre, Ángeles. *El Paisaje en la novela de América*. México: SEP, 1949.
- Mickelsen, David. "Types of Spatial Structure in Narrative". En *Spatial Form in Narrative*. Ithaca: Cornell University Press, 1981.
- Moretti, Franco. *Atlas de la novela europea 1800-1900*. Madrid: Trama, 2001.
- Moretti, Franco. "Gráficos, mapas, árboles. Modelos abstractos para la historia literaria II". *New Left Review*, 26 (2004): 47-70.
- Palma Castro, Alejandro, José Sánchez Carbó, Alicia Ramírez Olivares, Felipe Ríos Baeza, Samantha Escobar Fuentes y Alejandro Ramírez Lámbarry. "Topoiesis: Procesos de espacialización en la literatura (crítica y metodología)". *Romance Quarterly*, 1, 64 (2017): 1-13.
- Pimentel, Luz A. *El espacio en la ficción. Ficciones espaciales. La representación del espacio en los textos narrativos*. México: Siglo XXI/UNAM, 2001.
- Rama, Ángel. *La ciudad letrada*. Montevideo: Arca, 1998.
- Ramírez Olivares, Alicia, Alejandro Palma Castro, José Sánchez Carbó, Samantha Escobar Fuentes, Felipe Ríos Baeza y Alejandro Ramírez Lámbarry. "Topoiesis del espacio textual". *Romance Quarterly*, 1, 64 (2017): 37-45.
- Ríos Baeza, Felipe, Samantha Escobar Fuentes, José Sánchez Carbó, Alicia Ramírez Olivares y Alejandro Palma Castro. "Topoiesis de la recepción literaria". *Romance Quarterly*, 1, 64 (2017): 20-27.
- Said, Edward. *Orientalismo*. Barcelona: DeBolsillo, 2008.
- Sánchez Carbó, José. *Mapa literario de identidades. Formas de (des)integrar el espacio*. Xalapa: Universidad Veracruzana, 2018.

- Sánchez Carbó, José, Felipe Ríos Baeza, Samantha Escobar Fuentes, Alejandro Palma Castro, Alejandro Ramírez Lámbarry y Alicia Ramírez Olivares. "Topoiesis de los dispositivos de registro del texto literario". *Romance Quarterly*, 1, 64 (2017): 13-19.
- Schwartz, Marcy. *Inventiones urbanas. Ficción y ciudad latinoamericanas*. Buenos Aires: Corregidor, 2010.
- Slawinski, Janusz. "El espacio en la literatura: distinciones elementales y evidencias introductorias". En *Textos y contextos II*. La Habana: Arte y Cultura, 1989.
- Spivak, Gayatri C. "¿Puede hablar el sujeto subalterno?". *Orbis Tertius*, 6 (1998): 175-235.
- Tally Jr., Robert T. "Sobre la cartografía literaria". *Cuadrivio*, 8, (2012). En <<https://cuadrivio.net/literatura/sobre-la-cartografia-literaria/>>.
- Tally Jr., Robert T. *Spaciality*. Londres: Routledge, 2013.
- Westphal, Bertrand. "Aportes para un enfoque geocrítico de los textos". En *Espacios, imágenes y vectores. Desafíos actuales de las literaturas comparadas*. Buenos Aires: Miño y Dávila Editores, 2015.
- Westphal, Bertrand. "Geocrítica". *Bagubra*, 3 (2015): 123-132.
- Westphal, Bertrand. "Entrevista" (Julia Isabel Eissa Osorio, Entrevistador). *Pirandante*, 5 (2020): 1-11.
- Westphal, Bertrand. "Los espacios del mundo, el infinito cultural y el desafío teórico". Conferencia presentada en el IV Coloquio Internacional Palimpsestos Perspectivas Críticas del Norte de México, Universidad Autónoma de Chihuahua, octubre 2022.
- Zubiaurre, María T. *El espacio en la novela realista. Paisajes, miniaturas y perspectivas*. México: Fondo de Cultura Económica, 2000.

ENGAGEMENT ARTISTIQUE À LA MARGE ET MOBILISATIONS AU CENTRE

Nathalie Roelens
Université du Luxembourg

Dans le sillage de Youri Lotman qui qualifiait la périphérie de la sémiosphère de zone de «violation des liens sémiotiques» (1999: 75 sq.), une aire turbulente où le rapport entre signifiant et signifié se distend, où l'arbitraire et l'immotivé apparaissent, en somme un excentré qui légitime l'excentrique, les artistes se sont empressés d'investir d'une charge symbolique et passionnelle la banlieue, le check-point, et autres borderscapes: pensons aux produits politico-esthétiques «à la marge» de plasticiens, performers ou cinéastes. Un changement de paradigme s'observe depuis peu, qui va de pair avec un glissement sémantique: l'acception topologique du lexème «marge» semble céder le pas à son sens figuré de «latitude» («laisser de la marge à quelqu'un», «disposer d'une marge de manœuvre»). Le potentiel créatif émanant de la périphérie se retrouve désormais au «centre» des préoccupations, dans le collimateur des médias. Or, ce glissement atteste-t-il de la «survivance des lucioles» (Didi-Huberman, 2009) ou d'une récupération marchande avec ses «marges bénéficiaires»?

L'EXPÉRIENCE DU SEUIL

Que le seuil ait engendré une profusion de théories (pensée du seuil) et suscité nombre de pratiques artistiques (passion

du seuil) n'est guère étonnant. Zone d'une certaine largeur, comme pour amortir le passage entre public et privé, profane et sacré, étranger et familier, il est en outre prolongé vers le dehors par des excroissances, du petit mobilier, et, vers le dedans, par des vestibules et autres niches. Celui qui a le mieux étudié le débordement vers le dehors, cette inflation du seuil, est indubitablement Bernard Lassus qui qualifie d'«habitants paysagistes» (1977) ces architectes spontanés, singuliers de l'art, prompts à composer avec soin une vitrine festive à leur existence morne. Ces ouvriers retraités autodidactes aménagent, voire «paysagent», l'espace vacant entre la façade et la rue, en le meublant de nains de jardin et autres figures tutélaires. Ce geste performatif recoupe ce qu'Erving Goffman, dans *La Mise en scène de la vie quotidienne* (1973), a qualifié de théâtralité, à savoir l'attention que l'hôte met à accueillir ses invités avec une avant-scène (*front region*) où il s'exhibe sous son meilleur jour et une arrière-scène (*backstage*), en l'occurrence la cuisine. Quant à Pascal Dibie, spécialiste de la porte, il rappelle que c'est au portail des églises, incluant également le parvis et le porche, que se manifestait le mieux sa valeur symbolique (2012), et dès lors que le «narthex» ou «antéglise» avait pour vocation de pratiquer des baptêmes ou d'accueillir ceux qui étaient interdits de culte, les catéchumènes, les énergumènes (possédés) et les pénitents. D'autres antichambres ont pour fonction d'amortir le passage du profane au sacré, tel le hammam qui permet au croyant musulman de faire l'ablution majeure avant d'entrer dans la mosquée. Dans l'architecture domestique andalouse, le *zaguán*, un perron sans caractère habitationnel donnant accès au patio à colonnades, voyait se nouer des relations amoureuses clandestines à l'abri des regards. Frontière morale mais aussi légale, dans le cas des barrières d'octroi, dont la rotonde de la Villette du mur des Fermiers généraux qui avait pour nom initial *propylées* de Paris, au sens d'accès monumental conduisant à un sanctuaire.

Dans ces conditions et interpellé par la «porosité» de l'habitat méridional et napolitain, Walter Benjamin aura tôt fait de déplorer la disparition du seuil dans l'urbanisme moderne:

Il faut distinguer très soigneusement le seuil de la limite. Le seuil (die *Schwelle*) est une zone, et plus précisément une zone de transition. Les idées de mutation et de transition, de passage d'un état à un autre, de flux, sont contenues dans le terme même de *schwellen* (gonfler, enfler, dilater) et l'étymologie ne doit pas les négliger. (2009: 852).

D'où son cri d'alarme: «Nous sommes devenus très pauvres en expériences de seuil» (p. 852). L'abolition de la perméabilité entre sphère publique et privée, indispensable au vivre-ensemble, a pour corollaire la claustration sociale, retranscrivant l'habitant de son voisinage par une «expropriation de l'intérieur» (Roelens et Puglia, 2016).

Cette zone dilatée de Benjamin s'avère un lieu de rêve et d'hésitation entre le pas encore et le déjà plus, région floue où se condensent les frayeurs, les interdits, les tentations (Roelens, 2020), avec en toile de fond la scène primitive de la fondation de Rome, comportant le saut mortifère de Rémus qui, par bravade, franchit la limite sacrée du sillon tracé à la charrue par Romulus. L'ethnographe Arnold van Gennep utilise d'ailleurs la métaphore architecturale —le passage d'une pièce à l'autre d'une maison— pour désigner le rite initiatique et la «marge» pour localiser le passage entre le stade préliminaire (séparation) et post-liminaire (agrégation à un nouvel état) (1969: 27).

Ce qui frappe d'emblée est l'homologation entre le symbolisme du seuil de l'habitat et celui de la frontière d'un territoire (ville, pays, continent). Pour preuve, Dostoïevski, banni en Sibérie dans la périphérie de l'Empire russe avant une errance en Europe, sera invoqué à la fois par Bakhtine et par Lotman en raison de sa double «dissidence», existentielle et esthétique. Si chez Bakhtine, le «chronotope du seuil» apparaît comme le lieu «où s'accomplit l'événement de la crise, de la chute, de la résurrection, du renouveau de vie» (1987: 389), dans la dyade conceptuelle centre (homogène) vs périphérie (hétérogène) de Lotman, la prose dostoïevskienne est prise pour exemple de la loi de «la moindre probabilité» (1999: 76). Ainsi dans *Les Démons* (1871) l'adverbe «soudain» immotivé et anormal, scandaleux et miraculeux (quasi eschatologique) escorte-t-il des visites impromptues: Stepan, convié chez Varvara pour une conversation confidentielle ne trouve personne; Varvara a en revanche invité une femme inconnue chez elle contre toute attente, «à l'encontre de toutes les règles du bon sens et de la cohérence de son personnage»; une autre dame «agissant de manière inexplicable» se fait inviter aussi. Et Lotman de conclure: «La succession de séquences distinctes qui forment l'action semble parfaitement aléatoire» (78). Van Gennep, Benjamin, Lotman et Bakhtine s'accordent en somme sur cette licence sémique de la périphérie et du seuil.

ART LIMINAIRE: MARGE D'ERREUR OU DE LIBERTÉ

Tablant sur la richesse symbolique du seuil, les artistes ont investi la marge non seulement afin de conférer une visibilité, voire une «imputabilité» (Ricoeur, 2001: 85), aux «marginiaux», les zonards, les mis au ban (*ban-lieu*), mais pour réaliser des performances, d'où le terme *Border Art* qui apparaît en 1985 à la frontière entre le Mexique et les USA. Les artistes ont apparemment intégré cette dilatation du seuil dans la mesure où les installations se déploient à la lisière d'une ville-maison avec ses portes d'accès et ses mur/murailles.

Sophie Calle réalise en 1979 une installation photographique reproduisant le mur imaginaire et éphémère conçu dans les villes israéliennes où les remparts font défaut, qui permettaient pourtant aux habitants de transporter des objets hors de chez eux pendant le Shabbat. Le périmètre entouré par l'*erouv*, enceinte factice composée de filins en acier longeant des poteaux, matérialise cette dérogation à la Loi, créant un espace privé étendu où il est permis d'emmener des objets (Galerie Perrotin, s. d.).

Artiste plasticien polonais œuvrant à Bruxelles depuis 2001, Marcin Dudek occupe l'entrée du territoire (continent) et de l'espace muséal (maison) dans son installation *Jeux sans frontières*, au «Manifesta 12» à Palerme en 2018. Cette allusion ironique à l'émission paneuropéenne diffusée de 1965 à 1999, emblématique de l'unité au-delà des frontières, se décline en un premier tourniquet filtrant qui ne laisse passer qu'un visiteur à la fois, mimant les outils de contrôle mécanisés des foules. La sculpture centrale de l'installation prend la forme d'un autre tourniquet monumental en acier motorisé, dont l'armature est recouverte de panneaux miroirs. Chaque armature a une longueur différente, correspondant à l'ampleur des vagues de migration vers Palerme. Le public déclenche des billes d'acier qui viennent frapper la sculpture et briser les pales en miroir au moment de l'impact, illustrant le fait que chaque passage humain laisse une trace indélébile dans le lieu d'accueil. Dudek figure lui aussi l'équation entre clôture d'une maison ou d'un territoire par un anti-arc de triomphe si l'on veut, sachant que «l'arc de triomphe des Romains transforme en triomphateur le général qui revient à Rome» (Benjamin, 2009: 852).

Davantage que *La Clôture* de Jean Rolin (2002) ou *Un livre blanc* de Philippe Vasset (2007), tous deux peuplant de légendes, d'anecdotes, d'imaginaire les espa-

ces vacants en lisière de Paris, la lettre-pamphlet au président de la République intitulée *Dehors* de Yann Moix, hystérise la marge. Au seuil d'un continent/pays/ville/maison, Moix montre bien que les «exilés» sont «mis à la porte de toutes les portes» (2018: 13). La Jungle de Calais qui incruste une frontière anglaise en France entraîne «l'externalisation des contrôles frontaliers anglais sur notre sol» (36), un seuil semé d'embûches, voire l'antichambre de la mort. Le style boustrophédon du pamphlet marque le risque d'enlèvement, l'impasse existentielle de ces êtres en «rétention»:

L'exilé, monsieur le Président, est un passe-murailles. Pauvre Europe empêtrée dans sa peur de l'Autre, dans sa phobie de l'Islam, dans son islamisation de la phobie, dans la crainte de la mondialisation, dans la mondialisation de la crainte, [...] dans la défiance de l'indigène, dans l'indigénisation de la défiance, [...] dans la suspicion de l'extradé, dans l'extradition du suspect... (86).

Autre œuvre liminaire engagée, celle que Michelangelo Pistoletto réalise en 2017 sous forme de chaîne humaine en guise de «Troisième Paradis» au poste frontière Saint-Ludovic de Vintimille, dont la première installation remonte à 2015 à la Biennale de Venise et qui est devenue une «*oper-Azione*» (*oper-A(c)tion*) diffusée mondialement. Dans ce lieu sensible, Pistoletto réitère son crédo pour l'union des contraires par son symbole d'infini revisité et à échelle humaine (Rapini, 13 avril 2017; Terzo Paradiso, s. d.).¹

Il est encore question de «maison» dans le réseau *Maisons de la sagesse-Tra-duire* qui se compose d'installations, de performances et de gestes d'hospitalité, voire de glossaires de termes administratifs indispensables pour favoriser la compréhension réciproque entre les hôtes au double sens du terme, ceux qui accueillent et ceux qui sont accueillis, dans une perspective de citoyenneté élargie: «Des expressions comme "composition de la famille", "nom du père", ou des mots comme "célibataire", "divorcé", "veuf", "marié", "pacsé" donnèrent lieu à une joyeuse cacophonie» (Cassin et Wozny, 2021: 8). D'où la rédaction d'une liste d'«intraduisibles». Barbara Cassin et son équipe remontent pour ce faire à la *translatio studiorum* engagée par le calife abbasside al-Ma'mūn (838) de Bagdad, fondateur de

¹ En 2019, l'installation fut menacée de démantèlement au profit de la construction d'un parking.

la première Bayt al-hikma qui fleuriront dans le monde arabo-musulman du VI^e au XIV^e siècle. Le calife fit traduire la sagesse grecque (incluant les mathématiques, l'astronomie, la médecine), pourtant païenne, en arabe, directement à partir du grec ou par le truchement des chrétiens, nestoriens installés à l'époque en Syrie et en Irak, le tout sur du papier venant de Chine. En arguant que la philosophie est traduction, ce projet se doit d'adapter la langue aux concepts abstraits. Ainsi, pour rendre le concept d'«essence»:

Très concrètement (les concepts dits «abstraites» sont souvent des mots très «concrets») donc, l'essence d'une chose est son c'estquoi-ité. [...] le mot *kayfa*, signifiant comment (comme dans «comment vas-tu?»), s'est vu ajouter le suffixe — *iyah* pour donner la *kayfiyah* d'une chose, autrement dit sa quiddité (Diagne, 2021: 38).

Que le dispositif liminaire d'un continent, d'un pays, d'une ville et d'une maison présente des similitudes se vérifie au cinéma, médium jouant sur la dialectique entre champ et hors champ. En cadrant l'entre-deux, séparant ou suturant des espaces de nature différente, le cinéma s'avère particulièrement susceptible de traiter la «zone», la «chambre» et les gestuelles et agentivités modales afférentes au franchissement du seuil (*pouvoir, vouloir, devoir* et leur négation).

Dans *Accattone* («mendiant») de 1961, Pier Paolo Pasolini filme cette «couronne d'épines qui ceint la ville de Dieu» («*la corona di spine che cinge la città di Dio*»)(Centro Studi Pier Paolo Pasolini Casarsa della Delizia, s. d.) que représentent pour lui les vieux bidonvilles populaires romains délabrés, dont via del Pigneto, auréolés d'une dimension épico-religieuse sinon sacrée. Les errances d'Accattone donnent à Pasolini l'occasion de balayer ces quartiers d'un lent mouvement de caméra. La rédemption par l'art exige toutefois le sacrifice des personnages: «Accattone était dans la mort bien avant cette mort, il avait marché trop longtemps, exploré des territoires dont on ne revient pas» (Collet, dans Joubert-Laurencin, 2022: 379). Notre hypothèse d'une homologation entre le seuil de l'habitat et le seuil de la ville se voit corroborée. La chambre de Nannina où loge Maddalena, la prostituée qu'emploie Accattone, est de plein pied avec la bourgade terrestre. Toute en étant leur seul refuge, ce pauvre logis est sans cesse envahi par les émissaires du dehors jusqu'au règlement de compte musclé organisé par le souteneur de Nannina et ses acolytes.

Le moyen métrage *La Ricotta* de 1963, épisode du film collectif *RoGoPaG*, lie également l'univers sous-prolétaire et le sacré dans l'espace périurbain au sud-est de Rome. Au premier abord, l'extérieur du terrain vague, l'espace ouvert des exclus, contraste avec l'espace clos du film sur la Passion tourné par Orson Welles. Or le personnage de Stracci, figurant le bon larron crucifié à côté du Christ, et dont le nom signifie «haillons», transite entre le set et une chambre-caverne où il peut s'adonner à ses besoins les plus élémentaires (se goinfrer de ricotta). En tant qu'exclu de l'histoire, tel un pauvre Christ, il évolue dans «cet espace vague de lisière, entre la ville dont on aperçoit au loin le rempart architectural et la campagne romaine clairsemée de ruines [...]». Pasolini joue pleinement de cette qualité d'indétermination, en la réalisant topographiquement et en l'actualisant socialement» (Vert, 2010, s. p.). Qui plus est, «la topographie figurale de la caverne est également surdéterminée: à la fois tombeau du Christ et lieu par définition grotesque» (s. p.).

Stalker d'Andreï Tarkovski (1979), tourné dans des friches industrielles aux environs de Tallinn, en Estonie, thématise à son tour le déterminé et l'indéterminé. Dans un futur lointain, un «stalker», une sorte de passeur, guide deux visiteurs, en l'occurrence deux tempéraments névrosés, un Écrivain et un Professeur, à travers la Zone, un lieu en ruine mais quadrillé par des militaires, où les lois de la réalité ne s'appliquent plus. En son cœur se trouve «la chambre», un endroit convoité, demeurant hors champ mais hantant le champ, où tous les souhaits peuvent être exaucés apparemment au rebours du *Lasciate ogni speranza voi ch'intrate* dantesque. Il n'empêche que peu nombreux sont ceux qui y parviennent et que la plupart meurent en chemin. Plus les trois compagnons avancent dans cette Zone boueuse, plus les indices de danger apparaissent en effet: carcasses de véhicules, verre brisé, ossements, tunnel obscur, voix venue de nulle part, apparition d'un chien noir. Alors qu'ils se reposent dans une antichambre, un téléphone sonne: c'est un faux numéro, comme si l'impromptu du «soudain» dostoïevskien résonnait ici. Arrivés au seuil de la Chambre, aucun d'entre eux ne s'y hasarde et, enfin, de retour à la maison, le Stalker est en proie à une crise: l'humanité va perdre la foi en la Chambre et en l'espoir d'une vie meilleure. On le voit, l'exacerbation de la passion du seuil est fonction de l'enflement de la Zone.

Un traitement plus onirique est réservé à la marge dans *Le pas suspendu de la cigogne* (*The Suspended Step of the Stork*) de Theo Angelopoulos (1991). La

«frontière» qui sépare l'Albanie de la Grèce est une barrière physique et mentale, car dotée d'une «salle d'attente» qui n'a plus rien de temporaire: les réfugiés attendent depuis si longtemps que cette maison est devenue un état d'esprit plutôt qu'un lieu physique. Deux scènes cristallisent l'hésitation: dans l'incipit un colonel grec suspend sa marche sur un pont reliant les deux pays et s'arrête juste à la frontière, avançant: «La Grèce s'arrête à la ligne bleue. Si je fais un pas de plus, je serai ailleurs ou je mourrai». Au loin, on aperçoit des gardes albanais armés de fusils. À la fin du film, le journaliste de la télévision grecque répète ce geste. Qui plus est, un mariage orthodoxe a lieu entre une jeune Grecque et un jeune Albanais séparés par un fleuve et le dernier plan filme longuement des ouvriers qui réparent les câbles électriques sur deux poteaux: pour rétablir le contact par-delà la frontière? des stylites? des cigognes?

L'INCONSCIENT RÉSIDENTIEL

Dans *Théorème* (1968), parabole cinématographique du travail de sape du régime bourgeois réactionnaire, le cordon de la banlieue résidentielle abrite des maisons-forteresse, entourées d'une «zone de turbulence» qui s'infiltrera peu à peu dans ce repli sur soi de cette caste retranchée du monde. Comme chez Dostoïevski, l'invité, l'ange, l'étranger, «scandaleusement beau» (Pasolini, 1978: 29) pénètre par effraction dans le huis clos feutré et policé de la bourgeoisie industrielle cosue du nord-ouest de Milan, «murés dans leur silence» (20), un silence d'acquiescement. La vie privée de ces familles de gens aisés est jalousement préservée par des «stores baissés» (177), par «une atmosphère qui s'oppose à l'éclosion de tout miracle» (142). Le décor périurbain est alors sollicité pour permettre une échappée centrifuge hors de ce monde clos entouré par un rideau de peupliers vers le dehors sauvage, archaïque, sacré auquel appartient Emilie, d'origine paysanne. L'épigraphie du roman prend ainsi tout son sens: «*Dio fece quindi piegare il popolo per la via del deserto*» («Dieu fit alors faire un détour au peuple par le chemin du désert» (Exode XIII, 18)).

Il revient à l'émissaire de l'ailleurs d'ouvrir une brèche dans ce monde du devoir, d'introduire l'arbitraire et le possible dans l'univers immuable des maximes: il entraînera les habitants vers le dehors pour les *dévergond*, les tirer de leur vergogne, de leur vilenie bourgeoise, en provoquant un «tumulte modal» (Fontanille,

1986) (vouloir et ne pas pouvoir) dans chaque membre de la famille, un moment pathémique, phorique très intense, un embarras, prémisses d'un devenir-autre. La marge comme violation des liens sémiotiques et suspension de la narration se voit dès lors remplacée par l'hésitation existentielle (Roelens, 2018). L'invité, se faisant progressivement inclure, entrouvre, déplie, délie ce dedans étouffant et, en se prêtant à leurs désirs latents refoulés, il parvient à les escorter vers leur *ex-existence*, au sens de saillie hors de soi: Pierre, timide, falot mais digne, vers l'ailleurs de l'art; Odette, douce et inquiétante, vers la folie; Lucie, délicate et raffinée, vers le pavillon de la luxure, voire vers l'inceste; le père, avec sa majesté naturelle, vers le désert; Emilie, la servante, vers le haut de la lévitation.

L'on peut voir l'incise comme une modalité de cette effraction, au vu de la connotation tranchante que véhicule son étymologie «*incidere*» couper, entailler, entamer, «avoir une incidence sur», créer un «incident». Or, pour qu'il y ait incise, il faut qu'il y ait un monde clos, des conventions ou de la phrase. Certaines incises relèvent de la catalyse (expansion de la phrase tautologique). À en croire Barthes, la tautologie est une figure rhétorique bourgeoise qui atteste de la carence du langage: «On se réfugie dans la tautologie comme dans la peur, ou la colère, ou la tristesse, quand on est à court d'explication [...]: "c'est comme ça, parce que c'est comme ça", ou mieux encore "parce que, un point c'est tout". [...] La tautologie fonde un monde mort, un monde immobile» (1957: 227). Dans les incises tautologiques se nichent les vérités générales, le gnomique, la doxa. D'autres incises que nous qualifions de solécistes (le solécisme étant un geste contradictoire ou un acte aberrant) sont en revanche le lieu du discours hétérodoxe, du contraste et de la dissonance. Dans *Théorème*, la tautologie se traduit par un *devoir* qui cimente toutes les actions: «Les deux garçons, Pierre et l'hôte, en compagnie de tous les autres (*façonnés par la vie du lycée Parini*), sont en train de jouer au ballon sur un terrain de football»² (Pasolini, 1978: 46). Cela peut même se limiter à une simple apposition: «La famille est en train de déjeuner, *recueillie*, tandis qu'Emilie sert à table» (20). Le père peut avoir des maîtresses mais elles seront «belles et élégantes, *comme il se doit*» (91). Gérard Genette a eu le mérite de montrer que le *devoir* (dans sa double acception d'*obligation* et de *probabilité*) étayait à la fois la *bienséance* (devoir éthique) et la *vraisemblance* (devoir logique), toute l'honorabi-

² Nous soulignons les incises.

lité de l'écriture académique qui s'opposait à l'«extravagance» (1969: 72) du *Cid* et de la *Princesse de Clèves*.

Dans le cas de Lucie, au début ce sont encore les incises tautologiques qui triomphent. Elle va même jusqu'à mimer dans son corps propre les barrières topologiques qui entourent la villa. Elle lit «ses yeux, obstinément baissés» (Pasolini, 1978: 19). Son destin de femme sédentaire sera maintenant perturbé par la scène du chalet, juché sur d'élégants pilotis et doté d'une petite alcôve, lieu d'une «luxueuse sauvagerie» (39) en même temps que la focalisation externe sera zébrée d'incises solécistes qui prennent en charge une subjectivité révoltée. Des pensées s'emparent d'elle, elle ne peut plus détourner le regard des vêtements du garçon «comme une suppliciée» (42). «Éperdue» (42), elle se couche entièrement nue sur le plancher de la terrasse qui couronne le chalet:

Brusquement, elle froisse entre ses mains le maillot, se lève et le jette dans le vide, par-dessus la balustrade de la terrasse, de l'autre côté de l'étang, en direction des fourrés. Elle le regarde, là-bas, au fond, parmi l'herbe et les ronces, *irrécupérable*: de se trouver là lui confère une signification profonde, sa perte et son inertie se parent de cette violence expressive que prennent les objets dans les rêves (42).

Elle effectue par là un geste qui bafoue toutes les valeurs de protection du dedans, un geste qui la transporte vers le dehors prolétaire, geste révolutionnaire comme celui qui transformait le singe en homme dans *2001, l'Odyssée de l'espace* de Stanley Kubrick, également sorti en 1968. L'équivalent filmique de l'incise serait en effet le gros plan ou un travelling rapide, des modalités de l'affect filmique. Le passage de l'incise tautologique à l'incise soléciste correspond à une réelle détermination à agir différemment, «sans maxime» (Genette, 1969: 75). Lucie envisagera l'inceste, abordera un jeune étudiant et s'offrira à deux autostoppeurs pour terminer dans une petite chapelle de campagne. Le père «s'aventure» quant à lui à l'aube pieds nus dans le parc «qui n'avait jamais fait pareille chose de sa vie» (Pasolini, 1978: 52). Le tumulte modal se traduira ici par son égarement, son vagabondage qui nous ramène à l'*extra-vagance* de son attitude, de ce geste qui «pour un bourgeois, a quelque chose d'insensé» (76). Il faudra que l'hôte entraîne Paul en Mercedes vers «un endroit quelconque de la route — un endroit désert» (74) de la Basse, pour que sautent tous les interdits.

Il conviendrait dès lors de voir l'incise critique comme le terrain vague par rapport à la banlieue résidentielle si tant est que le terrain vague est à la fois un vide urbain, un résidu, une «césure cognitive» (Cervelli et Sedda, 2006: 182) et un lieu d'une extrême richesse potentielle. Ces terrains en friche, désaffectés, déconnectés, *wastelands*, s'avèrent des «scénarios d'actions imprévisibles» (182). Or, cette neutralisation permet précisément des «configurations passionnelles d'autant plus variées» (183). Le terrain vague serait un lieu oxymorique, cognitivement faible, passionnellement riche. En sémiotique urbaine, la métaphore textuelle est d'ailleurs omniprésente au sujet de ces «zones interstitielles et marginales»: «étranges parenthèses dans le tissu citadin, irrégulières et incontrôlées» ou encore «inconscient du terrain urbain, le côté obscur, le lieu de la confrontation et de la contamination» (Ciuffi, 2008: 185), tout comme l'incise requalifie le discours hégémonique de la phrase.

Degré ultime de l'espace *quelconque, quodlibétal* (comme dirait Giorgio Agamben, en insistant sur le *libet*, le désir (1990)), le chemin du désert (de pierrailles) que Paul (Saul) empruntera après avoir fait donation de son usine à ses ouvriers et s'être dépouillé de ses vêtements en pleine gare de Milan comme dans un Exode qui consacrera la fusion du dehors et du salut dans un hurlement final «au point de défigurer [s]on visage / qui est alors pareil à la gueule d'un fauve» (Pasolini, 1978: 179). Paul redevient une espèce de Stracci et la banlieue résidentielle d'ouvrir des vannes vers la sacralité de l'espace quelconque.

L'on vient de voir que le «quelconque» agit comme le désir refoulé de la bourgeoisie. C'est un terme que Gilles Deleuze emprunte à Pascal Auger pour désigner un espace qui n'est plus celui déterminé de l'image-action, un espace qui a «perdu son homogénéité, [...] un espace de conjonction virtuelle, saisi comme pur lieu du possible, tissu dédifférencié de la ville» (1983: 279). Ce serait comme un langage inarticulé, préalable à toute détermination. Ces villes détruites, ces décombres ne sont pas par eux-mêmes des espaces quelconques mais ils se prêtent à leur construction. L'espace quelconque permet de donner des images-affection sans la présence de l'homme, «une ressource, un indéfini positif» qui déclenche «un processus de resémantisation incessante» (Ciuffi, 2008: 187). C'est, semble-t-il, la condition pour que le verrou de la banlieue résidentielle saute.

Pasolini, en professant «la mutation de l'homme en petit-bourgeois» (1978: 174), a-t-il prévu la colère pavillonnaire comme relais de l'inconscient résidentiel? Le «laïcisme consumériste» (1999: 652) transformerait tout, même le corps humain, en pure marchandise, rendant caduc «l'antique sentiment métaphysique de l'ère de la paysannerie» (160). Ou, dans les termes de Guy Debord, «Ils sont transplantés loin de leur province ou de leur quartier dans un paysage nouveau et hostile suivant les convenances concentrationnaires de l'industrie présente» (1978; s.p.). Nous verrons toutefois, qu'abreuvés de faux besoins mais coupés de tout désir, ces exclus de la mondialisation sont animés d'une pulsion ludique. Leur *mobilisation* doit s'entendre au sens étymologique de mouvement, motion, émotion. Ces capitalistes malgré eux recherchent pas moins que le vertige dans un terrain de jeu ou écoumène mobile. Des trois paradigmes de déplacement urbain identifiés par Olivier Mongin, se distinguent le *frontal* (l'urbanisme rectiligne qui privilégie les artères ou rues tuyaux visant à maximiser le flux et la circulation mimant l'écoulement sanguin), le *latéral* (le paradigme de la percolation, propice à la redécouverte de l'environnement, du voisinage) et le *trivial* (du latin *trivialis*, de *trivium*, «place publique commune» par rapport au *forum*) (2013: 97). En élisant le rond-point comme matrice giratoire et jubilatoire, les Gilets Jaunes ont en quelque sorte remis à l'honneur le troisième paradigme épistémologique, le *trivium*, empêchés dans le frontal par manque de carburant et dans le latéral par leur enfermement pavillonnaire. Rappelons qu'à la croisée de trois voies (*trivium*) officialiait également la prostituée (d'où les connotations de public, vulgaire).

Louis Marin, étudiant l'«objet ethnosémiotique complexe» du défilé qui se décline en cortège, procession, manifestation, parade, pompe, revue, etc., relève non seulement sa nature de cérémonie ecclésiastique (la procession et le chemin de croix), païenne (cortège de carnaval qui renoue avec le rite, la fête) ou militaire (le défilé, la parade), mais aussi sa syntaxe, un parcours spatialisant qui serait épiphanique, dont la finalité serait l'accomplissement, même si l'itinéraire est circulaire. Les traits distinctifs —collectif, mouvement spectacularité— désignent en outre «l'effet d'entraînement ou de contagion dynamique» de ce genre de performance. Ce qui nous intéresse davantage est la rhétorique du cortège: «À l'instar du mana ou du totem, le défilé comme "opérateur rhétorique", transforme une

métaphore en métonymie» (1983: 20). L'exemple que Marin donne remonte à une procession révolutionnaire qui s'inspire de la liturgie: «La Constitution métaphoriquement promenade et exhibée "aujourd'hui" comme l'était le Saint Sacrement "jadis", est ainsi donnée à penser et à percevoir ici maintenant, métonymiquement comme symbole eucharistique politique de l'indivisibilité nationale» (20). Dans notre cas, les ronds-points convertissent la figure de la ronde enfantine en émeute festive.

Le rond du rond-point ajoute en effet une dimension carnavalesque renouant avec le mot *giostra*, tournoi, carrousel: «La Giostra était en même temps une fête populaire» dans le cadre des «rites vernaculaires de printemps» (Didi-Huberman, 2015: 17). Il n'est pas étonnant dans ces conditions que la citation latine *In girum imus nocte et consumimur igni* («Nous tournons en rond dans la nuit et nous sommes dévorés par le feu») ait été affectée par le sociologue Laurent Jeanpierre à son essai sur les Gilets jaunes, *In girum. Les leçons politiques des ronds-points* (2019). Le vertige est également invoqué pour désigner le mouvement par Roman Huët dès le titre de son essai, *Le vertige de l'émeute. De la Zad aux Gilets jaunes* (2019), lequel envisage l'émeute comme une épreuve sensible, charnelle, intensifiante. Les jeux de *mimicry* (simulacre, mimétisme) et d'*ilinx* (vertige) instaurent en effet, selon Caillois un sujet qui s'échappe du monde, non pas en en créant un autre comme dans les jeux d'*agôn* (compétition) ou d'*alea* (hasard), mais en se faisant autre. Masques et extases —dans notre cas s'affubler d'un gilet jaune (*mimicry*) et recherche de l'étourdissement (*ilinx*)—, seraient, aux yeux de Caillois, des réminiscences d'un état antérieur du processus de civilisation: le couplage *mimicry-ilinx* aurait précédé le couplage actuel: on serait passé progressivement de sociétés à simulacres et à vertiges, «sociétés à tohu-bohu», dont la cohésion est assurée par les formes socialisées du sacré, à des sociétés de compétition (*agôn*) et de hasard (*alea*), qui réprouvent ces gestes, taxant le travestissement de trompeur et le vertige de dangereux (perdre de connaissance). Caillois est conscient de la mise en péril de soi inhérente à la transe, l'ivresse, le chavirement. En «anéanti[ssant] la réalité avec une souveraine brusquerie» (1991: 68-69), le vertige ne couvre pas seulement le trouble volontairement recherché de l'équilibre physique réservé à l'anthropologie de la fête ou des sociétés primitives, mais aussi «tout risque ou défi impliquant, en connaissance de cause, comme sanction

probable, la perte de l'assiette intellectuelle ou morale ou émotionnelle, sinon celle de l'existence pure et simple» (2008: 101).

Olivier Long, dans son brûlot «Le Dieu rond (Gille est jaune?)», appréhende pour sa part le mouvement en termes de communauté d'affects (au sens de Spinoza), insistant sur l'aire de jeu partagée qui déconstruit la rondeur d'un dieu sphérique, lequel se fissure, ne tourne plus rond dans sa tentative vaine de «sphériser son monde» (21 novembre 2018: 3). Ce mouvement doit toutefois rester enjoué pour éviter les dérapages des «factieux» prompts au vandalisme. Le devenir-Black Blocs des Gilets Jaunes avec leurs cibles, l'arc de Triomphe, les banques ou les kiosques —emblèmes des organes du pouvoir et de la (dés)information—, s'écarte de l'enjoyment des goliards, moines girovagues ou autres Gille, dont le Pierrot de Watteau: «"Gilles le niais" est également dénommé "le Guilleret", parce qu'il manifeste sa gaieté de manière un peu fracassante sur la scène du carnaval» et, qui plus est, les Gille de Binche: «Le Gille représentait dans la Belgique des années 1795 la figure de la révolte contre le régime politique français du Directoire. Ce dernier voulait simplement interdire à cette époque "le port du masque"» (5).

Le rond-point se veut un lieu de vie, espace de rencontre et de solidarité qui participe d'une relocalisation de la politique. Qu'il s'agisse bien d'une *communauté*, nul n'en doutera car elle repose sur un lien organique et non sur l'intérêt comme le fait une *société*, voire d'une «communauté qui vient» que Giorgio Agamben appelle de ses vœux, à savoir une communauté sans présupposés, formée par des singularités quelconques sans condition d'appartenance, sans identité, faite d'hommes qui ne revendiquent pas une identité (être français, rouge, musulman). S'adossant à Spinoza, Agamben avance que l'avoir-lieu des singularités dans l'étendue «ne les unit pas dans l'essence, mais les disperse dans l'existence, [...] les rend aimables (quodlibétales)» (1990: 24-25). Agamben distingue d'ailleurs dans cette «communauté qui vient» une réelle opportunité pour relayer l'individualisme nihiliste de la petite-bourgeoisie planétaire. Cette gesticulation joyeuse s'avère en tout cas ingouvernable et creuse le clivage entre l'État et le non-État (l'humanité): «que des singularités constituent une communauté sans revendiquer une identité [...] constitue ce que l'État ne peut en aucun cas tolérer» (88).

Or, suffit-il de qualifier les Gilets Jaunes de «communauté qui vient» pour comprendre leur soif d'apaisement? Le tropisme ritualisant de la mobilisation jaune (tous les samedis, aux mêmes endroits, vêtus de même) relève vraisem-

blablement du rite. Pour Frédérique Ildefonse, l'effet d'un rite est précisément l'apaisement: «Il y a un apaisement par la répétition. Il y a un apaisement par le fait que la question du sens ne se pose pas» (2012: 56). L'on constate pourtant que le mouvement s'est épuisé avant qu'il n'atteigne l'apaisement. Les feux de joie se sont mués en feux follets, une appropriation vide. Malgré eux et mus par leur besoin exacerbé de «capitaliser», les Gilets sont retombés dans le *vouloir*, inféodé à la morale qui bride le *pouvoir*. L'élan jaune aurait gagné à miser davantage sur le *pouvoir* qui, comme nous l'apprend encore Agamben, suite à Aristote, équivaut à pouvoir ne pas faire, une «toute-puissance d'être ou de faire quelque chose», et dès lors «de ne pas être ou de ne pas faire (*dynamis me einai, me energhein*)» (1993: 48), alors que la morale démodalise le monde: «La catégorie du possible a été supprimée, toute puissance humaine destituée de fondement» (54). En revanche, Pulcinella et Bartleby incarneraient aux yeux d'Agamben une expérience du possible comme tel, à même de révoquer la suprématie de la volonté sur la puissance. L'impasse dans laquelle s'engouffrent ces entravés, comme les appelle Jeanpierre, dont la mobilité spatiale ne recoupe plus aucune mobilité sociale, est le fait qu'ils soient entravés au niveau modal, car incapables d'imposer leur pouvoir au détriment du devoir et du vouloir qui veut les asservir. Aussi l'*empowerment* serait-il littéralement une repotentialisation au sens de redoter de *potestas* (être en mesure d'agir chez Spinoza) contre la *potentia* (politique souveraine et décisionnaire).

Si l'occupation jaune avait voulu éviter le risque d'érosion sémiotique et existentielle, il aurait fallu que ses membres se mesurent à l'aune d'autres «joueurs» qu'ils occupent le terrain ou non, telles les pierres d'un jeu de go, jeu sans compétition ni hasard, évoluant dans une aire de jeu totalement neutre, propice à l'enjouement. Les pierres adjacentes de même couleur sont dites «connectées» et forment une «chaîne». Les intersections vides adjacentes à une chaîne sont ses «libertés». La capture proprement dite est généralement rare au cours d'une partie, mais c'est cette possibilité de capture qui guide les joueurs dans leur manière de former leurs territoires.

La désobéissance civile doit rester en-jouée au risque de se brûler les ailes («*consumimur*»), ou du moins d'être attirée par la flamme: «Ne dirait-on pas que l'humanité, se comporte comme un essaim d'absurdes et misérables insectes invinciblement attirés par la flamme?» (Valéry, 1957: 1128) constatait déjà Paul Valéry,

voyant se profiler une nouvelle guerre. Caillois avait en quelque sorte prédit les dérives Black Bloc du mouvement. En 1951, transformant en texte autonome une note de *L'Homme et le Sacré* (1939) sur les rapports que les formes paroxystiques de la guerre moderne entretiennent avec la transgression et la présence du sacré dans la fête primitive, Caillois publie «Le Vertige de la guerre» où il avertit contre les dérives de l'emballement: «Je ne tirai certainement pas de là l'idée de la guerre, réplique noire de la fête» mais la «turbulence enivrante» et «la fascination de la guerre» (2008: 96). Il faut savoir résister à ces puissances de chavirement, résurgences d'un tohu-bohu antique. Car la «vertu d'entraînement» de l'extase et de la pantomime, «demeure assez puissante pour précipiter à tout moment une foule dans quelque monstrueuse fantaisie» (1991: 248).

RENVERSEMENT PARADIGMATIQUE: EFFRACTION DE LA MARGE AU «CŒUR» DES VILLES

De même que le devenir Black Bloc des Gilets Jaunes, les émeutes dans le centre-ville de 2023 perdent leur caractère de défilé ou de procession pour passer à l'acte, se lancer dans une déterritorialisation absolue. Aurélien Bellanger dans son roman visionnaire *Le Grand Paris* (2017) dont l'intrigue se situe aux premières loges du projet inabouti du Grand Paris Express, l'équivalent de l'haussmannisation à la fin des années 2000, remonte à la destruction en 1977 des pavillons Baltard (Halles) comme lieu de la bohème situationniste, et son externalisation à Rungis comme un mauvais présage:

On ne reformerait Paris qu'en rééditant l'opération magique des Halles, celle d'une inversion brutale du centre et de la périphérie, mais cette fois-ci à une échelle encore supérieure.

La prochaine convulsion du réseau devrait agréger la métropole entière, considérée enfin comme un tout indivisible. J'en appelais ainsi à la construction d'un système de transport hybride, cadencé et sûr comme le métro mais mis au contact du Grand Ailleurs des zones périphériques. Aux vingt arrondissements actuels, j'allais en ajouter cent autres, cent arrondissements qui porteraient cette fois non pas des numéros mais des noms de ville, les noms de ces villes captives d'une banlieue dont le Grand Paris Express —c'était le nom que j'avais imaginé— aurait offert le rattachement définitif à la capitale de la France.

Ce serait alors la fin définitive de ce scandale urbanistique qui durait depuis des siècles, ce serait la fin des banlieues, de cette ville indistincte égarée loin des villes, ville qui était étymologiquement celle des bannis et qui était restée un lieu de relégation, avant de devenir celui d'un interminable crise qui ressemblait de plus en plus à une guerre civile (2017: 276-277).

La dilution de la périphérie va de pair avec une désaffection du centre où les émeutes sociales ou écologiques (désobéissance civile) que l'on peine à distinguer de l'activisme artistique cohabitent avec une occupation marchande de l'espace. Tout le monde passe à l'acte aveuglé comme pour combler une perte de coordonnées métaphysiques et géographiques, souffrant d'une *metaphysical homelessness*, nostalgie métaphysique d'un lieu habitable de la part de citoyens dessaisis de leur droit de cité (Berger, Berger y Kellner, 1974).

Dans une perspective archéologique, Jacques Attali, dans *Le monde, modes d'emploi*, établit une généalogie des lieux de rassemblement depuis les clairières à la préhistoire jusqu'au «cœur» des villes actuelles. Le lieu d'échange (d'un bien, d'un service ou d'un être vivant) était initialement un site où personne ne pouvait tendre d'embuscade et où aucune des deux parties ne devait être humiliée par la munificence de l'autre: une clairière sacrée, par exemple. Les premiers échanges de ce genre interdisaient même la parole. Dans ce marché silencieux le vendeur déposait ce qu'il voulait échanger (un produit de la cueillette ou de la chasse) et attendait: «Cet échange, ritualisé par le silence, s'installe mondialement et pendant des dizaines de millénaires comme le mode principal de maîtrise de la violence» (2023: 38). La suite est connue:

Une fois devenus lieux de rencontre, les marchés silencieux deviennent sonores: on y parle, on y négocie, on y crie, on y fait marche arrière. On y trouve un accord, où l'un des deux impose en général ses conditions. On y parle aussi d'autres choses; les marchés deviennent les lieux principaux de rencontre, de débat, de la vie (39).

À partir du XI^e siècle, en Europe les marchands prennent le pouvoir sur les prêtres et les soldats. L'économie se substitue à l'au-delà et à la guerre et, partant, le marché (*cœur*) devient marché mondial (*forme*):

Le cœur est l'héritier du marché silencieux; il constitue la partie de la forme la mieux régulée par une règle de droit. [...] Le reste du monde, royaumes et empires, forme

la *périphérie*, gouvernée par des pouvoirs des ordres antérieurs, cédant à vil prix au «cœur» et au «milieu» ses matières premières et sa main d'œuvre (67-69).

Ce qui inquiète Attali c'est que forme après forme, les paysans, les artisans, les serfs sont transformés en salariés: «De forme en forme, la liberté individuelle conduit à faire davantage l'apologie de l'avidité, de la déloyauté et du court terme» (170).

Cette vision transhistorique du centre-ville comme institution en voie de disparition nous éclaire sur ce qui s'y trame de nos jours, comme si la carence sémiotique du centre liée à la spéculation et à la patrimonialisation attirait un assaut de performances resémantisantes visant le mobilier urbain dont le régime de visibilité est le plus poussé: beffrois, kiosques, fontaines et ponts.

Les beffrois qui étaient emblèmes de protection, chargés de signaler par le son de la cloche les heures de travail, le lever du soleil, le couvre-feu, la réunion des assemblées communales, et aussi de signaler les incendies, et d'appeler les bourgeois aux armes, se voient désormais pris pour cible de dégradations. Ainsi Extinction Rebellion s'en est-il pris, le 24 juin 2023, au Beffroi de Lille. Huit personnes ont été interpellées pour «occupation illégale de l'espace public sans autorisation» (La Voix du Nord, 24 juin 2023).

Le kiosque, de l'italien chiosco, pavillon ouvert de multiples côtés dans l'art des jardins maniéristes et ensuite édicule de vente sur trottoir, est longuement ausculté dans le roman éponyme et autobiographique de Jean Rouaud, qui en vante les qualités de dernier retranchement de la convivialité dès lors que ce «théâtre de poche» (2019: 28) ou «petit bain d'humanité» (39) est susceptible de recueillir les confidences des habitués et rend le quartier en quelque sorte «habitable» (160) selon l'acception de Michel de Certeau, c'est-à-dire pétri de «récits et légendes» (1990: 53). Jean Rouaud ayant lui-même tenu un kiosque des années '70, style Beaubourg miniaturisé car tubulaire et habillé de plexiglas, reproche en outre son remplacement par des facsimilés montmartrois, comme si la presse en avait fini avec l'actualité et «qu'ayant perdu son pouvoir d'accompagner et de façonner les esprits, elle n'était plus dorénavant qu'un élément de décor au même titre que les colonnes Morris» (Certeau, 1990: 47). Menacé par l'urbanisme opportuniste et récemment par les émeutiers qui s'en prennent aux emblèmes muséifiés d'une culture sous cloche, le kiosque n'émerge de la casse que par un travail de

morphogénèse urbaine qui exhume dans la strate matérielle du bâti ses nappes symboliques sous-jacentes, l'équivalent en sémiotique urbaine de l'archéologie en philosophie ou de la survivance de formes (Nachleben) en esthétique.

Les fontaines ne sont pas épargnées. À Rome, une action écologiste a noirci l'eau de la fontaine de Trevi pour alerter sur la situation climatique. Les militants de *Last Generation* qui était déjà derrière les actions de dégradation (contrôlée) de tableaux dans des musées ont assuré que le liquide noir répandu est à base végétale et, partant, non polluant. De même, le Grand Canal de Venise s'est vu virer au vert. S'agit-il d'une action écolo ou d'une référence à une performance artistique antérieure. En 1968, l'artiste argentin Nicolas Garcia Uriburu avait déjà teint le Canal en vert à l'aide d'un colorant fluorescent lors de la 34e Biennale de Venise, dans le cadre d'une action de sensibilisation à l'écologie.

Le défilé-événement du directeur artistique et styliste pour Louis Vuitton, Pharrell Williams, sur le Pont-Neuf à Paris en juin 2023, nous invite à remonter au début du XVII^e siècle, lorsque le Pont-Neuf était une artère très fréquentée, le premier pont à ne pas supporter d'habitations, le cœur battant de la ville, son poumon, son centre névralgique, où ont régné en maître des charlatans, arracheurs de dents, jongleurs, comédiens sur des tréteaux, voire les premiers bouquinistes. Tout se vendait et s'achetait dans une ambiance de kermesse, le contraire donc de la «privatisation de l'espace public» qui voit le jour lors de ce défilé qui apparemment faisait aussi office de test sécuritaire en vue de la cérémonie d'ouverture des Jeux olympiques de 2024. L'ironie de l'histoire fait que les bouquinistes, non plus installés sur le pont mais sur les quais de Seine, voient leur boîte à livres démantelées et retirées pour la même raison, pour que rien n'entrave la vision des forces de l'ordre pendant la cérémonie d'ouverture des J.O. On retrouve la visée stratégique d'Hausmann cachée derrière le motif hygiénique ou esthétique.

On le voit, le même espace public est dispute, accaparé par des gestes artistiques, de l'activisme ou des opérations marchandes. Érigée devant La Samaritaine, une statue de 15 mètres de haut à l'effigie de l'artiste japonaise Yayoi Kusama portant le logo de la marque sur son sac, a célébré la collaboration entre le groupe LVMH, propriétaire de la Samaritaine, et l'artiste. Les écologistes ont aussitôt demandé au Conseil de Paris de faire cesser ces pratiques d'*artwashing*.

À cela s'ajoute le concert de casseroles ou casserolade, protestation populaire consistant à frapper des ustensiles domestiques de métal pour lancer un charivari, au départ un bruit tumultueux de huées, de sifflets, de casseroles et d'autres objets, que l'on faisait jadis devant la maison de ceux dont on désapprouvait la conduite et qui a pris dès 1832 une connotation politique lorsqu'il fut pratiqué pour dénoncer la monarchie de Juillet. Ravivé par le mouvement des Indignés de 2011 en Espagne, la casserolade réapparaît avec le mouvement contre la réforme des retraites de 2023 en France, en dépit des arrêtés qui ont interdit «les dispositifs sonores amplificateurs de son» amenant les gendarmes à confisquer des casseroles.

Qu'est-ce à dire? Le centre-ville devient depuis sa désertion le théâtre de toutes sortes de performances artistiques ou activistes, de désobéissance ou de vandalisme. Ce tohu-bohu s'avère symptomatique d'une dépossession de son propre cadre de vie. Que la dévitalisation du centre soit fonction de la muséification, privatisation, ubérisation, expropriation par le capitalisme de plateforme, tel Airbnb qui instaure une nouvelle manière d'habiter où la chambre d'ami devient source de profit, semble désormais acquis. Gageons en revanche que la nostalgie métaphysique d'un lieu habitable puisse encore être enrayée.

CONCLUSION: LA MARGE ET L'AISE

Comment recréer une marge de manœuvre pour les citoyens? Une latitude, la latéralité ouverte sur le voisinage dont parlait Mongin? Comment être à l'aise au cœur de son biotope? En partant du *Talmud*, selon lequel chaque homme se voit réserver deux places, l'une dans l'Eden et l'autre dans le Gehinnom, le damné et le sauvé respectivement, la place du voisin que chaque homme reçoit immanquablement, Giorgio Agamben remonte à l'étymologie du terme *aise*, «espace à côté (*adjacens, adjacentia*), le lieu vide où il est possible à chacune de se mouvoir librement» (1990: 63). Le quartier offrait jadis cette marge où l'on se sentait à l'aise.

Le Gilet Jaune s'embarrassait de ses oripeaux; les séditeux au centre de leur bruitage absurde fût-ce un «remue-ménage bruyant et joyeux» (Caillois, 1991: 248); l'émeute à venir devrait sans doute se dépouiller de tout artifice et avancer nue tel le geste de célébration de l'innocence de Pasolini qui, jeune étudiant (en 1941), s'était dénudé et «dansait comme un ver luisant», rayonnant d'une «lueur

vivante, lueur de désir et de poésie incarnée», défiant le «rayon inquisiteur de deux projecteurs et de l'abolement effrayant de chiens de garde dans la nuit» (Didi-Huberman, 2009: 19). La survivance des lucioles et de l'espoir est à ce prix. Il convient de militer pour retrouver le *genius loci* dans les franges périphériques de la ville, dans le centre dévitalisé. Tout geste artistique ou activiste ludique, poétique, «démopratique» (Cittadellarte, s. d.) selon la formule de Pistoletto, aura le mérite de sensibiliser les esprits et les acteurs politiques à l'urgence de réintroduire la catégorie du possible dans le quotidien, de repotentialiser, repoétiser la cité pour en faire un lieu de (sur)vie.

BIBLIOGRAPHIE

- Agamben, Giorgio. *Bartleby ou la création*. Paris: Circé, 1993.
- Agamben, Giorgio. *La Communauté qui vient. Théorie de la singularité quelconque*. Paris: Seuil, 1990.
- Attali, Jacques. *Le Monde, modes d'emploi. Comprendre, prévoir, agir, protéger*. Paris: Flammarion, 2023.
- Bakhtine, Mikhaïl. *Esthétique et théorie du roman*. Paris: Gallimard, 1987.
- Barthes, Roland. *Mythologies*. Paris: Seuil, 1957.
- Bellanger, Aurélien. *Le Grand Paris*. Paris: Gallimard, 2017.
- Benjamin, Walter. *Paris, capitale du XIX^e siècle: le livre des passages*. Paris: Éditions du Cerf, 2009.
- Berger, Peter, Brigitte Berger et Hansfried Kellner. *The Homeless Mind. Modernization and Consciousness*. New York: Random House, 1974.
- Caillois, Roger. «Le Fleuve Alphée». Dans *Œuvres*. Paris: Gallimard, 2008.
- Caillois, Roger. *Les Jeux et les Hommes: le masque et le vertige*. Paris: Gallimard, 1991.
- Cassin, Barbara et Danièle Wozny. *Les Maisons de la sagesse-Traduire. Une nouvelle aventure*. Paris: Bayard, 2021.
- Certeau, Michel de. *L'Invention du quotidien*, Tome 1: Arts de faire. Paris: Gallimard, 1990.
- Cervelli, Pierluigi et Franciscu Sedda. «Zone, Frontiere, confini: la città come spazio culturale». Dans Gianfranco Marrone et Isabella Pezzini (Éds.), *Senso e metropoli: per una semiotica posturbana*. Rome: Meltemi, 2006.

- Cittadellarte. «Demopraxy». Sur <<https://www.cittadellarte.it/en/attivita/demopraxy>>.
- Ciuffi, Valentina. «*Terrains vagues: il rovesci dei vuoti urbani*». Dans Gianfranco Marrone et Isabella Pezzini (Éds.), *Linguaggi della città. Senso e Metropoli II. Modelli e proposte di analisi*. Rome: Meltemi, 2008.
- Debord, Guy. In girum imus nocte et consumimur igni. 1978. Sur <<https://vimeo.com/199438695>>.
- Diagne, Souleymane Bachir. «Conférence prononcée par Souleymane Bachir Diagne au théâtre de la Criée à Marseille le 25 mars 2017 lors de la conclusion des deux journées de travail consacrées au projet de Maisons de la Sagesse-Traduire». Dans Barbara Cassin et Danièle Wozny (éds.), *Les Maisons de la sagesse-Traduire. Une nouvelle aventure*. Paris: Bayard, 2021.
- Dibie, Pascal. *Ethnologie de la porte*. Paris: Métailié, 2012.
- Didi-Huberman, Georges. *Ninfa fluida: Essai sur le drapé-désir*. Paris: Gallimard, 2015.
- Didi-Huberman, Georges. *La Survivance des lucioles*. Paris: Les Éditions de Minuit, 2009.
- Fontanille, Jacques. «Le tumulte modal: de la macro-syntaxe à la micro-syntaxe passionnelle». *Actes Sémiotiques Bulletins*, 39, 9 (1986): 12-31.
- Genette, Gérard. *Figures II*. Paris: Seuil, 1969.
- Goffman, Erving. *La Mise en scène de la vie quotidienne*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1973.
- Ildefonse, Frédérique. *Il y a des dieux*. Paris: PUF, 2012.
- Jeanpierre, Laurent. *In girum. Les leçons politiques des ronds-points*. Paris: La Découverte/Cahiers libres, 2019.
- Joubert-Laurencin, Hervé. *Le Grand Chant. Pasolini, poète et cinéaste*. Paris: Macula, 2022.
- Lassus, Bernard. *Jardins imaginaires*. Paris: Presses de la connaissance, 1977.
- La Voix du Nord. «Tags, banderole sur le beffroi à Lille... Extinction Rebellion mène une série d'actions, huit interpellations». 24 juin 2023. Sur <<https://www.lavoixdunord.fr/1344539/article/2023-06-24/lille-extinction-rebellion-pose-une-banderole-sur-le-beffroi-l-edifice-ferme-ce>>.
- Long, Olivier. «Le Dieu rond (Gille est jaune?)». *Lundimatin* #166, 21 novembre 2018. Sur <<https://lundi.am/Le-Dieu-rond-Gille-est-jaune-Olivier-Long>>.
- Lotman, Youri. *La Sémiosphère*. Limoges: PULIM, 1999.

- Marin, Louis. «Une mise en signification de l'espace social: manifestation, cortège, défilé, procession». *Sociologie du Sud-Est, Sémiotique et Mass Media*. Presses Universitaires de Provence/C.N.R.S., 37-38 (1983): 13-27.
- Moix, Yann. *Dehors*. Paris: Grasset, 2018.
- Mongin, Olivier. *La Ville des flux. L'envers et l'endroit de la mondialisation urbaine*. Paris: Fayard, 2013.
- PPP. Pier Paolo Pasolini. *Centro studi casarsa della delizia*. «PPP e il Pigneto, tra ieri e oggi». Sur <<https://www.centrostudipierpaolopasolinicasarsa.it/pagine-corsare/la-vita/roma/ppp-e-il-pigneto-tra-ieri-e-oggi/>>.
- Pasolini, Pier Paolo. *Saggi sulla letteratura e sull'arte*. Milan: Mondadori, 1999.
- Pasolini, Pier Paolo. *Théorème*. Paris: Gallimard, 1978.
- Perrotin. Sur <https://www.perrotin.com/fr/artists/Sophie_Calle/1/lerouv-de-jerusalem/7367>.
- Rapini, Lorenza. «Ventimiglia, il Terzo Paradiso di Pistoletto fa rifiorire il confine con la Francia». *La Stampa*. 13 avril 2017. Sur <<https://www.lastampa.it/imperia-sanremo/2017/04/13/news/ventimiglia-il-terzo-paradiso-di-pistoletto-fa-rifiorire-il-confine-con-la-francia-1.34616721/>>.
- Ricœur, Paul. *Le Juste 2*. Paris: Esprit, 2001.
- Roelens, Nathalie. «The End of Temptation: Genealogy of a Concept». Dans Isabella Eva Baumann, Till Dembeck et Georg Mein (Éds.), *The End of Humanities*. Luxembourg: Melusina Press, 2020. Sur <<https://www.melusinapress.lu/projects/the-ends-of-the-humanities>>.
- Roelens, Nathalie. «Sémiotique de l'hésitation». *Lexia. Rivista di semiotica*, 27-28 (juin 2017): 157-180.
- Roelens, Nathalie et Ezio Puglia. «L'envers de l'innovation». Dans Pierre Musso (éd.), *Modélisation des imaginaires: innovation et création*. Paris: Manucius, 2016.
- Rouaud, Jean. *Kiosque*. Paris: Grasset, 2019.
- Terzo Paradiso. «Michelangelo Pistoletto e il Terzo Paradiso». Sur <<http://terzo-paradiso.org/>>.
- Valéry, Paul. «Réponse au remerciement du Maréchal Pétain à l'Académie Française». Dans *Œuvres I*. Paris: Gallimard, 1957.
- Van Gennep, Arnold. *Les Rites de passage*. New York: Mouton y Co/Maison des Sciences de l'Homme, 1969.
- Vert, Xavier. «Image dialectique et contamination dans La ricotta de Pier Paolo Pasolini». *Images re-vues*, Hors série 2 (2010). Sur <<https://doi.org/10.4000/imagesrevues.284>>.

HABITER/DÉCENTRER:

subjectiver les banlieues dans le cinéma de fiction
français contemporain

Cécile Sorin

Université Paris 8

ESTCA

Le CSA publie tous les ans un baromètre de la diversité quantifiant les représentations audiovisuelles (2021). Les grands ensembles des banlieues populaires constituent 4% des lieux filmés, contre 67% pour les centres ville et 13% pour les quartiers périphériques et pavillonnaires (36), alors que ces banlieues populaires concentrent 27% de la population (24-25). On remarquera, toujours selon la même étude, que les représentations de personnages précaires se situent largement en banlieue (28%). Les banlieues dites «populaires» sont donc peu représentées, et lorsqu'elles le sont, elles sont dépeintes avec des stéréotypes sociaux véhiculés aussi bien par les fictions que par l'actualité télévisuelle (Amorim, 2002).

Les banlieues dites «populaires» constituent ainsi une sorte d'angle mort de l'audiovisuel français. Il faudrait ici revenir sur l'histoire de cette construction sociale qui a fait de l'idéal égalitariste républicain une indifférence aux différences (Macé, 2007), ou sur celle des politiques urbaines qui ont concentré, dès l'après-guerre, dans la petite ceinture du nord parisien, des populations auxquelles les politiques étaient indifférents.

Le cinéma n'échappe pas à cette constatation du CSA et s'inscrit dans ces représentations qui, pour reprendre l'ex-

pression d'Annie Fourcaut, font de la banlieue «la métaphore spatiale du malheur social» (2005: 132). Régulièrement, les représentants de ces quartiers peu et mal représentés font état de ces discriminations. Ce fut le cas lors des débats qui ont suivi, en 2015, la sortie de *Dheepan* (Audiard, 2015). Ce film de fiction «[...] nourrit un ordre esthétique dominant, qui fait des quartiers de logements sociaux des années 60-70 un espace générique violent» (Bui, 2016: 80): les grands ensembles urbains n'y sont plus que le prétexte à des scènes d'action. Les populations issues de différentes vagues d'immigration s'y affrontent violemment autour d'un trafic de stupéfiants dans une cité terrorisée. Les associations de quartier du lieu de tournage ont dénoncé cette représentation négative et caricaturale de leur lieu de vie et de leurs habitants,¹ interrogeant ainsi la capacité du cinéma à rendre compte de la réalité de ces territoires.

L'audiovisuel français aurait ainsi une représentation clivée du territoire dans laquelle les grands ensembles urbains occuperaient une frange largement discriminée. Ces marges sociales et géographiques des centres urbains, les banlieues populaires, sont les grandes oubliées du cinéma français. Toutefois, la question de leur image à l'écran ne peut être purement quantitative et se doit également d'être qualitative pour dépasser le stade des clichés. Comment assurer une pluralité de points de vue sur ces territoires et populations assignés à des représentations codifiées?

PETITE OU GRANDE DIFFÉRENCE DU CINÉMA FRANÇAIS?

Le problème n'est pas nouveau et le cinéma français s'est régulièrement vu reprocher son parisianisme bourgeois ainsi qu'une représentation stéréotypée de ses marges sociales ou territoriales. Ainsi Jacques Rancière, dans un entretien donné aux *Cahiers du cinéma* en 1976, exprime sa défiance à l'égard des fictions «dominantes» françaises qui apportent «un supplément d'âme à la typologie sociale» en y apportant une «petite différence» (1976: 8). Ces fictions se contentent de déplacer des personnages d'un espace social à un autre sans modifier leurs fonctionnements narratifs pour autant: les ouvriers vivent les mêmes aventures que la bourgeoisie dans ce cinéma de la petite différence. La représentation de

¹ Voir par exemple le billet en ligne de Christian Lacape (s. d.).

milieux sociaux et de territoires peu visibles au cinéma produit un petit «effet de réel» sans renouveler l'analyse sociale, ni bouleverser les hiérarchies culturelles:

Je suis frappé par la concordance entre les termes des débats dans lesquels se meut notre culture politique et les modes de fiction à l'œuvre dans notre cinéma. En gros, celui-ci fonctionne sur une extrême codification des conditions, des personnages et des lieux sociaux, et en même temps sur la petite différence, l'effet de réel appliqué sur le code, qui est en même temps supplément de rêve apporté au réel: petits employés qui sortent de leur bureau pour se mettre à rêver, ouvriers qui conquièrent la légèreté des émois sentimentaux naguère réservés à la rêveuse bourgeoisie, personnages qui échappent à leur rôle social et dont l'errance est suivie par une caméra rendue soudain mobile, dont la parole semble enfin trouver la justesse du quotidien (8).

Cette mobilité soudaine de la caméra qui accompagne ce déplacement de l'intrigue des milieux bourgeois vers les milieux ouvriers est ici à entendre en termes d'espaces sociaux, c'est-à-dire dans le sens de l'exploitation de quartiers, de lieux peu représentés dans le cinéma de fiction français. Traiter de populations peu montrées à l'écran apporterait un surcroît de réel aux films en donnant l'illusion que le cinéma colle au plus près des réalités mais, explique Rancière, ces films ne décrivent rien du réel des populations représentées, car le cinéma se contente le plus souvent d'intégrer des personnages issus des milieux populaires dans des intrigues elles même codifiées, à l'instar de *Lily aime moi* (Dugowson, 1975).

Ce constat plus que mitigé sur la représentation de la diversité sociale énoncé dans les années 70, demeure d'actualité dans ses fondements, comme le souligne l'exemple de *Dheepan*. Ce déplacement superficiel lui a précisément été reproché: les codes du film d'action transforment la cité en toile de fond pyrotechnique sans jamais s'attarder sur la réalité du quotidien de ses habitants. L'exhibition des grands ensembles urbains est ici au service, non pas d'un partage du réel, mais d'un gain de réalisme qui n'a d'autre mission que d'assurer l'efficacité spectaculaire du film au détriment d'un territoire et de sa population. Pour éviter le voyeurisme, l'exotisation et l'instrumentalisation des banlieues, il ne suffit donc pas de vouloir favoriser la représentation de la diversité sociale et territoriale au cinéma. Comme le distingue Corinne Maury, filmer la banlieue, ce n'est pas filmer

en banlieue (2018: 155-157): filmer autrement les marges urbaines nécessite un déplacement, une modification significative du point de vue.

Dans l'entretien de Jacques Rancière, il est relativement évident que la représentation de la diversité sociale et territoriale ne peut être dissociée de la lutte des classes. On peut effectivement souligner le peu d'intérêt qu'il y a à différencier socialement et géographiquement un personnage si c'est pour le désolidariser de sa culture, de son histoire, de ses conditions de vie, bref, de ce qui le constitue dans sa singularité. Pour Rancière, dans le contexte des années 70, seuls les films militants parvenaient à réellement renouveler ces représentations, mais leur positionnement n'est pas simple: «Les images sont prises d'un certain lieu qui est aussi celui d'où vient le principal acteur de la lutte» (1976: 18).

Dans ces films militants, le point de vue filmé est celui d'un militant, ou d'un cinéaste convaincu, mais qui n'appartient pas pour autant aux classes sociales et aux espaces représentés. Par contre, ceux qui luttent et ceux qui filment partagent le même point de vue: leurs motivations convergent politiquement malgré les différences sociales. La caméra filme depuis le lieu des luttes et de ce constat politique partagé aussi bien par les filmeurs que les filmés. Dans ces films militants, il existerait ainsi une forme d'espace vécu commun, l'espace même des luttes.

Mais pour Rancière, l'idée même que les individus en lutte puissent produire leurs propres films, et encore moins des fictions, semble difficile malgré les différents appels pour un cinéma autoproduit, un cinéma fait par tout le monde, à l'instar de l'appel de Cesare Zavattini en 1968 (Gregoretti et Zavattini, 1968) ou de celui du *Tercer cinema*² l'année suivante. La barrière économique demeure un écueil de taille, le film tourné sur pellicule s'avérant particulièrement onéreux. Les techniques analogiques nécessitaient en effet un budget *ad hoc* et un accompagnement technique poussé. Les barrières culturelles, sociales et géographiques rencontrent ici une autre forme de ségrégation, celle de l'accès aux formations artistiques et aux financements institutionnels.

² L'appel lancé par Octavio Getino y Fernando "Pino" Solanas, *Vers un troisième cinéma (Hacia un tercer cine)* en octobre 1969, invite à faire un cinéma indépendant des hégémonies, un cinéma autoproduit, militant.

SUBJECTIVER LA REPRÉSENTATION DES BANLIEUES

Dès lors, la question qui se pose pour Rancière est bien celle du regard, un point de vue qui se construit de là d'où l'on vient. Se réapproprier des représentations sociales et spatiales nécessite de subjectiver les territoires concernés. Puisqu'ils ont été largement vus à travers le prisme de ceux qui n'y vivent pas, ceux qui appartiennent à d'autres milieux sociaux, il est possible d'esquisser l'hypothèse que le cinéma de la grande différence peut appartenir, entre autres, à ceux qui viennent et habitent ces territoires, ceux dont le regard s'est construit par une fréquentation assidue de ces espaces, par des micro-événements biographiques qui leurs sont liés.

Les processus de subjectivation ne se contentent pas de participer à la constitution du sujet par l'opposition à un pouvoir extérieur, mais également de construire des processus autonomes à partir d'une relation à soi-même et à l'autre. Guattari (2003) a élargi cette perspective foucauldienne en y ajoutant le contexte environnemental et la possibilité d'agencements collectifs des processus de subjectivation. Les processus de subjectivation offrent des moyens de résistance au détournement de nos fonctionnements émotionnels par la société de consommation et les mass médias. Ils rendent possible une expression alternative, personnelle, sensible à l'intérieur même du faisceau de contraintes formelles, idéologiques, culturelles, techniques qui façonnent nos subjectivités. Il s'agit ici à la fois de contrer des représentations normées de la banlieue mais également d'en faire des lieux d'expressions singulières dans lesquels les clichés sont détournés, dans lesquels la part biographique est possible, des films qui appréhendent le territoire à partir de l'expérience physique, sensorielle, émotionnelle de cet espace.

Pour reprendre l'expression bien connue d'Henri Lefebvre, il s'agit de passer d'un espace conçu à un espace vécu (2000: 48-49). L'espace conçu s'appréhende par le savoir. Il correspond à l'espace des urbanistes, des technocrates, de certains chercheurs ou artistes, de ceux qui le conçoivent d'une façon conceptuelle, dans une approche procédurale. Une large partie des films de banlieue fonctionne en répétant et en diffusant ces représentations culturellement et socialement construites des périphéries urbaines. Depuis les émeutes de 2005, certains quartiers du nord parisien ont été tellement fustigés par les médias que le fossé séparant l'espace conçu de l'espace vécu est devenu insupportable pour

une partie de la population habitant ces territoires. De la nécessité de contrer ces représentations médiatiques stigmatisantes ont émergées des initiatives telles que des festivals³ ou encore les films dit «guérillas» dont quelques exemples seront exposés plus loin.

L'espace vécu correspondrait à l'espace des usagers et de certains artistes, de ceux qui tentent de décrire un territoire à partir de leur expérience de l'espace. L'imagination est un levier permettant à l'espace vécu de ne pas être totalement écrasé par l'espace conçu, les processus de subjectivation permettant de détourner et dépasser les clichés. Les usagers de ces marges urbaines subissent ce que leur imposent les représentations de l'espace, la médiatisation stigmatisante des banlieues s'accompagnant depuis les émeutes de 2005 d'une discrimination renforcée, notamment du nord parisien. Ces territoires sont ainsi systématiquement associés à des images de violence, de pauvreté, de trafic de stupéfiants ou encore d'échec scolaire auxquels le régime des images audiovisuelles, qu'elles soient journalistiques ou cinématographiques, n'échappe pas. Les films guérillas proposent de renouveler le regard porté sur ces territoires et pourraient bien constituer un bon exemple d'un cinéma de la grande différence.

L'EXEMPLE DU FILM GUÉRILLA

On appelle «films guérillas» ces fictions tournés sans l'agrément du CNC,⁴ qui émergent à partir de 2005, et revendiquent l'autoproduction à travers cette terminologie employée par les réalisateurs eux-mêmes⁵ (Sorin, 2024). Leur indépendance économique forcée, tout comme leur positionnement en marge de l'industrie du cinéma, sont ainsi assumées comme une force et une singularité.

Le film guérilla va mobiliser les ressources qu'offre le numérique: des tournages à très bas coût, et la possibilité de bénéficier de financement participatif en ligne, sont deux éléments déterminants dans la mise en place d'une autoproduction qui offre à ces artistes n'ayant pas suivi les cursus de formations classiques en cinéma la possibilité inédite de faire des films. Émerge ainsi une génération

³ Les festivals *Ciné Banlieue* et *Les Pépites du cinéma* ont été créés après les émeutes de 2005.

⁴ Cette démarche administrative auprès du Centre National de la Cinématographie est obligatoire, ce qui n'empêche pas de nombreux films d'être tournés sans cet agrément.

⁵ C'est notamment le cas de Djinn Carrénard.

de jeunes réalisateurs issus des banlieues, plus ou moins autodidactes, et qui vont pouvoir s'appuyer sur les réseaux associatifs locaux mais également sur les structures culturelles locales, notamment municipales, pour écrire, tourner, monter et ensuite montrer des films entièrement produits à la marge de l'industrie du cinéma.

Par opposition avec les limites de la petite différence telles qu'énoncées par Rancière, les films de la grande différence ne se contentent pas de représenter ces territoires, ils offrent un décentrement par rapport au cinéma de fiction dominant en se construisant sur et par ceux qui vivent dans ces marges. Il s'agit d'un cinéma dont le geste est en soi politique. Les films guérillas sont animés par un désir actif de «rééquilibrer le récit national» (Diao, 2017: 199), c'est à dire de produire des récits autres, qui fassent une place à la mémoire des colonisés, des exploités, des stigmatisés. Ces films guérilla ont en commun d'être écrits, tournés, réalisés par des réalisateurs qui font partie des marges sociales et territoriales. Les habitants des banlieues, les enfants issus de l'immigration prennent ici en charge la représentation de leurs communautés et cherchent à en offrir une image singulière, sensible. De façon réflexive, des films tels que *Donoma* (Carrénard, 2010) ou *Rue des cités* (May et Zoubani, 2011) dénoncent le traitement médiatique des communautés comme de certains quartiers, tout en les constituant comme un élément moteur de leur récit. Sans aucune prétention à l'exhaustivité, il s'agit à présent de donner quelques exemples pouvant incarner en quoi le film guérilla peut être un cinéma de la grande différence.

Rue des cités est par exemple conçu en relation directe avec un traitement médiatique singulier de la banlieue. Pour un reportage destiné au journal télévisé de France 2,⁶ Dorothée Cochard, journaliste, met en scène un pseudo trafic de motos: il s'agit de faire croire à une immersion dans les réseaux de délinquants qui décimeraient un quartier d'Aubervilliers. Ce *fake* diffusé sur une chaîne de télévision à une heure de grande audience entérine les clichés bien connus de la petite délinquance dans les grands ensembles urbains de la Seine Saint Denis. Carine May et Hakim Zouhani, deux habitants d'Aubervilliers, vont reprendre l'historique de ce *fake* et sonder ses conséquences sociales pour élaborer une fiction à partir de ce geste de dénonciation d'un discours médiatique dominant. Cette trame,

⁶ Ce reportage a été diffusé le 14 janvier 2004.

sous la forme d'un récit enchâssé, se ramifie par des récits seconds, histoires singulières ou anecdotes touchantes. Il s'agit autant de dénoncer les clichés dont sont victimes les habitants d'Aubervilliers, que d'en élaborer le portrait en prenant à contre-pied les stéréotypes véhiculés par les médias pour parler de solidarité, d'amitié, de responsabilité. Inspiré d'un fait réel, cette fiction sur les répercussions d'un reportage télévisé se construit sur des éléments biographiques enrichis par la fiction. L'opposition au reportage télévisé, qui se prétend neutre et purement informatif dans son contenu et lisse dans la forme, permet, par contraste, de mettre en valeur la fiction comme processus de subjectivation, à la fois engagée dans la défense d'une ville stigmatisée et imparfaite dans sa forme.

Dans *Brooklyn* (Tessaud, 2015), une jeune rappeuse quitte la Suisse pour venir à Saint-Denis exercer son art: outre le déplacement symbolique du personnage quittant le confort familial et l'un des pays les plus riches d'Europe pour tenter de survivre dans l'un des départements les plus pauvres de France, il est ici question de rencontres, de solidarités portées par une culture commune, le hip hop. Ce genre musical constitue l'un des objets de prédilection du réalisateur, Pascal Tessaud, qui partage sa passion et s'offre un retour aux origines dans un des berceaux du rap français. Le hip hop devient ainsi le symbole de la dimension productive et culturelle de la Seine St-Denis tout en inscrivant les goûts et la subjectivité du réalisateur dans le film. La rappeuse, KT Gorique, tient le rôle principal et performe son personnage qui devient, notamment lors des moments musicaux, une émanation quasiment documentaire.

Les dialogues du film interrogent la capacité à cohabiter malgré les différences. La caméra portée, fréquente dans les films guérillas, est due à une économie de moyen ainsi qu'à l'absence d'autorisation de tournages dans les espaces publics. Elle permet également de saisir sur le vif des tranches de vie, souvent à l'insu des figurants filmés lors de tournages sauvages. Il s'agit de montrer les lieux de la vie collective plutôt que les barres d'immeuble, des lieux où la ville est vivante, chargée historiquement et culturellement. La caméra portée permet également, par ses bougés, de rendre compte des mouvements du caméraman qui, dans les films guérillas, est très souvent le réalisateur lui-même pour des raisons d'économie de moyens. Cette façon d'inscrire son corps dans l'image subjectivise également la prise de vue.

Le thème du déplacement est récurrent dans ces films, les personnages empruntent les transports en commun, marchent beaucoup. Paris n'est pas bannie,

et apparaît même traversée par les personnages. Rarement nommé, le grand centre urbain ne constitue pas un pôle d'attraction ni même un objet de désir pour les personnages dont la vie et les réseaux se situent en banlieue. Les espaces urbains deviennent ainsi la métaphore d'une communauté qui s'assume plurielle. La banlieue ne se définit plus uniquement par la proximité géographique ou la comparaison avec la capitale mais est au contraire porteuse de culture, d'une histoire propre. Elle ne se résume plus aux barres d'immeubles, sa diversité d'espaces et d'habitats venant renforcer l'image de la pluralité qui la caractérise: cités, centres villes, espaces verts, zones pavillonnaires se côtoient.

Les films guérillas, parce qu'ils travaillent avec des comédiens amateurs, se construisent très souvent sur un travail d'improvisation en atelier ou sur le plateau, ce qui permet d'associer les comédiens à l'écriture du film qui prend alors une valeur polyphonique. Djin Carrenard met ainsi en scène, dans *Donoma*, un récit choral d'habitants d'un même quartier. Les rencontres que font les personnages rendent visibles les différences et les discriminations qu'ils subissent, sans en faire un objet de *pathos* mais bien plutôt un prétexte à l'humour. La choralité narrative devient la marque de l'élaboration collective dont elle est issue, faisant se côtoyer des vécus et subjectivités variées à travers la multiplicité des récits. *Donoma* a été élaboré collectivement et dans la durée, pendant 4 années de travail et de tournage. Le film s'est ainsi chargé au fil du temps des expériences, du vécu de l'équipe et des effets de la formation sur le tas.

Ces films guérillas sont auto-produits, ils n'ont pas bénéficié de subvention et ont été élaborés avec des procédés d'écriture et de travail singuliers. Ils constituent souvent des premières expériences de réalisateurs peu chevronnés, donc peu susceptibles d'être éligibles à des aides financières telles que celles du CNC.

Ces films de fictions ne rentrent pas dans le cadre des appels à subvention, qui ne sont pas conçus pour eux.⁷ Ils travaillent en effet l'improvisation avec des comédiens amateurs, n'ont parfois pas de scénario au sens classique du terme, ni même de société de production. Ces films sont hors cadre, et c'est précisément parce qu'ils sont hors cadre qu'ils échappent à «l'entre soi bourgeois blanc»

⁷ La plupart des aides distribuées par le CNC nécessitent d'être accompagnées par une société de production et de fournir des documents tels qu'un scénario présenté selon les codes de la profession, un plan de financement... Autant de pièces rédhibitoires pour les apprentis cinéastes du guérilla.

(Kaganski, 2015) du cinéma français. Le fait d'être conçus en marge de l'industrie du cinéma leur confère une énergie propre, une capacité de renouvellement formel ainsi qu'une distance joueuse et critique à l'égard des représentations médiatiques et cinématographiques de la banlieue. Ces films autoproduits ouvrent parfois la voie à un mode de production plus institutionnalisé, plus confortable aussi. Le primé à Cannes, *Les misérables* de Ladj Ly (2019), tourné à Montfermeil, en est un exemple. La voie est ouverte à un cinéma des grandes différences, qui retravaille le quotidien des populations issues de la banlieue pour construire des récits territorialisés et subjectivés. Des films dans lesquels les banlieues sont décrites comme des lieux de vie dont la polarité ne se construit finalement pas tant dans l'opposition avec Paris qu'avec d'autres représentations médiatiques de ces territoires, rappelant ainsi avec force que la marginalisation des banlieues est un fait politique (Austin, 2009) bien plus que géographique.

BIBLIOGRAPHIE

- Amorim, Marília. *Images et discours sur la banlieue*. Ramonville: Éditions Erès, 2002.
- Audiard, Jacques (Réalisateur). *Dheepan*. 2015, Why Not Productions/Page 114/France 2 Cinéma.
- Austin, James F. «Destroying the *banlieue*: Reconfigurations of Suburban Space in French Film». *Yale French Studies*, 115 (2009): 80-92.
- Bui, Camille. «Fables périphériques». *Cahiers du cinéma*, 722, (2016): 80-84.
- Carrénard, Djinn (Réalisateur). *Donoma*. 2010, Donoma Guerilla.
- CSA. *Conseil Supérieur de l'Audiovisuel*. «Baromètre de la représentation de la société française-résultats de la vague 2020». 12 juillet 2021. Sur <<https://www.csa.fr/Informer/Collections-du-CSA/Observatoire-de-la-diversite/Ba-rometre-de-la-representation-de-la-societe-francaise-resultats-de-la-vague-2020>>.

- Diao, Claire. *Double vague. Le nouveau souffle du cinéma français*. Vauvert: Au Diable Vauvert, 2017.
- Dugowson, Maurice (Réalisateur). *Lily aime moi*. 1975, Caméra One.
- Fourcatt, Anne. «Banlieue». Dans Thierry Jousse et Thierry Paquot (éds.), *La Ville au cinéma*. Paris: Cahiers du Cinéma, 2005.
- Gregoretti, Ugo et Cesare Zavattini. *Ugo Gregoretti e Cesare Zavattini sui Cinegiornali Liberi*. 1968, Archivio Audiovisivo del Movimento Operaio e Democratico. YouTube, 8:45. Sur <<https://www.youtube.com/watch?v=KGBWZ7M4s2M>>.
- Lacape, Christian. «Un coup de gueule du président de l'ACAD/ Odieux Audiard, dupant Dheepan». Dans ACAD, *Association des Consultants en Aménagement et Développement des territoires*. Sur <<https://www.acad.asso.fr/un-coup-de-gueule-du-president-de-lacad/>>.
- Ly, Ladj (Réalisateur). *Les Misérables*. 2019, SRAB Films.
- Guattari, Félix. «La production de subjectivité». *Chimères*, 50 (2003): 43-61.
- Kaganski, Serge. «Brooklyn: le film qui sort le cinéma français de son entre-soi bourgeois». *Les Inrockuptibles*. 18 septembre 2015. Sur <<https://www.lesinrocks.com/cinema/brooklyn-21073-18-09-2015/>>.
- Lefebvre, Henri. *La Production de l'espace*. Paris: Anthropos, 1974.
- Macé, Éric. «Des 'minorités visibles' aux néostéréotypes». *Journal des anthropologues*, Hors-série (2007): 69-87. Sur <<https://journals.openedition.org/jda/2967>>.
- Maury, Corinne. *Du parti pris des lieux dans le cinéma contemporain*. Paris: Hermann, 2018.
- May, Corine et Hakim Zouhani (Réalisateurs). *Rue des cités*. 2011, Zelig Films.
- Rancière, Jacques. «L'image fraternelle» (Entretien avec Jacques Rancière). *Cahiers du cinéma*, 268-269 (1976): 7-19.
- Sorin, Cécile. «La réception critique du film guérilla». Dans Kira Kitsopaniidou, Emna Mrabet et Cécile Sorin (éds.), *Le Film guérilla: au-delà de l'indépendance*. Paris: Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2024.
- Tessaud, Pascal (Réalisateur). *Brooklyn*. 2015, Les enfants de la dalle.

BRISER LA FRONTIÈRE DU MUR:

le vidéo mapping pour une banlieue dynamique
et interconnectée

Andrea Daffra

Università degli Studi di Genova

Le vidéo mapping (ou mapping 3D, projection mapping, ou simplement mapping) est une forme particulière de réalité augmentée (De Paolis, Liaci et Sumerano, 2022) capable de transformer, grâce à une projection vidéo virtuelle cartographiée non invasive, une ou plusieurs surfaces statiques en un «écran dynamique» grâce à l'utilisation de logiciels et d'appareils numériques; c'est donc une technique qui utilise l'éclairage artificiel pour produire des animations anamorphiques combinant les disciplines cinématographiques et photographiques (Pahrulroji, Mutiaz et Grahita, 2018).

L'essence du vidéo mapping est la capacité de créer une relation entre le récit artistique, documentaire ou de divertissement, l'environnement urbain ou extra-urbain et le public participant; mais ce qui en fait un support particulièrement puissant, c'est sa capacité à s'adapter parfaitement aux géométries et périmètres de l'espace dans lequel il est projeté, sans limites imposées par la nature de ce dernier.

Bien que le mapping soit souvent ramené à un simple spectacle multimédia, il est possible de proposer une lecture transversale quant à son potentiel en tant qu'outil narratif pour le lieu et la communauté qui l'habite: si les premières expérimentations étaient souvent décontextualisées (Maniello, 2015), aujourd'hui le dialogue avec le contexte est en effet

de plus en plus prépondérant. Cette expression artistique offre, entre autres, une certaine aisance dans l'acte de diffuser des traditions ou de valoriser des centres urbains, grâce à une narration numérique purement innovante et inclusive. L'idée de diffuser des traditions et de valoriser des centres urbains implique un processus qui associe la préservation du patrimoine culturel à l'innovation technologique, dans le but de promouvoir une expérience consciente et inclusive (Schmitt, Thébault et Burczykowski, 2022).

Le vidéo mapping, en tant qu'outil narratif, transforme les espaces urbains en œuvres dynamiques, favorisant ainsi une régénération identitaire et une participation collective à travers des expériences immersives et accessibles. L'enquête préliminaire, la planification minutieuse et l'utilisation de vidéoprojecteurs toujours plus avancés contribuent à faire des projections urbaines un outil de recherche de plus en plus répandu dans les réalités marginales. Ces actions visent à rendre le « lieu au lieu », c'est-à-dire à valoriser et renforcer l'identité des banlieues grâce à l'art visuel et à la participation active de la communauté.

ÉTUDES DE CAS

La réflexion proposée vise à offrir une perspective large sur le vidéo mapping, en présentant une sélection d'interventions significatives menées dans les banlieues de différents pays. Ces projets ont représenté des moments de réflexion partagée entre institutions, universitaires et citoyens, dans le but de promouvoir des alternatives durables et socialement bénéfiques pour les zones marginales.

Les cas identifiés font référence à l'intervention Safari urbain (2015) du vidéaste français Julien Nonnon en banlieue parisienne (nous rapportons une interview inédite ci-après), de Digital Dialogues (2021) du collectif Urban Screen à Brême, de Luoghi sconfinati (2021) du Théâtre Krypton de Florence et de Sinfonie Urbane (2022) créé par le duo Jab dans le quartier Corivale de Rome (pour cette étude de cas, nous rapportons également une interview inédite accordée aux deux auteurs).

D'un point de vue méthodologique, une importance primordiale a été accordée à la source directe de l'entretien, valorisée comme un outil privilégié pour accéder à des perspectives authentiques et immédiates. Cette approche a été complétée par un corpus de textes spécialisés sur le sujet, bien que la bibliogra-

phie existante demeure, à ce jour, fragmentaire ou principalement de nature technique. Cette combinaison méthodologique a permis de construire une analyse approfondie, conciliant la dimension empirique des témoignages avec un cadre théorique plus large.

Les cas sélectionnés n'ont pas laissé de traces visibles et durables, mais se sont manifestés comme des événements circonscrits tant sur le plan géographique que temporel (Schmitt, 2019). Cependant, les bénéfices ont été largement attestés de manière positive par la critique journalistique locale pour chaque événement, témoignant d'une réception favorable tant de la part du public que de l'administration concernée. Plus précisément, le projet Digital Dialogues a été reproduit en 2022, tandis que le format Sinfonie Urbane a connu une deuxième édition en 2023, accueillie dans le quartier romain de Tor Bella Monaca.

SAFARI URBAIN, JULIEN NONNON, PARIS 2015

Safari urbain est une intervention de projection urbaine nocturne conçue et réalisée en 2015 par l'artiste français Julien Nonnon – co-fondateur du studio de design parisien spécialisé dans le vidéo mapping Le3 – dans certains quartiers de Paris.

La projection représente diverses créatures anthropomorphes, hybrides homme-animal, qui interagissent avec l'architecture des bâtiments destinés à l'accueillir. Le bestiaire cinétique moderne de Nonnon, au caractère éphémère et temporaire (constitué de représentations fidèles d'animaux « portant » des vêtements allant de décontractés à élégants, notamment des chats, des élans, des singes, des buffles, des tigres, etc.), cache derrière son exploitation d'une esthétique liée au divertissement l'intention de réfléchir sur le désir commun de recherche de l'unicité et aussi d'appartenance à un groupe bien défini.

Les installations lumineuses, que l'artiste identifie comme du « street mapping », sont le résultat d'une reproduction de dessins créés manuellement par Nonnon grâce à un projecteur portable connecté à une tablette; la durée de chaque spectacle fixé au mur couvre environ trente minutes, avant d'être désactivé et transféré, avec un autre sujet, sur un autre mur.

L'aspect itinérant de l'activité et l'intérêt suscité de la part du public qui s'est retrouvé impliqué sont documentés par une riche production photographique

réalisée par l'artiste et son équipe, désormais consultable sur le site Internet de Nonnon (s. d.) et sur différentes plateformes d'information.

Cette documentation conserve également diverses séquences vidéo qui témoignent de l'interaction et de l'implication émotionnelle du public dans les différentes phases de la projection, de l'allumage à l'extinction. Les œuvres réalisées, bien que de nature temporaire et éphémère, témoignent, à travers les enregistrements vidéo réalisés par l'artiste, de l'émergence rapide d'un sentiment de communauté et d'une participation active parmi les participants.

Ce phénomène est également corroboré par les réflexions de l'artiste lui-même et par les analyses de la critique journalistique locale, qui ont souligné la valeur sociale et culturelle de ces interventions (Guy, 2015). Malgré leur caractère transitoire, ces œuvres se présentent comme des catalyseurs de processus collectifs, capables de laisser une empreinte significative dans la mémoire partagée.

L'intervention parisienne de Nonnon ne représente pas un cas isolé de mapping périphérique, mais constitue un prélude à d'autres interventions enregistrées à Orlando (2015), Stockholm (2016), Hong Kong (2017), Taipei (2022) pour n'en citer que quelques-unes.

Pour conclure l'aperçu de l'étude de cas, nous rapportons l'entretien inédit accordé par l'artiste à l'auteur de cette contribution:

Pourquoi le vidéo mapping?

Ma rencontre avec le vidéo mapping est en quelque sorte un heureux hasard. En tant que graphiste freelance à Disneyland Paris, on m'a proposé de concevoir des visuels animés pour le lancement public de «la Tour de la Terreur» en 2008.

L'expérience de voir mes créations en grand format, animées et épousant parfaitement les structures des bâtiments, a été une véritable révélation. J'ai immédiatement perçu le potentiel artistique incroyable que représente cette discipline qu'est le vidéo mapping.

Par ailleurs, j'ai toujours eu une passion pour le street art, mais l'idée de peindre sur les murs ou de grimper dans des endroits dangereux pour dénicher le mur idéal ne m'attirait pas.

C'est alors que j'ai décidé de créer mon propre système de projections mobile, permettant de projeter mes œuvres numériques créées sur mon ordinateur sur les façades des immeubles.

En l'espace de quelques minutes, je pouvais voir mes œuvres prendre vie en grand format.

Enfin, en tant que fervent amateur de cinéma et d'animation, le vidéo mapping m'offre également une plateforme idéale pour la projection d'œuvres interactives et animées. L'intégration du son, qui est devenu une composante clé de mes œuvres, apporte une dimension supplémentaire à mes créations. Mes fresques lumineuses ne sont plus seulement visuelles: elles sont désormais plus cinématographiques, et jouent sur une palette d'émotions bien plus large.

Comment sont identifiées les zones de projection? Y a-t-il un lien entre l'œuvre et le lieu choisi? Cherchez-vous à «raconter» le lieu à travers votre œuvre?

L'identification des zones où je souhaite projeter mes œuvres se fait de manière assez organique. J'ai pour habitude de prendre régulièrement des photos, lors de mes balades en ville, de divers murs et bâtiments avec mon téléphone, tout en activant la localisation GPS pour pouvoir facilement retrouver ces emplacements plus tard.

Dans certaines circonstances, lorsque je dois travailler à l'international, je recours à des outils numériques pour faire mes repérages. Lors de ma participation à la nuit blanche à Taipei, par exemple, j'ai utilisé Google Maps et Street View pour une exploration virtuelle des lieux. J'ai également fait appel à mes contacts locaux pour qu'ils prennent des photos nocturnes, afin d'identifier d'éventuelles sources de lumière gênantes qui pourraient affaiblir la luminosité de mes projections.

Il y a indéniablement une relation intime entre mes œuvres et les lieux choisis pour les projeter.

Chaque lieu à son caractère unique, sa propre histoire, et j'essaie toujours de refléter ces aspects dans mes créations.

Personnaliser mon travail en fonction du lieu de projection est pour moi une étape cruciale. Par exemple, pour mon «safari urbain» à Hong Kong, j'ai passé trois jours à photographier les passants, capturant la mode locale et les comportements typiques des habitants de Hong Kong. Ces éléments ont ensuite été intégrés à mon œuvre, créant ainsi un lien tangible entre mon art et la ville elle-même.

Quelles sont les réactions des passants, en particulier de la communauté locale? Avez-vous des anecdotes ou des histoires à partager?

L'une des choses que j'apprécie le plus lorsque je réalise du mapping dans la rue, ce sont les rencontres spontanées qui se produisent lors de mes performances. Les

réactions sont toujours diverses et variées, et l'accueil du public est toujours très positif. Parfois, des personnes sont même si inspirées qu'elles me proposent leur aide en me suggérant des murs qui pourraient constituer un canevas parfait pour mes œuvres.

Chaque photo de mes fresques lumineuses est le reflet d'une anecdote, d'une rencontre, d'un échange avec la population noctambule que je croise.

Souvent, mes projections se déroulent dans des zones où l'accès à la culture est limité, où les habitants ne sont pas habitués à voir des manifestations artistiques dans leur quartier, ou même d'aller dans un musée.

Cela crée souvent un effet de surprise, un éclat de joie au cœur de la nuit. Parfois, je croise des groupes de jeunes qui me demandent de projeter leur clip de rap préféré sur les murs. Nous nous amusons alors ensemble, partageant ce moment unique où la rue se transforme en un espace d'expression libre.

Pendant ces quelques minutes, il nous semble que la ville nous appartient...

Pensez-vous que vos interventions peuvent servir d'outil pour donner une nouvelle image ou une nouvelle interprétation des banlieues?

Je suis convaincu que le vidéo mapping peut jouer un rôle significatif pour réinventer l'image des banlieues. J'observe une tendance croissante où des villes en périphérie de grandes métropoles me contactent pour organiser des événements autour de mes fresques lumineuses.

Mon objectif est de transformer ces espaces souvent négligés en lieux de rencontre conviviaux au cœur des cités.

En projetant de l'art et du divertissement dans des endroits inattendus, nous pouvons aider à changer la perception que les gens ont de leur lieu de vie en particulier et des banlieues en général, et ainsi mettre en lumière leur potentiel en tant que centres culturels dynamiques et novateurs.

DIGITAL DIALOGUES, URBAN SCREEN, BRÊME 2021

Digital Dialogues est un projet créé par le collectif Urban screen et réalisé en collaboration avec TANZ Bremen pendant la pandémie de Coronavirus dans le but de faire dialoguer simultanément différents artistes et interprètes internationaux grâce à des outils et techniques numériques, malgré les distances et fermetures imposées pour des raisons sanitaires.

Dans le détail, l'intervention a vu naître une collaboration entre des artistes de Brême et cinq artistes internationaux du Bangladesh, du Brésil, du Burkina Faso, du Canada et de Corée du Sud. Grâce à leurs appareils électroniques, connectés à un chat vidéo communautaire, les danseurs ont donné vie à une danse commune qui a fait dialoguer leurs formes d'expression artistique respectives, d'où le nom de l'initiative.

L'enregistrement vidéo réalisé a ensuite fait l'objet d'un montage transformé en un court métrage d'une trentaine de minutes.

Présenté à l'occasion du TANZ Festival de Brême, une initiative qui vise à créer des rencontres informelles sur des «scènes improvisées» dans des contextes urbains, le court métrage Digital Dialogues a proposé au public des expériences visuelles complètement nouvelles, stimulant des réflexions sur l'intimité, la coexistence, la danse comme instrument d'union, de culture, de créativité et, enfin et surtout, de communauté et l'importance du sentiment d'appartenance. Les projections ont eu lieu sur dix façades de la ville situées dans différentes zones, y compris de banlieue, et ont créé, à chaque fois, de nouvelles interactions entre le mapping et les spectateurs.

Digital Dialogues représente un exemple intéressant d'interaction entre projection mapping et danse performance, surtout dans sa capacité de mettre en évidence les relations multidirectionnelles et dynamiques qui caractérisent les deux formes de communication.

En effet, dans la combinaison danse/architecture, le groupe Urban screen, qui crée des vidéos et des performances numériques à l'échelle internationale, trouve un terrain fertile pour expérimenter une forme particulière d'art visuel interdisciplinaire.

LUOGHI SCONFINATI, THÉÂTRE KRYPTON, FLORENCE 2021

À l'occasion du centenaire de la naissance de l'intellectuel italien Pier Paolo Pasolini, le producteur, scénographe et auteur de théâtre Giancarlo Cauteruccio, en collaboration avec le Teatro-Architettura Studio Krypton, connu au niveau international pour l'expérimentation médiatique et l'utilisation des technologies les plus modernes dans le domaine artistique, a créé un spectacle réparti dans trois quartiers de la banlieue de Florence. Cet événement a été conçu pour examiner et

développer le thème de la banlieue sous toutes ses facettes, y compris dans ses aspects humains, linguistiques, artistiques et architecturaux-urbains, en s'inspirant de l'œuvre de Pasolini.

Donner la parole aux personnes marginalisées et défavorisées en mettant en lumière les difficultés, la pauvreté et surtout le manque d'opportunités auxquelles elles ont été et sont soumises, constitue une grande partie de la production cinématographique et littéraire de l'auteur; le corpus d'œuvres de Pasolini a en effet largement souligné la fracture entre les banlieues et le reste de la société, poussant le public à réfléchir sur les inégalités sociales et économiques.

Avec *Luoghi Confinati*, les banlieues deviennent des signes capables de raconter les visions prophétiques de Pasolini à travers ces lieux urbains qui représentent aujourd'hui, plus que jamais, des problèmes et des questions critiques qui nécessitent la même attention que le grand artiste leur a consacrée.

Dans les quartiers florentins d'Isolotto, Novoli et Sorgane, des œuvres d'architecture théâtrale à grande échelle ont été créées grâce au vidéo mapping, se concentrant non pas sur les façades historiques de la ville, mais plutôt sur les bâtiments de banlieue, des espaces souvent plongés dans l'obscurité, surtout la nuit. Dans le sillage de la recherche de Pasolini, ce travail se présente comme une enquête multidisciplinaire et globale visant à saisir la complexité des phénomènes culturels, sociaux et anthropologiques. Par une approche qui transcende les frontières entre les arts et les disciplines, il poursuit une narration critique et approfondie de la réalité contemporaine, en accord avec l'intention pasolinienne d'explorer la totalité de l'expérience humaine. Cette perspective reflète une aspiration à une connaissance intégrale, capable d'entrelacer tradition et innovation dans un dialogue constant avec la société.

SINFONIE URBANE, JAB, ROME 2022

Sinfonie Urbane, *Docu-mapping Sinfonico in Tre Movimenti*, un projet transmédia réalisé par le duo romain JAB (Giuliano Giacomelli et Lorenzo Giovenga), a vu le jour dans trois quartiers romains marginaux après avoir remporté l'appel d'offres régional *Vitamina G — Il bando delle idee*. Conçu comme un «docu-mapping» sur les banlieues romaines, c'est-à-dire un mapping narratif qui accueille et entremêle les dynamiques du documentaire et du vidéo mapping, il entend raconter l'histoire

des banlieues à travers la voix des habitants (devenus protagonistes du tournage), engagés quotidiennement dans la valorisation du territoire auquel ils appartiennent.

«Pendant que leurs voix coulent en arrière-plan», rapporte une note du réalisateur, «le documentaire cartographie et redessine l'esthétique des banlieues, mettant en valeur leur architecture particulière, leurs lieux d'intérêt, la nature qui les entoure» (Daitona, s. d.). Réalisé au ralenti en noir et blanc pour offrir une nouvelle vision détachée des descriptions négatives répétées, il relie métaphoriquement les quartiers d'Idroscalo, Corviale et Prenestino-Quartuccio avec des projections vidéo simultanées accompagnées d'une ouverture commune et de trois symphonies distinctes, une par quartier: *adagio*, *largo* et *allegro*.

La projection a attiré les spectateurs du coucher du soleil jusque tard dans la nuit dans des endroits sans sièges (à l'exception de la zone de présentation) pour permettre au public de vivre l'événement sous différents angles, à l'image d'une expérience de musée. Avec *Sinfonie Urbane*, les quartiers souvent négligés ou ayant une image négative deviennent le point d'appui d'une opération de régénération artistique. La culture et le cinéma, en effet, sont apportés directement à ceux qui n'ont pas souvent la possibilité de s'exprimer ou d'être écoutés, puis projetés sur les surfaces architecturales «naturellement» présentes dans le quartier, sans bouleversements ni distorsions structurelles. Cela permet de montrer le quartier à ses habitants et spectateurs sans filtres extérieurs préjudiciables ni stéréotypes répandus.

Pour un aperçu complet de l'étude de cas, une interview inédite avec les producteurs Giacomelli et Giovenga est ici rapportée:

Pourquoi le «docu-mapping»?

Nous travaillons dans le cinéma et nous avons appliqué ce que nous savons faire dans ce type d'art: le docu-mapping est donc un néologisme qui traduit notre bagage cinématographique. Notre intention était de peupler les murs des faubourgs de «personnages cinématographiques», choisis directement parmi les habitants du quartier. L'idée est née de la volonté d'éclairer les quartiers les plus sombres des banlieues à travers un récit enraciné dans la communauté locale.

Comment sont identifiées les zones de projection? Y a-t-il un lien entre l'œuvre et le lieu choisi? Cherchez-vous à «raconter» le lieu à travers votre œuvre?

Nous nous appuyons principalement sur les experts en vidéo mapping avec lesquels nous collaborons pour évaluer correctement où et comment la projection d'une ima-

ge peut fonctionner au mieux. Mais d'un point de vue symbolique et artistique, nous choisissons des lieux particulièrement significatifs pour le quartier.

Dans le quartier de Corviale, par exemple, nous avons identifié la Piazza Piacca, un endroit où les lampadaires étaient éteints depuis des années et au sein duquel il y avait déjà eu plusieurs interventions artistiques. Ici, nous avons voulu créer une «porte d'entrée» sur la place que peu de gens, surtout du quartier, connaissaient, tandis qu'à Tor Bella Monaca nous avons choisi l'une des «tours» les plus hautes de Rome, en réglant les plans vidéo au format vertical, déjà lors de la réalisation. Le choix des lieux prend donc en compte à la fois le contexte et certains aspects techniques dont, facteur non négligeable, le point de vue de l'observateur.

Quelles sont les réactions des passants, en particulier de la communauté locale? Avez-vous des anecdotes ou des histoires à partager?

Les deux événements ont été bien fréquentés et nous avons remarqué que le type de quartier contribue beaucoup au type de participation (Corviale est un quartier plutôt «fermé»). Nous avons enregistré une attitude d'étonnement, d'incrédulité, mais aussi d'appréhension.

Alors que les dernières répétitions du spectacle étaient en cours, une dame s'est approchée de nous en nous disant ces mots: «C'était comme si nous avions été oubliés dans l'obscurité... Cela fait des années que nous n'avons pas vu une telle lumière!», d'autres, en revanche, craignaient que la projection puisse endommager les fenêtres de l'appartement ou empêcher un sommeil régulier, à partir du moment où le spectacle devait se terminer tard dans la nuit.

Pensez-vous que vos interventions peuvent servir d'outil pour donner une nouvelle image ou une nouvelle interprétation des banlieues?

Les gens qui vivent à Rome depuis des années sont venus dans des quartiers qu'ils n'avaient jamais vus et le fait d'amener les citoyens dans les banlieues, dans certains quartiers «difficiles», la nuit, je pense que c'est l'aspect qui nous satisfait le plus. Il ne s'agit pas seulement d'impliquer les habitants des zones marginales, mais de proposer des expériences esthétiques et artistiques globales dans des lieux inattendus.

De plus, nous avons réalisé que Sinfonie Urbane a émerveillé les gens, y compris de nombreux jeunes: en fait c'est une activité proposée dans des quartiers où l'on ne pensait pas que «quelque chose pouvait arriver» et que l'on pensait «mourants» voire morts.

ASPECTS DU VIDÉO MAPPING: AVANTAGES ET INCONVÉNIENTS

Les études de cas approfondies dans le cadre de cette contribution ont mis en évidence certains aspects fondamentaux du vidéo mapping, tant en termes d'avantages que de limites. Dans l'ensemble, il est possible d'affirmer avec certitude que ce type de spectacle se distingue par une structure élaborée et une complexité notable, tout en se révélant à la fois captivant et exigeant dans sa conception et sa réception (Monteverdi, 2020; Claiborne, 2021).

L'organisation d'un spectacle de vidéo mapping implique en effet des coûts importants, en raison de l'utilisation d'équipements spécialisés et du besoin de personnel hautement qualifié. La complexité technique du vidéo mapping nécessite des compétences avancées en conception graphique, en programmation de séquences vidéo et en gestion d'équipements. De plus, une cartographie précise de la zone où se déroulera le spectacle est cruciale pour éviter des problèmes tels que les déphasages ou les désalignements lors de la projection. Ces défis demandent une planification logistique minutieuse et bien coordonnée, tant d'un point de vue technique (installation des appareils, câblage, régulation des paramètres techniques) que d'un point de vue organisationnel (autorisations, permis, gestion des participants à l'évènement).

Malgré cela, les opportunités offertes par le vidéo mapping sont tout aussi importantes. Appliqué aux banlieues urbaines, le mapping peut contribuer à dissiper le stéréotype de dégradation souvent associé à ces zones. Grâce au spectacle de vidéo mapping, un territoire marginal est transformé physiquement et visuellement, amenant le public vers des lieux souvent négligés ou stéréotypés comme problématiques. Ce processus permet la réappropriation de zones souvent marginalisées et contribue à contrecarrer les perceptions négatives.

De plus, la localisation des différentes stations de projection peut créer un réseau ou un circuit de points d'intérêt atypiques, contribuant à la diffusion de la connaissance du territoire dans son ensemble. Cela permet non seulement aux résidents locaux et aux visiteurs de se réapproprier des quartiers souvent négligés de la ville, mais offre également l'occasion de donner la parole aux histoires et aux expériences des populations marginalisées et souvent négligées (Ceresoli, 2019). En résumé, malgré les défis techniques et financiers liés au vidéo mapping, ses opportunités pour améliorer l'image et la qualité de vie dans les banlieues

urbaines sont importantes. Sa capacité à lutter contre la marginalisation sociale et à valoriser les banlieues à travers des expressions artistiques et visuelles offre un moyen unique de transformer ces zones et de promouvoir l'inclusion. L'utilisation du vidéo mapping dans les banlieues représente donc une alternative créative et socialement inclusive à la reconstruction urbaine traditionnelle, car elle permet de transformer l'espace urbain de manière dynamique et engageante (Maniello, 2015), en mettant en valeur ses particularités culturelles et historiques et en impliquant activement les acteurs locaux dans la création d'un environnement renouvelé et captivant.

Le vidéo mapping, malgré son caractère éphémère, s'impose comme un moyen efficace pour expérimenter des interventions de valorisation urbaine dans des contextes marginalisés, sans recourir à des solutions permanentes ou invasives. Cette spécificité permet de tester des stratégies site-specific, adaptées à la fois aux besoins du lieu et à ceux de la communauté locale.

À l'instar des interventions d'art public permanent, telles que les sculptures ou les installations urbaines, l'approche doit privilégier un dialogue actif entre l'œuvre et le tissu social et architectural de la ville. Bien que les effets du vidéo mapping soient limités dans le temps, l'interaction directe avec les habitants et la transformation temporaire des espaces peuvent déclencher des processus de réappropriation collective et renforcer l'identité du territoire (Shumaker et Lackey, 2014).

Cette méthodologie montre que le transitoire n'est pas nécessairement une limite, mais une opportunité pour concevoir des interventions flexibles et durables, capables de s'adapter aux dynamiques urbaines et sociales contemporaines.

DERNIÈRES RÉFLEXIONS

L'avenir du vidéo mapping semble prometteur, avec de nouvelles avancées technologiques contribuant à le rendre plus sophistiqué et plus accessible (Burry, 2020). Les artistes disposeront d'outils de plus en plus puissants pour créer des expériences immersives et interactives. Certains de ces développements incluent l'utilisation de la motion capture en temps réel et d'un logiciel de projection mapping toujours plus avancé. L'intégration du vidéo mapping avec d'autres médias, tels que le son, la lumière et la sculpture, permettra la création d'expériences mul-

tisensorielles de plus en plus engageantes (Schmitt, Useille et Leleu-Merviel, 2019). Des recherches futures pourraient explorer de nouvelles façons de combiner en synergie ces différents éléments pour générer des installations plus complexes et dynamiques. L'interaction avec le public est un aspect crucial du vidéo mapping, et l'utilisation de capteurs pour détecter des mouvements ou des sons a déjà ouvert de nouvelles possibilités (Burry, 2020). En outre, de futures recherches pourraient approfondir cet aspect en explorant de nouvelles façons d'impliquer le public, comme la gamification ou la narration interactive. Le vidéo mapping, en effet, est intrinsèquement interdisciplinaire, ayant la possibilité de combiner art, technologie, apprentissage et design. On peut donc s'attendre à l'avenir à une collaboration croissante entre différentes disciplines pour créer des installations capables de briser les limites du possible.

BIBLIOGRAPHIE

- Burry, Mark. *Urban Futures. Designing the Digitalised City*. New York: Wiley, 2020.
- Ceresoli, Jacqueline. *Light Art paradigma della modernità. Luce come operazione di arte relazionale*. Rome: Meltemi Editore, 2019.
- Claiborne, Vickie. *Media Servers for Lighting Programmers. A Comprehensive Guide to Working with Digital Lighting*. Londres: Taylor y Francis, 2021.
- Daitona. «Sinfonie urbane». Sur <<https://www.daitona.it/projects/feature/sinfonie-urbane/>>.
- De Paolis, Lucio Tommaso, Silvia Liaci et Giada Sumerano. «Mapping Performance as an Innovative Tool to Bring to Life and Narrate a Pictorial Cycle». *Information*, 13 (2022). Sur <<https://doi.org/10.3390/info13030122>>.
- Donato, Maniello. *Augmented Reality in Public Spaces*, Vol. I. Brienza: Le Penseur Publisher, 2015.
- Guy, Chantal. «Le safari urbain de Julien Nonnon». *La Presse*. 13 octobre 2015. Sur <<https://www.lapresse.ca/arts/arts-visuels/201510/13/01-4909275-le-safari-urbain-de-julien-nonnon.php>>.
- Monteverdi, Anna Maria. *Leggere uno spettacolo multimediale. La nuova scena tra video mapping, interaction design e intelligenza artificiale*. Rome: Audino, 2020.
- Nonnon, Julien. *When Light Reveals*. Sur <<https://juliennonnon1.odoo.com/en>>.

- Pahrulroji, Andri, Mutiaz, Intan Rizky et Grahita, Banung. «Study of Immersion on Narrative Video Mapping Case Study: NRM0 Lzy Visual in Jogjakarta Video Mapping Festival 2018. *Advances in Social Science, Education and Humanities Research*, 519 (4 février 2021). Sur <<https://doi.org/10.2991/assehr.k.210203.020>>.
- Schmitt, Daniel. *L'Image au-delà de l'écran: le vidéomapping*. Londres: ISTE éditions, 2019.
- Schmitt, Daniel, Thébault, Marine et Burczykowski, Ludovic. *Image Beyond the Screen: Projection Mapping*. Londres: ISTE Ltd, 2022.
- Schmitt, Daniel, Useille, Philippe et Leleu-Merviel, Sylvie. *From UXD to LivXD. Living EXperience Design*. New York: Wiley/ISTE, 2019.
- Shumaker, Randall et Stephanie Lackey. *Virtual, Augmented and Mixed Reality: Applications of Virtual and Augmented Reality*. Orlando: Springer International Publishing, 2014.
- TANZ Bremen. «Digital Dialogues». Sur <<https://www.tanz-bremen.com/en/programm/digital-dialogues/>>.
- Videocitta. «Sinfonie urbaine». Sur <<https://www.videocitta.com/sinfonie-urbane/>>.

EXPÉRIENCES PAYSAGÈRES DE LA MARGE:

autour de la «double absence»
dans *Lettere dal Sahara* (2006)

Alessandro CARIELLO

Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne
Institut ACTE

À partir des premières années 2000, conjointement au renforcement des politiques sécuritaires nationales et de la loi controversée Bossi-Fini,¹ plusieurs films italiens prennent en charge la dénonciation de la criminalisation des personnes immigrées. Comme le rappelle Enrico Gheller dans une contribution au sujet du cinéma italien des migrations, «[l]a gravité de la situation et la nécessité de pallier le manque d'analyse et de compréhension imposent la recherche d'une voie alternative. Dans le cinéma italien, une telle exigence se manifeste par le déploiement d'un nouveau regard» (2016: 160). Contrairement aux œuvres précédentes, les interrogations des cinéastes s'adresseront dès lors aux

¹ Le 30 juillet 2002, le gouvernement de centre-droite Berlusconi II promulgue une loi en matière d'immigration qui prendra le nom de loi Bossi-Fini (du nom des premiers signataires, respectivement ministre des Réformes institutionnelles et vice-président du Conseil des ministres de la XIV législature). La législation prévoyait un durcissement des politiques migratoires: «La durée des permis de séjour est réduite afin d'intensifier la fréquence des contrôles [...]. La loi généralise l'expulsion avec accompagnement à la frontière, introduit le relevé des empreintes digitales pour tous les étrangers et la durée maximale de la permanence dans les centres d'identification est étendue de 30 à 60 jours» (Einaudi, 2010, s. p.).

Toutes les citations de travaux qui ne possèdent pas de traduction vers le français au moment de cette publication ont été traduites par nos soins.

institutions, plutôt qu'aux interactions entre personnes immigrées et Italiennes et Italiens, tout en abordant les orientations politiques concernant les réglementations frontalières.

Malgré une réception critique favorable au début des années 1960, Vittorio De Seta était un auteur jusque-là assez marginal dans le panorama cinématographique national. Le réalisateur est considéré aujourd'hui comme l'initiateur du documentaire moderne en Italie, en raison notamment d'un corpus d'exceptionnelle cohérence composé de dix courts-métrages documentaires et d'une première œuvre traversée par une sensibilité anthropologique entre 1954 et 1961. Ces travaux, tous produits de manière indépendante, ont posé un regard sur les communautés rurales de différentes régions défavorisées dans le Sud du pays, tel un «monde perdu» (De Seta, 2008) ou bien un monde voué à disparaître au moment de la grande industrialisation des années 1960. En dépit de ses débuts prometteurs, De Seta peine à s'intégrer au circuit de production régulier après l'échec, notamment critique, de son deuxième long-métrage. Un film comme *Un homme à moitié* (1965), imprégné de psychanalyse et caractérisé par une forme rompant avec l'héritage (néo)réaliste, lui vaut en effet des accusations de «trahison» face à une filmographie dont la critique avait salué non seulement la qualité artistique mais également l'engagement civil. Marginalisé au sein du milieu cinématographique —il ne réalisera que quatre longs-métrages pour le cinéma pendant environ cinquante ans d'activité— De Seta est finalement «redécouvert» dans les années 2000 par le biais de la restauration de ses œuvres et de rétrospectives, sous l'impulsion, entre autres, de l'intérêt que démontre le réalisateur Martin Scorsese pour son cinéma. C'est précisément à ce moment-là que le cinéaste octogénaire participe au renouvellement du cinéma des migrations avec *Lettere dal Sahara* (2006), soutenu par le réalisateur états-unien —qui, par ailleurs, écrit une lettre au Président de la République italien afin d'aider De Seta à terminer son long-métrage, en production depuis 2004 et rencontrant des difficultés de financement (Scorsese, 2005).

La place de De Seta et de son dernier long-métrage au sein du cinéma des migrations contemporain suscite des interrogations. Dans le texte cité plus haut, Enrico Gheller propose une systématisation de cette production italienne où il distingue principalement deux phases, élaborées à la fois, d'une part, sur la base d'événements extra-cinématographiques, à savoir l'évolution historique des rou-

tes migratoires et des politiques nationales et, d'autre part, sur des éléments plus spécifiquement formels et narratifs, c'est-à-dire relatifs à la manière de mettre en scène et en récit les phénomènes migratoires. À un premier moment (1994-2001), marqué par une approche intime et personnelle face à l'«autre» où les films recourent à des schémas classiques ou génériquement codés, sur un registre fictionnel, suit un deuxième temps (2004-2014), où l'on observe une production plus ouvertement politique, souvent sous forme documentaire, que Gheller définit comme un «nouveau réalisme» (Gheller, 2016: 162).

Si Gheller voit dans le retour sur grand écran de De Seta un «symptôme du changement imminent» (165), la complexification du regard du cinéma des migrations en Italie, *Lettere dal Sahara* semble pourtant échapper à la discoursivisation politique qui caractérise de nombreux travaux de cette phase. Le long-métrage relate l'histoire d'Assane (Djibril Kébé), jeune étudiant sénégalais qui quitte son pays pour se rendre dans le territoire italien. Le récit commence après sa traversée de la Méditerranée, lorsque le jeune arrive dans un centre d'identification en Sicile (CPT) où la police frontalière lui annoncera son expulsion. Assane parvient à s'enfuir et entreprend ainsi un long parcours à travers la péninsule, de Porto Empedocle jusqu'à Turin, qui se conclura cependant avec le retour dans son village natal de Cap Skirring, aussi douloureux que son voyage en Italie. Malgré l'intérêt pour la notion de limite, alors qu'il s'intéresse frontalement à la question de l'immigration dans l'espace méditerranéen, à aucun moment un film comme *Lettere dal Sahara* ne représente des frontières, ou ne questionne directement la politique des confins internationaux. Dans une démarche productive et créative atypique, par endroits minimaliste voire «anachronique» (Nappi, 2015: 180), *Lettere dal Sahara* assume pleinement sa portée rhétorique, au risque presque d'une certaine naïveté: c'est la dimension individuelle des réalités migratoires qui constitue le cœur du film —ce qui laisse peu de place à la réflexion socio-politique *stricto sensu*. Aborder une telle expérience intérieure fait néanmoins surgir des interrogations quant à la posture éthique que l'opération présuppose: comment accéder à l'intime des histoires de migration sans céder à la spectacularisation de la souffrance des personnes immigrées?

Dans un entretien réalisé à la suite du tournage, le cinéaste parle des migrants comme des «présences invisibles dans les villes italiennes» (180). Dans les phénomènes de migration tels que *Lettere dal Sahara* les raconte réside effecti-

vement un problème à la fois esthétique et perceptif, celui des conditions de leur *visibilité*. Le film se voulait être non seulement une tentative de resituer le sujet des flux migratoires au sein du cinéma italien en réponse à «une baisse d'intérêt pour les conditions des migrants» (Gheller, 2016: 165) entre 2001 et 2004, comme le rappelle De Seta dans le même entretien; dans une certaine mesure, le film se configure comme un questionnement des modes de visibilité et de présence des personnes immigrées. En renonçant à l'analyse sociologique, à une forme d'engagement, sinon à la tradition italienne du cinéma politique ou du film-enquête, De Seta parvient à composer une véritable poétique de la marge, susceptible de mettre en valeur les enjeux de ce que Abdelmalek Sayad appelle la «science de l'absence» (2014: 225). Il ne s'agit pas d'un désengagement mais plutôt d'une posture nécessaire à la compréhension des conditions du sujet que l'on devrait penser à la fois comme immigré et émigré. Comme l'écrit Sayad, «[c]es deux dimensions du même phénomène ne sont séparées et autonomisées que de manière décisive» (15), et la particularité de *Lettere dal Sahara* est en effet de les articuler au sein du récit. Questionner l'intime d'une telle expérience amène ainsi l'œuvre de De Seta à toucher à un véritable «paradoxe de l'émigré»:

L'émigration, pour ne pas être pure «absence», appelle une manière d'«ubiquité» impossible, une manière d'être qui affecte les modalités de l'absence qu'elle entraîne [...]: continuer à «être en dépit de l'absence», à être «présent même absent et même là où on est absent» [...] et corrélativement, à «ne pas être totalement présent là où on est présent, ce qui revient à être présent en dépit de la présence» (225).

Si la structuration circulaire de son récit dessine une trajectoire effective et possible du sujet faisant l'expérience de ce paradoxe fondamental, plusieurs choix formels de l'œuvre de De Seta l'approfondissent en questionnant l'être-au-monde de la personne immigrée-émigrée telle une condition de marginalité intimement marquée par des absences et présences partielles. À partir de l'analyse de quelques passages du film, nous nous proposons de décomposer la stratégie figurative fondant l'expérience marginale dans le film, ce qui permettra d'identifier un puissant moyen d'expression dans la construction esthétique du paysage filmique: c'est en effet sous l'impulsion d'un procès de *spatialisation* de la marginalité que le traitement paysager, comme le note Nicole Brenez, «permet de trouver solution à ce problème d'infigurabilité» (2019: 411). À travers les modalités filmiques de

figuration du paysage, *Lettere dal Sahara* non seulement aborde la question de l'immigration en la thématisant, mais rend compte d'une condition de marginalisation à travers l'expérience spatio-corporelle qui lui est spécifique. L'agencement audiovisuel de l'expérience du personnage dans le paysage, à la fois sujet et expérience esthétique, fonde une réflexion sur le phénomène de la «double absence»: par le paysage, il nous dit quelque chose de ce qui serait autrement intangible et indicible dans l'expérience migratoire.

En ce sens, le film se constitue autour du voyage d'Assane tel un véritable parcours de confrontation aux paysages italiens et sénégalais, ce qui aboutit au sein des procès de «diégétisation» (Odin, 2000: 19) à une structuration duale et contrastive. Dans le cadre d'un système de relations de domination, le film façonne filmiquement le territoire italien comme un espace hostile dont l'apparence «topographique» (Thomas, 2017: 295) aurait quelque chose de répulsif. Dans un rapport réciproque, la marge se spatialise en tant que principe d'une relation à l'espace devenue sensible. C'est sous cette optique que la notion d'expérience paysagère, construite en tant que *pratique des lieux*, devient opérante: prêter attention à son traitement sensible et proprioceptif (Gaudin, 2015) permet de dégager une manifestation particulière du paysage, qui se donne à la perception par le *faire* d'un corps dans l'espace. À partir de cette configuration, c'est donc «une *topographie proprement cinématographique*», au sens que lui confère Benjamin Thomas, qui se dessine dans *Lettere dal Sahara*, c'est-à-dire celle d'un espace que «je ne traverse et je n'habite que par l'œil certes, mais dont je ressens que seuls certains types de déplacements, d'atmosphères, de temporalités, de phénomènes physiques y sont possibles» (2017: 295). Véritable espace *vécu*, c'est à l'aune des configurations du paysage que la double absence éprouvée par le personnage du migrant prend forme, à travers trois déclinaisons figuratives.

L'URBAIN COMME ESPACE DE DÉPAYS(AG)EMENT

Le premier aspect de l'expérience paysagère de la marge concerne une réflexion sur l'urbain et le corps qui y évolue. En effet, le film aborde l'expérience de son protagoniste moins sous l'angle de la pensée sociologique que par l'expression d'une corporéité située et de sa spatialité relative, éprouvée dans un paysage urbain qui contraste avec le contexte rural duquel Assane est originaire. Dès lors, les

moments d'errance du protagoniste dans les rues de Turin ne rendent pas compte des difficultés de l'intégration ou de l'adaptation, ni de son état de «corps étranger» —problématique qui serait «*imposée*, extérieure à l'objet» (Sayad, 2014: 217). La figuration du paysage urbain, dans un travail filmique s'ouvrant à *visibiliser* une contexture spatio-corporelle, soulève plutôt la question de l'absence d'appuis concrets qui pourraient en établir les conditions d'habitabilité, un décalage ou une désynchronisation qui se déploie dans les plans mettant en scène l'arrivée du protagoniste dans le chef-lieu piémontais.

Les enjeux essentiels de ce rapport à l'urbain émergent dès la première séquence qui montre le protagoniste dans la ville (De Seta, 2006, 00:42:17). Descendu du train qui l'a conduit à la station de Porta Nuova, le jeune étudiant sénégalais doit faire face à un lieu inconnu. De brefs plans montrent les premiers pas incertains d'Assane dans les rues de Turin. Le but de son mouvement n'est pas clair —il traverse la rue, puis se retourne et regarde autour de lui. Ces plans moyens et d'ensemble à hauteur du regard, interposant une distance avec le personnage, présentent deux paramètres constants que l'on peut analyser sous le prisme de la notion de «valence spatiale» élaborée par Antoine Gaudin, c'est-à-dire en fonction du «degré de raréfaction ou de saturation de la figuration à l'intérieur du plan; autrement dit, du nombre, de la disposition et du caractère identifiable des objets matériels représentés» (2015: 84). En premier lieu, à l'aide d'une lentille additionnelle montée sur la caméra (Nappi, 2015: 184), les plans produisent une sensation d'aplatissement et, surtout, donnent l'impression d'une contraction spatiale; un tel choix de focale, traitant l'espace du cadre en tant que «matière plastique» (Gaudin, 2015: 101), paraît par conséquent enfermer le sujet dans les limites du cadre, tout en privant la ville de vues larges et monumentales. En deuxième lieu, outre cet effet de contraction spatiale, sur le plan du cadrage, des masses visuelles remplissent à plusieurs reprises le champ, faisant par conséquent succéder une série de compositions visuelles qui occultent systématiquement (partiellement d'abord, totalement ensuite) Assane au regard de la caméra. C'est le cas significativement du tout premier plan dans la ville, où le jeune traverse la rue pendant que la caméra suit son déplacement à l'aide d'un panoramique horizontal. Les voitures défilant en premier plan occupent la plupart du cadre, en bas, tandis que le personnage est relégué à la partie supérieure de l'image, jusqu'à ce que les véhicules ne satureront totalement le champ.

Une telle texture urbaine, réduite au trafic qui peuple et anime le champ jusqu'à l'occuper entièrement, produit un sentiment d'étouffement, d'écrasement du corps du sujet à travers les deux paramètres que nous venons de décrire. De plus, aucun plan général ne viendra restituer au paysage urbain une quelconque cohérence d'ensemble, la séquence figurant au contraire la ville comme un espace fragmenté et fragmentaire, par un défilement continu de voitures qui en seraient le seul motif paysager. Ce traitement transcrit plastiquement dans ce passage non seulement une perception située de l'espace de la ville, dotée d'une valence spatiale exigüe, mais également une expérience paysagère où la relation sujet-espace exprime des spatialités frustrant le corps du sujet. Celui-ci est en effet débordé, obligé à parcourir les rues, malgré lui, dans une errance incertaine, dépaycé dans un ordre spatial qu'il ne maîtrise pas. La caméra adopte une posture décentralisante, occupée à «filer» le personnage, constamment chassé du centre du cadre et du visible. De cette manière, le protagoniste est sans cesse renvoyé vers les marges de l'image et du paysage, son corps soumis à un ordre spatial duquel il est en quelque sorte rendu *absent*.

Tout au long des séquences du film montrant Assane dans les rues de Turin, le paysage urbain et ses traits matériaux se façonnent effectivement tel un système repoussant le sujet, contraint dès lors à des spatialités marginales. La construction du paysage filmique peut en ce sens être pensée comme régie par un système dual contrastif, où le corps de du sujet immigré ne peut pas déployer une spatialité qui lui serait propre et est au contraire non seulement confronté mais aussi soumis à la spatialité du pays d'arrivée. Le travail esthétique du film suggère ainsi l'absence partielle du corps migrant de l'espace de la représentation, constamment poussé à ses marges. Sous cet angle, le système dual ouvre à la fois au discours de dénonciation porté par le film autour des effets de dépay(s)ement du sujet immigré face à une structure opprimante jusqu'à ses apparences, qui le contraint à la marginalité, et à l'autoréflexivité du film qui pose la question de la visibilité de l'expérience migratoire elle-même.

Principe narratif traduisant clairement les dynamiques de domination entre centre et périphérie, cette opposition violente semble pouvoir être reconduite à la question de la frontière. Et pourtant dans le film celle-ci n'est jamais figurée *en tant que telle* (Lochard, 2013): elle n'est pas figurée à l'aide de signifiants frontaliers au sens propre, quoique l'univers diégétique sous-tende un système opposition-

nel et que le discours n'ignore aucunement la barrière métaphorique séparant le sujet immigré du pays d'arrivée. L'expérience de la marge réside alors non pas dans la disposition morphologique d'un espace de frontière, mais dans la manière dont Assane habite le paysage, voire précisément dans la *configuration* paysagère elle-même, dans la dimension politique que cet agencement spatio-corporel sous-tend.

L'EXPÉRIENCE DU CORPS SUSPENDU

130

Une deuxième modalité inhérente à cette stratégie figurative réside dans la restitution de l'expérience de la marge comme une expérience de suspension du corps, qui incarne pleinement le phénomène de la double absence. C'est le cas de la séquence au début du film où le protagoniste traverse la Vallée des Temples à Agrigento, après avoir fui les carabinieri à Porto Empedocle (De Seta, 2006, 00:07:52).

La confrontation d'Assane avec ce lieu patrimonial paraît déjà emblématique du dialogue complexe entre sphères culturelles. L'insistance sur l'affrontement avec le paysage soulève l'enjeu narratif, plutôt explicite, du choc culturel qu'engendre l'arrivée dans un espace qui projette l'identité historique méditerranéenne, mettant en valeur l'incongruité, uniquement apparente, de la présence du protagoniste entamant un parcours d'intégration. Ce moment de pause actionnelle dans le récit est l'occasion de complexifier la rencontre du jeune avec un espace qui ne semble pas lui appartenir par un travail formel qui inscrit l'expérience de la marge dans le façonnement et la perception du paysage. Suite à sa course pour fuir les forces de l'ordre et ainsi éviter l'expulsion du pays, le protagoniste se retrouve, soudainement (l'incongruence spatiale est évidente, le premier plan qui le montre dans la Vallée des Temples n'étant pas raccordé au précédent, ni au niveau visuel ni au niveau sonore), dans ce lieu fortement symbolique. De Seta propose des vues des vestiges de l'ancienne ville grecque d'Akragas où le personnage, toujours visible dans le champ, se déplace. Détailler l'enchaînement des choix de cadrage et de composition des plans qui mettent en scène la marche d'Assane s'avère sous cet angle révélateur du sens de ce trajet spatio-corporel. Dans trois plans d'ensemble en panoramique latéral, s'enchaînant en raccord-mouvement, la caméra suit le déplacement du jeune étudiant, marchant lentement dans cet espace qui semble dans un premier temps servir uniquement de décor-fond, bien

qu'extrêmement symbolique, à son mouvement. La présence d'anciennes colonnes dominant la partie supérieure du cadre confine visuellement Assane, apparaissant écrasé dans la zone inférieure de l'image. Puis, lorsqu'il arrive face au Tempio della Concordia, une coupe interrompt la traversée latérale. Un plan montre pendant un bref instant Assane cueillir les fruits d'un oranger. Ensuite, on passe à un plan fixe frontal sur le protagoniste, s'avançant vers la position de la caméra. Tandis que dans les plans d'ensemble précédents les vestiges grecques s'épalaient, importants, dans le cadre, maintenant l'altération de l'axe de prise de vue fait apparaître la ligne de l'horizon en arrière-plan, derrière le temple. Le cadre se partage alors entre le pré vert que parcourt le personnage et le fond d'où surgissent la mer et l'ancienne architecture. La caméra ignore désormais le mouvement du corps filmé, précédemment suivi, accompagné, mis en valeur par le pivotement sur l'axe et raccordé dans l'enchaînement des plans. La présence de la mer n'est certes pas fortuite, d'autant plus qu'elle est ponctuée par une mutation de spatialité perçue.

Par l'apparition de la mer, que l'on pourrait facilement associer à la traversée de la Méditerranée mais aussi, par extension, à l'origine, ce plan fait en effet coexister les signes de l'espace où Assane vient d'arriver et ceux de l'espace du passé, du traumatisme du départ et de la souffrance du voyage. La place du personnage est redéfinie symboliquement: il évolue dans un entre-deux hanté à la fois par son passé, par ce qu'il a quitté, et par la présence encombrante des marques de l'espace d'arrivée. Le personnage, constamment mesuré à des ensembles exclusifs, lui-même figure marginale, se trouve ainsi dans la situation paradoxale que Gilles Deleuze relève en tant qu'entre-deux: «[...] le personnage, ou plutôt le corps dans le personnage, n'a aucun moyen de décider entre les deux. Il assume une posture impossible. [...] [S]on corps gardera toujours l'empreinte de l'indécidable» (1985: 264). L'expérience paysagère qui se dessine est ainsi celle d'une suspension paradoxale, que l'on pourrait analyser comme une structure en chiasme qui n'est pas sans rappeler «le paradoxe de l'émigré» dont parle Sayad. D'un côté, l'absence du sujet de l'espace de l'origine est physique, mais un motif paysager le figure par métonymie (la mer renvoyant à la traversée et par conséquent, dans un double déplacement sémantique, au pays natal). De l'autre, le sujet est certes présent physiquement dans ce paysage composé de marqueurs historico-culturels, mais la mise en scène rend vain son déplacement et ramène le corps à son origine, tout en remettant en question ses modalités de présence dans l'espace d'arrivée.

131

Or, la sensation que le film nous transmet est bien corporelle mais n'affecte pas physiquement le corps du personnage. Le corps est figuré comme «suspendu» dans un entre-deux à travers un travail proprioceptif de l'image, mais ceci ne retranscrit pas un ressenti physique du corps représenté. L'expérience paysagère que l'on vient de décrire est plutôt apte à signifier autre chose, un espace intérieur qui coïncide le personnage, véritable actualisation audiovisuelle de la condition marginale propre à l'expérience migratoire telle que *Lettere dal Sahara* tente de la raconter. Assez tôt dans le récit, cette présence préfigure effectivement la condition de la double absence que le protagoniste n'explicitera qu'à la fin du film. Une séquence en particulier (De Seta, 2006, 01:49:27) nous montre Assane, désormais rentré à Cap Skirring, rendre visite à un ancien professeur de son université à Dakar (Thierno Ndiaye); celui-ci lui demande de témoigner de son parcours face à de jeunes collégiens et collégiennes. Après avoir raconté son voyage en Italie, Assane conclut de cette manière: «Je suis confus, je ne sais plus à qui j'appartiens. J'ai l'impression d'avoir perdu mes racines, ma culture». Le chercheur Franco Blandi analyse ce moment discursif par le biais du «syndrome» de la double absence, affectant l'intime des phénomènes migratoires et par lequel Assane serait à ce moment-là «comme suspendu, en équilibre précaire entre le monde d'où il vient qu'il ne ressent plus comme pleinement sien et la nouvelle réalité, celle du pays d'accueil qui ne le reconnaît pas pleinement comme son membre» (2016: 141). Le paradoxe qui se dessine tout au long du récit par l'expérience paysagère, spatialisé et incarné, est dès lors désigné en tant que sujet du film, pris en charge par une délégation énonciative: véritable moment de dévoilement des valeurs du récit, le film mène un discours explicite envers les spectateurs et spectatrices. Le sujet filmé semble alors non seulement s'adresser directement au public, dans une forme proche de la «tribune» (Soulez, 2011, pp. 143-160), mais semble aussi prendre la parole en tant qu'acteur social plutôt qu'en tant que personnage de cinéma.² Dans un mouvement sensible qui traverse

² Le film a de plus été tourné sans un scénario délimité, mais surtout sans que les dialogues soient écrits au préalable. Les interprètes, en particulier l'acteur non professionnel Djibril Kébé qui joue le rôle du protagoniste et dont le vécu est proche du personnage, sont dans une certaine mesure co-auteurs et co-autrices du film. La participation active à l'écriture des scènes de la part des interprètes est telle que le résultat final est parfois complètement en dehors du contrôle du réalisateur qui, comme il l'a rappelé à plusieurs occasions, ne comprend pas le wolof parlé par le protagoniste et d'autres concitoyens et concitoyennes qui jouent dans le film, de manière que les dialogues ont été traduits après le tournage.

tout le film, l'expérience paysagère de la marge, nous dit le protagoniste, touche à son intime et à son corps désormais marqué, pour reprendre l'expression deuzéenne, par «l'indécidable».

L'INTÉRIORISATION DE LA MARGE

En problématisant le rapport du sujet migrant au paysage, De Seta semble toucher à cette étrangeté relevée par Sayad à propos du retour de l'émigré dans sa communauté: «[r]etournant dans sa famille, dans son village, dans sa communauté paysanne, l'émigré retourne [...] en "étranger" dans un monde qui lui apparaît de plus en plus comme étrange [...]» (2014: 98). Tandis que le travail plastique façonnant la «contexture» (Thomas, 2019: 115) urbaine, réduite à des motifs répulsifs, donnait forme à une expérience paysagère frustrant le corps, dans une logique centrifuge de marginalisation, l'arrivée à Cap Skirring ouvre littéralement l'objectif en élargissant l'échelle des plans jusqu'à la vue paysagère —en particulier lors de plusieurs plans montrant le travail d'hommes et de femmes sur une rivière. Le corps du personnage n'y est pas pour autant harmonisé, adapté à son rythme. C'est en ce sens que nous décelons une dernière modalité figurative à l'œuvre dans l'expérience de la marge dans le film de De Seta, qui met en scène la division intérieure, mais surtout intériorisée, qui se creuse dans le vécu du migrant —par intériorisation on fait référence à ce que Mathias Lavin décrit comme le procédé filmique par lequel «un objet ou un conflit extérieurs se trouvent déplacés par le sujet vers "l'intérieur", sur un mode fantasmatique ou imaginaire» (2016: 172).

Malgré l'absence matérielle de la frontière, le système dual trouve effectivement expression, notamment visuelle et plastique, au niveau de la composition des plans. De telle manière, l'élément tensionnel s'inscrit et s'ancre dans le paysage filmique, dessinant ses apparences et modes de présence à l'écran à partir de ce qu'Antoine Gaudin décrit comme «*l'espace inscrit dans le corps du film*» (2015: 68), c'est-à-dire les éléments spatiaux qui ne constituent pas directement un support représentatif mais qui déterminent la perception spatiale au cours du visionnage. Des marques de séparation surgissent constamment, éléments pro-filmiques et motifs plastiques, se constituant esthétiquement selon le principe formel proposé par Mathias Lavin des «équivalents visuels d'une limite» (2016: 176). La diégèse s'avère finalement traversée par des fractures qui sont pourtant

moins directement politiques, n'étant pas figurées par des traits géo-physiques, mais porteuses de conflits qui concernent l'intime du sujet.

L'une des scènes de *Lettere dal Sahara* ayant lieu au Sénégal (2006, 01:29:31), vers la fin du récit, met en scène ce processus d'intériorisation à travers une dramaturgie spatialisante. Il s'agit de la scène du retour d'Assane dans la maison qu'il avait quittée à Cap Skirring. Lorsqu'il se retrouve face à son ancienne habitation, il se confronte à l'énigme barrière qui s'étale dans l'espace qu'il parcourt, figurée par la clôture en bois de la maison. L'hésitation face à cet espace de passage semble alors cristalliser les problématiques du retour et de l'exil intérieur

Dans un champ-contrechamp en particulier, la marge s'intériorise, l'expérience spatiale devient expérience de l'intérieur. La scène commence sur un plan moyen du protagoniste qui marche au bord d'une rue déserte, teintée du rouge rouillé du sol et de la nature verdoyante. À l'aide d'un recadrage qui suit son mouvement vers la droite du cadre, se dévoile graduellement le jardin où la mère du jeune étudiant est en train d'étendre son linge. L'angle de prise de vue en plongée permet de voir le jeune de dos, tourné vers sa mère, en profondeur de champ derrière la clôture. Cette dernière s'interpose entre les deux, en décomposant le cadre en deux couches horizontales où se situent les personnages. Assane regarde la femme, mais elle ne le voit pas. Dans la limite de la maison, envahissant le cadre et séparant physiquement le protagoniste de sa mère, se matérialise l'écart qui s'est creusé entre Assane et son lieu d'origine, ses proches mêmes, en raison du départ initial. La longueur inhabituelle du plan, caractérisé par un silence suspendu, renforce l'impression que la clôture ne trace pas qu'une séparation physique. Le contrechamp qui suit nous montre le jeune de l'autre côté du barrage: le film opère un changement de spatialité, net et tranchant, qui rend visible seule la partie supérieure du corps derrière la structure en bois. Une division pèse sur la présence du corps à l'image, qui apparaît comme fractionné, disséqué. Dans le sens de spatialité fragmentaire de ce champ-contrechamp, nous pouvons lire une résonance avec l'intériorité fragmentée du personnage et avec le paradoxe de l'émigré indiqué par Sayad, fondé sur les «formes incomplètes d'absence et de présence» (2014: 225) qu'il adopte vis-à-vis de l'origine: «[...] l'absence matérielle et seulement matérielle de l'émigré [de sa communauté] finira par devenir une absence morale [...], une absence consommée, une rupture accomplie avec la communauté» (p. 225). De Seta parvient à relever cette complexité, invisible

depuis le seul point de vue du sujet dans le pays d'accueil, par une stratégie figurative où la rupture du migrant avec sa communauté prend corps et espace.

Lettere dal Sahara œuvre finalement à construire une dimension particulière de l'expérience spatio-corporelle propre à la marginalité, celle vécue par le migrant dans un environnement sur lequel il ne paraît avoir aucune prise ou appui physique —et il se trouve que cet environnement n'est pas que celui où il est «étranger» sur le plan administratif. Par l'intermédiaire d'un paysage vécu, le cinéaste parvient à faire de la marge un principe esthétique, vecteur d'une tentative de compréhension sensible de l'expérience des invisibles et de leur condition d'absence-présence qui infuse dans le film.

Par ailleurs, la réflexion desettienne autour de la marge se poursuit en 2008 avec le court-métrage *Articolo 23 (Pentedattilo)*, dernier projet accompli par le cinéaste. Dans ce bref film, l'acteur Djibril Kébé, renouvelant sa collaboration avec De Seta, incarne désormais un habitant d'un village abandonné dans l'Aspromonte. Nous sommes ainsi confrontés à un Sud rural en déclin qui rappelle inévitablement celui documenté par le réalisateur dans ses premiers films, cinquante ans auparavant. Bien que les bâtiments en ruine de Pentedattilo, qui ouvrent le film, soient de prime abord la trace spectrale du grand dépeuplement qui affecte l'ensemble de la région, le village est en même temps le théâtre d'une renaissance. En gardant constamment comme fond la vue paysagère de ce village de montagne, De Seta montre un jeune calabrais apprendre au personnage interprété par Kébé les pratiques du travail des champs, abandonnées par les habitants. Le lendemain, le Calabrais quittera lui aussi le village.

Une nouvelle perception paysagère de la marge émerge: la personne immigrée devient actrice, bâtisseuse de sens, dans le paysage. C'est à travers son geste de réinvestissement performatif que le paysage marginal prend forme. Le Sud rural italien ressort dès lors comme un univers réglé par la coexistence des contraires: société d'émigration et d'immigration à la fois, espace déserté et réhabité, c'est ici que peut potentiellement s'accomplir la présence. D'autre part, nous dit Jean-Marc Besse, le paysage peut être envisagé dans la perspective d'un «faire avec»: à savoir, «comme un espace de propositions potentielles et de trajectoires possibles» (2018: 41). Le film suggère que ce paysage marginal n'est pas seulement un espace à contempler ou à traverser mais un terrain à investir, à habiter et dont on est invité à suivre les rythmes potentiels. C'est cette réinvention, par le geste et

par le corps, que met en lumière un certain cinéma des migrations. Celui-ci refuse de faire de la marge une identité figée, un espace de réclusion ou d'exclusion. Il la montre plutôt comme un processus dynamique, un espace de construction où la présence n'est pas simplement vécue, mais partagée, c'est-à-dire une véritable co-présence. C'est alors peut-être par des capacités proprement filmiques que la marge peut être figurée comme espace d'habitation, le cinéma participant à une reconfiguration plus large des relations entre le centre et la périphérie, nous invitant à repenser la place et la visibilité de l'autre, voire à recentrer la marge.

BIBLIOGRAPHIE

- Besse, Jean-Marc. *La Nécessité du paysage*. Marseille: Éditions Parenthèses, 2018.
- Blandi, Franco. *Vittorio De Seta. Il poeta della verità*. Palerme: Navarra Editore, 2016.
- Brenez, Nicole. *Manifestations: écrits politiques sur le cinéma et autres arts filmiques*. Cherbourg-en-Cotentin: De l'Incidence Éditeur, 2019.
- Deleuze, Gilles. *Cinéma 2. L'Image-temps*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1985.
- De Seta, Vittorio (Réalisateur). *Il mondo perduto - I cortometraggi di Vittorio De Seta 1954-1959*. 2008, Feltrinelli.
- De Seta, Vittorio (Réalisateur). *Lettere dal Sahara*. 2006, A.S.P./Metafilm.
- Einaudi, Luca. «Le politiche di immigrazione in Italia dall'unità a oggi». *Dizionario di Storia*. Rome: Treccani, 2010. Sur <[137](https://www.treccani.it/enciclopedia/le-politiche-di-immigrazione-in-italia-dall-unita-a-oggi_(Dizionario-di-Storia)/>.</p>
<p>Gaudin, Antoine. <i>L'Espace cinématographique. Esthétique et dramaturgie</i>. Paris: Armand Colin, 2015.</p>
</div>
<div data-bbox=)

- Gheller, Enrico. «Il cinema italiano di fronte alle migrazioni (1994-2014): da uno sguardo personale a uno sguardo politico». *Transalpina*, 19 (2016): 159-172.
- Lavin, Mathias. «Ici comme ailleurs? Intériorisation des frontières dans *Là-bas* de Chantal Akerman». Dans Corinne Maury et Philippe Ragel (éds.), *Filmer les frontières*. Saint-Denis: Presses Universitaires de Vincennes, 2016.
- Lochard, Guy. *Aux limites... Les frontières au prisme de la fiction*. Cérét: Alter ego éditions, 2013.
- Nappi, Paolino. *L'avventura del reale: il cinema di Vittorio De Seta*. Soveria Mannelli: Rubbettino, 2015.
- Odin, Roger. *De la fiction*. Bruxelles: De Boeck Université, 2000.
- Sayad, Abdelmalek. *La Double absence: des illusions de l'émigré aux souffrances de l'immigré*. Paris: Points, 2014.
- Scorsese, Martin. Lettre au Président de la République Carlo Azeglio Ciampi. 13 septembre 1975, Vittorio De Seta/«Testi su/di De Seta», VDS. Cineteca di Bologna.
- Soulez, Guillaume. *Quand le film nous parle, rhétorique, cinéma, télévision*. Paris: Presses Universitaires de France, 2011.
- Thomas, Benjamin. *Faire corps avec le monde: de l'espace cinématographique comme milieu*. Strasbourg: Éditions Circé, 2019.
- Thomas, Benjamin. «Voyage sensible: *The Bird People in China* (1998) de Takashi Miike». Dans Patricia-Laure Thivat (éd.), *Voyages et exils au cinéma. Rencontres de l'altérité*. Villeneuve d'Ascq: Presses Universitaires du Septentrion, 2017.

**"EL ESCAPARATE DE LOS SUEÑOS"
O LOS ESPACIOS FRONTERIZOS
COMO "TERRITORIOS NÓMADAS"
PARA REVELAR LA PLURIDENTIDAD**

Julia Isabel Eissa Osorio

Universidad Nacional Autónoma de México

CIALC

El sentido de pertenencia es una raíz que se pierde entre dos países permanentemente confrontados. Se es de aquí pero también se es de allá, del "otro lado".

MONROY, 2023

En los últimos años, los procesos migratorios se han agravado y transformado en todo el mundo. Y es que muchas personas han sentido la necesidad de migrar debido a diversos problemas como el desempleo, las guerras o la delincuencia, aunque es evidente que la mayoría de estas situaciones se han visto incrementadas debido a un aumento desmesurado de la violencia en varios lugares y desde diferentes acciones. Esto no sólo ha provocado cambios en la migración, sino también en los espacios. Así, desde una perspectiva social, los espacios fronterizos aparecen como lugares comunes asociados con las personas migrantes; aunque, en realidad, se distinguen por la diversidad a partir de las identidades, las culturas y los idiomas que allí se encuentran. En este sentido, es interesante observar cómo esta diversidad fractura a los diferentes agentes en el momento en que entran en contacto con ella, para luego reconstruirlos a partir de la pluralidad.

Lo anterior no sólo lo observamos desde los discursos sociales, políticos o económicos, sino también desde las re-

presentaciones artísticas y culturales que se han preocupado por analizar y visibilizar estas dinámicas de quiebre e interacción entre los agentes que conviven en estos espacios fronterizos. Su formación va más allá de las divisiones políticas y geográficas que intentan delimitarlos, así como de algunas categorías que se han definido desde una perspectiva binaria como lo regional (americano-latinoamericano, por ejemplo), lo nacional (México-Estados Unidos) o lo racial (blanco-latino, por ejemplo). Así que la intención de muchas de estas representaciones es la de mostrar que las identidades formadas en los espacios fronterizos son más complejas debido a la multiplicidad de elementos y agentes que convergen en ellas.

Un ejemplo de esto es el cuento “El escaparate de los sueños” (*Tierra de nadie*, 1999) de Eduardo Antonio Parra, el cual revela con claridad estas relaciones con el espacio fronterizo no sólo como lugar de paso, sino como un lugar capaz de unirnos con el otro, ya que al mismo tiempo que nos define y nos diferencia de los individuos que se encuentran en una u otra orilla, también se muestra como un “entre-lugar” propicio para la alteridad, es decir para ser conscientes de nuestras diferencias al mismo tiempo que nos reconocemos en los otros (Lévinas, 2001; González R. Arnáiz, 1998). Por lo tanto, el encuentro con nosotros mismos nos configura como un nuevo cuerpo, un cuerpo migrante, un cuerpo nómada (Deleuze y Guattari, 2002; Moraña, 2021), es decir un cuerpo capaz de habitar el movimiento, capaz de sobrevivir en este espacio de tránsito continuo que, a su vez, también se ha redefinido como un “territorio nómada”. Por lo tanto, en este trabajo, nos interesa analizar la configuración de estos espacios fronterizos como “territorios nómadas” donde es posible desarrollar la pluridentidad de los cuerpos migrantes que los habitan. Para ello, utilizamos un enfoque metodológico desde la geocrítica de Bertrand Westphal (2007), la cartografía literaria de Robert Tally (2008) y el concepto de “entre-lugar” de João Batista de Almeida Costa (2017).

“ENTRE-LUGARES” O ESPACIOS FRONTERIZOS COMO “TERRITORIOS NÓMADAS”

Para empezar, partiremos de la analogía que propone Robert Tally (2008) entre el escritor y el cartógrafo, en el sentido de que el primero crea, o al menos delimita en distintos grados, un mundo al componer cualquier narrativa. Por consiguiente, podemos decir que en este mundo que ha creado, integra conjuntos simbólicos

que toma de su realidad y reorganiza para generar una imagen determinada, es decir, una representación. En consecuencia, podríamos afirmar que la geografía es una metáfora de la traducción, en abstracción, de un territorio (Tally, 2018). De esa forma, se puede entender que los escritores y escritoras van creando los diferentes mundos en los que se desarrollan sus proyectos narrativos, aunque no sólo en relación con sus realidades y culturas, sino también con una importante influencia de sus contextos espaciales o la forma que tienen de relacionarse e interactuar con ellos (Álvarez Méndez, 2002), mostrando también algunas dinámicas como las del poder.

Así, Fernando Aínsa (2006), al hablar de una geopoética latinoamericana, recuerda que el espacio americano apareció, desde un principio, a los ojos europeos “como un conjunto de ‘lugares posibles’ para el despliegue de un prodigioso imaginario geográfico” (9) que tenía como hitos la selva, la pampa, las altas montañas, la llanura, el desierto o las grandes ciudades, en un laborioso proceso de nombrar la realidad, es decir, pasar del *topos* al *logos*, para construir nuevas palabras con grafías apasionantes que fueron el objetivo del descubrimiento y la conquista de la América indómita. Ejemplo de ello son tanto los topónimos copiados de Europa, principalmente de España, al repetir los nombres de ciudades como Córdoba o Valladolid, los cuales respondieron a la semejanza de algunas características entre estos lugares; así como los topónimos castellanizados con origen en las lenguas originarias americanas que reflejaban algo del contexto espacial y la cosmovisión en la que habitaban estos pueblos, como México (Omblico de la luna)¹ o Guatemala (lugar de árboles). Por esta razón, las cartografías literarias de esta geopoética latinoamericana se basan en estos “mapas narrativos” que cumplen la función de imagen y representación del mundo, pero también de instrumento

¹ Por ejemplo, el nombre “México” proviene del náhuatl *Mēxihco* y se traduce como “el omblico de la luna”, ya que la palabra se compone de *metztli* (luna), *xictli* (omblico) y la terminación “-co” que indica lugar (Brooks, 2018). Por lo tanto, simbólicamente, México se refiere al omblico de la luna como el centro, y es que, aunque los mexicas, también conocidos como aztecas, fundaron la gran ciudad de Tenochtitlan en el centro del lago de Texcoco, al cual consideraban como un reflejo de la luna, aunque el nombre “México” no sólo se refiere a un lugar físico, sino que también tiene un profundo significado simbólico, representando el centro del universo, el lugar de encuentro entre los cielos y la tierra, según las creencias mexicas (Tibón, 2018). De ahí la importancia de hablar del centro no como un punto fijo sino como un lugar de paso, de unión entre dimensiones distintas.

de descubrimiento y de conquista.² Entonces, el escritor, como cartógrafo, “integra conjuntos simbólicos con un ‘sentido común’, un mundo de significaciones suficiente para permitir tanto la reconstrucción de espacios de origen como la recuperación de un lugar privilegiado del ‘habitar’” (11).

Promover, pues, una cartografía literaria, no se refiere únicamente a crear mapas a partir de las obras literarias, sino que se trata de establecer relaciones entre los lugares y los individuos, para posteriormente analizar cómo es que las ideologías y los pensamientos se desplazan en estos lugares hasta el grado de influir en ellos y en sus representaciones (Moretti, 1998). Asimismo, una geocrítica en torno al estudio del espacio en la literatura no es otra cosa que esbozar una poética cuyo objeto ya no será el examen de las representaciones del espacio en la literatura, sino las interacciones entre los espacios humanos y la literatura (Westphal, 2007), contribuyendo a un mejor reconocimiento de las identidades culturales. De esa forma, la geocrítica propone estudiar no sólo una relación unilaterial (espacio-literatura), sino una verdadera dialéctica (espacio-literatura-espacio), que implica que el espacio se transforma de acuerdo con el texto que lo había asimilado previamente. De tal manera que podamos comprender que las relaciones entre la literatura y los espacios humanos no son fijas, sino perfectamente dinámicas. El espacio transferido a la literatura influye en la representación del espacio real (referencial), y en este espacio se activarán virtualidades ignoradas hacia donde se redirigirá la lectura; este es el principio de la estratigrafía (Westphal, 2007: 226-229), es decir de una sobreposición espacio-temporal, a partir de la cual podemos observar la carga simbólica con la que se van construyendo y definiendo los lugares, desde diferentes puntos de vista, al mismo tiempo que se analizan las relaciones que tienen los seres humanos con ellos.

En el contexto literario, los autores pueden elaborar un mapa de los espacios sociales de su mundo, para reorganizarlos mediante el discurso poético y otorgarles un significado particular. De tal manera que el lector geocrítico lee los mapas ficticios dibujados por los escritores y escritoras, recorriéndolos a su

² Pensemos, por ejemplo, en obras como *Naufragios* (1542) de Alvar Núñez Cabeza de Vaca o *La Araucana* (1569) de Alonso de Ercilla, ya que, en ellas, como en muchas otras, contamos con la narración de la conquista de diversas partes de América, al mismo tiempo que presentan un retrato detallado de la geografía y los paisajes con los que se van encontrando estos personajes y de los que poco a poco se van apropiando, no sólo por la conquista sino porque los van habitando ellos también.

manera, utilizando un enfoque de cartografía cognitiva y teorías espaciales, para analizar la producción del espacio dentro de la obra literaria; es decir: “leemos un libro, pero el libro lee el mundo. Entonces leer libros es, igualmente, leer el mundo” (Westphal, 2020: 11). Esto establece el proceso dinámico o dialéctico que transita de la cartografía literaria a la geopoética del espacio, ya que pasamos de la representación de un espacio en un lugar y tiempo a la interacción del lugar con un sujeto determinado que también se sitúa en un espacio-tiempo. De ahí el que podamos tener diversas representaciones de un mismo espacio en una misma época, porque dependerá de la traducción o la interpretación que de él hagan los autores en sus obras.

En este sentido, dentro de la topografía del norte de México, emerge un espacio físico, aún más delimitado, que encierra un mundo simbólico, donde la ficción revela una serie de problemas sociales, estéticos y filosóficos, que buscan penetrar en las profundidades del hombre, en relación no sólo con su entorno, sino también con su condición de ser en el mundo, con lo que podemos observar claramente la simbiosis establecida entre el ser humano y el espacio con el que interactúa. Así pues, la imagen del desierto, la frontera o simplemente el denominado Norte de México irrumpen no solamente como un paisaje más, sino como un escenario que se metamorfosea en entornos, fuerzas temáticas e incluso en una especie de personaje que encarna las figuras que habitan las cartografías narrativas que crearán algunos de los escritores de este lugar (Rodríguez Lozano, 2002). No obstante, dicha generalización se convierte en un elemento interesante porque se puede hablar del norte desde los estados que en realidad se encuentran en el centro geográfico del país, como Aguascalientes o Zacatecas, al igual que se puede denominar espacio fronterizo a ciudades como Monterrey o Culiacán, aun cuando es evidente que tampoco son ciudades que se encuentren realmente en ese espacio. Al mismo tiempo que se puede hablar de una cultura del norte y de una identidad norteña como una generalidad, incluso cuando también existe una gran diversidad.

Ejemplo de esto es la obra de Eduardo Antonio Parra, un escritor del norte de México que busca representar las múltiples realidades fronterizas, así como revelar el universo que surge en dichos lugares a partir del cruce de esas diferentes realidades y de sus agentes. De esa forma, nos muestra personajes que enfrentan diversas dificultades como la violencia, el narcotráfico, la pobreza o la falta de

empleo, pero también algunos otros problemas relacionados con el ser como la soledad, el abandono o una carencia del sentido de pertenencia al sentir que no son ni de aquí ni del otro lado, es decir, personajes que viven en la frontera, en un “entre-lugar”.

Estos espacios fronterizos pueden definirse, desde la perspectiva de Homi Bhabha (1994), como un lugar liminal. De la misma manera que, a partir de la concepción de João Batista de Almeida Costa (2017), podemos denominarlos como un “entre-lugar”, ya que son espacios donde se “viven” múltiples intersecciones: culturales, identitarias, espaciales, etc., es decir que son espacios donde vive la frontera. Por lo que es importante utilizar esta noción, no sólo para las fronteras espaciales, sino también en relación con las fronteras identitarias, es decir, para la multiplicidad cultural y la pluridentidad que desarrollan los individuos de estos “entre-lugares”, ya que, en última instancia, el espacio y la identidad se fusionan para construirse y transformarse mutuamente, dando como resultado una relación simbiótica entre el individuo y su territorio, que para el caso se convierte en algo complejo debido a que estos cuerpos nómadas se sitúan constantemente entre el ir y venir, es decir en el movimiento (Deleuze y Guattari, 2002), en la migración. Al igual que podríamos considerar que estos “territorios nómadas” se encuentran en constante transformación, sin fronteras físicas ni geográficas que los delimiten, aun cuando los demás únicamente los vean como el lado de aquí y el otro lado, en lugar de apreciarlos como un todo, como un “entre-lugar”.

Y es que: “está claro que el territorio está ligado a la identidad. Si lo desterritorializas, también cambias la noción de identidad, la desterritorializas. Consideras que no hay ningún singular, que las identidades son siempre plurales” (Westphal, 2020: 3). Entonces, la zona fronteriza se nos revela en toda su complejidad, ya que, a ambos lados de esta línea estrecha, el “yo” se diferencia del “otro”, no exclusivamente en los individuos, sino también en el paisaje, porque el territorio y el individuo se fusionan y se configuran mutuamente. Pero, al mismo tiempo, la zona fronteriza nos permite ver que las diferencias dialogan para coexistir en un mismo espacio y en la identificación con estos otros diferentes. En este sentido, hablar de la multiplicidad espacial que caracteriza a los espacios fronterizos implica reconocerlos como “territorios nómadas” que se encuentran en constante movimiento, al igual que implica reconocer la pluridentidad de quienes habitan

estos espacios, es decir, reconocer la alteridad de los individuos, al igual que la de los espacios que se revelan como lugares en constante transformación y cambio a partir de nuestra interacción con ellos.

Un ejemplo de esto es Eduardo Antonio Parra, quien, en su libro *Tierra de nadie* (1999), desde el título, muestra historias que transcurren en estos espacios fronterizos, en esta tierra que supuestamente no pertenece a nadie, pero que en realidad es de todos, porque los “entre-lugares” se presentan en múltiples espacios y de múltiples maneras, debido a que trascienden las divisiones geográficas y políticas, y se basan en la diversidad cultural e identitaria, como ya se mencionó. Así, estos espacios, en lugar de ser una “tierra de nadie” donde normalmente se encontraría una zona de tránsito, se convierten en un punto equidistante, es decir, en el centro de convergencia de todas las diferencias (Cluff, 2003). Por esta razón, según la geocrítica, la aparente desterritorialización de los espacios fronterizos es sólo el comienzo de su reterritorialización (Westphal, 2007: 89), pasando así de esta “tierra de nadie” a una “tierra de todos”, donde coexisten la multiplicidad cultural y la pluridentidad.

De esa forma, este libro se muestra como una cartografía literaria en la que la noción de frontera va más allá de los convencionalismos y donde las identidades se revelan como múltiples y heterogéneas. Porque, como diría Cristina Rivera Garza en *Autobiografía del algodón* (2021): “Pertener es habitar” (88), de tal manera que podemos decir que habitar la frontera es pertenecer a un “entre-lugar”, a la multiplicidad, a la pluridentidad. Así es como es posible reconocerse en la otredad, no solamente de este otro diferente a mí, sino también de un “otro espacial” en el que vivo y que es diferente de mi lugar de origen, pero en el que también puedo identificar un nuevo lugar que habitar. Porque en realidad, en la frontera, nuestra verdadera condición es la de cuerpos migrantes, la de “huéspedes en un mundo radicalmente compartido” (Rivera Garza, 2021: 89), porque “habitar es devenir” (Rivera Garza, 2021: 89). Por lo tanto, “pertener es estar en lugares con otros y en el lugar de otros, ya sea más tarde o al mismo tiempo. Nadie pertenece por primera vez” (Rivera Garza, 2021: 90). Entonces, “pertener es rehacer” (Rivera Garza, 2021: 90), de tal manera que los cuerpos migrantes rehacen o reterritorializan los “entre-lugares” creando los “territorios nómadas”.

"EL ESCAPARATE DE LOS SUEÑOS" O LOS "TERRITORIOS NÓMADAS" **COMO EL ESPACIO PROPICIO PARA LA PLURIDENTIDAD**

El cuento "El escaparate de los sueños", publicado en el libro *Tierra de nadie*, nos narra la historia de Reyes, un joven que habita en la frontera, quien creció toda su vida del lado de México, pero que ve a Estados Unidos como en una vitrina donde es posible hacer realidad todos los sueños, empezando por ser otra persona, alguien con el coraje de cruzar la frontera y arriesgarse a vivir esos sueños en ese otro mundo que se encuentra del otro lado del vidrio de la vitrina. Así, día tras día, el joven acude al puente internacional a trabajar ayudando a cruzar a quienes vienen de regreso con su equipaje o compras realizadas en Estados Unidos, mientras observa a quienes cruzan legalmente. Hasta que un día se crea una atmósfera especial cuando el sol calienta mucho más, entonces todos se esconden y se sienten aletargados o somnolientos ante la realidad. Y es en ese momento que el joven cruza su mirada con la de una niña estadounidense que está en un coche, y con quien se identifica y en quien cree reconocerse en el fondo. De tal forma que cuando su reflejo en la ventanilla del auto se superpone al rostro de la niña, se convierten en una misma persona que a la vez es otra. Este acontecimiento lleva a Reyes a creer que la vida y la frontera lo han cambiado, y lo han transformado en alguien completamente diferente, así que se aleja pensando que la niña tendrá miedo, porque las diferencias pesan más. Pero, cuando la niña le sonríe a través de la ventana, se da cuenta de que podrían ser uno, y por lo tanto vivir el mismo sueño y tener las mismas posibilidades, por lo que aprovecha la oportunidad para correr y cruzar la frontera, para así saltar hacia el " escaparate de los sueños", donde se encontrará con esa otra realidad con la que siempre ha soñado.

Entonces, podríamos pensar que Parra presenta la contraposición entre el infierno del lado de México y el paraíso del lado de Estados Unidos. Y esto no meramente por el calor en el que viven los personajes sino por las acciones a las que se han tenido que enfrentar a lo largo de sus vidas desde la pobreza y al ser rechazados por la sociedad en el lado mexicano, a diferencia de El Paso, Texas, es decir el otro lado, donde existe el aire acondicionado y los "sueños se hacen realidad". De esta manera, vemos las dos realidades tan contrastantes de la frontera: la pobreza de este lado del río y el paraíso que surge al cruzar el Bravo. Por lo tanto, es muy importante la disposición de los espacios, ya que sirven para crear

e identificar la separación entre infierno (México) y paraíso (El Paso), de tal forma que esta última ciudad se sitúa en un plano superior porque es el lugar donde los sueños se hacen realidad y se vive con felicidad, lejos del infierno con violencia, pobreza, desesperanzas y muertes, que se encarga de recordarnos el pasado, los errores, la soledad o las culpas del protagonista. Entonces, Parra logra contraponer ambos lugares, ya que maneja descripciones muy precisas de cada uno de los elementos, por ello, en el infierno el clima es agobiante y consume, poco a poco, a los personajes, mientras que en El Paso enseguida se siente un aire fresco que les devuelve la respiración y, por consiguiente, la vida. Asimismo, en el infierno únicamente hay pueblos fantasmas y oscuridad, que se contraaponen a las luces de neón de los escaparates y a las calles llenas de niños jugando y riendo que se encuentran en el paraíso. Así, se puede apreciar claramente el deseo que tiene Reyes de irse a vivir a El Paso, no a Estados Unidos en general, sino específicamente a esta ciudad, como si en ella se hicieran realidad todos los sueños o lo que pudieran desear los mexicanos que se encuentran lejos de este lugar o los que ya se han ido pero que viven ahí porque: "El Paso lucía como el paraíso prometido, y el pueblo como un desolado caserío sin ningún futuro" (Parra, 1999: 61).

Sin embargo, el texto va más allá de mostrar los binarismos, ya que al resaltar esas diferencias nos revela algunos elementos velados que en realidad se encuentran completamente interiorizados y normalizados en los personajes, como las relaciones de poder y subalternidad que se establecen entre ambos lugares; al igual que podemos ver algunos otros elementos simbólicos del espacio fronterizo, colocándolo en un constante movimiento, es decir en un ir y venir diario entre estas dos realidades. Ejemplo de ello es el río Bravo que marca la división entre ambos lugares y sus realidades, como un muro que nos les permite unirse ni fusionarse, por lo que, al mismo tiempo, se presenta como un reflejo de la realidad fronteriza que se disfraza de aparente calma, pero que al tener dentro a los migrantes revela su verdadera cara a partir de la violencia, el narcotráfico, la prostitución, etc., es decir, como la corriente del río, traicionera y dispuesta a atraparlos, como le dice Tintán a Reyes cuando lo observan: "—Se ve bien calmado [...], pero no se te olvide que es el río más traicionero del mundo" (Parra, 1999: 60). Asimismo, el río puede simbolizar la vida de los personajes, ya que para Reyes, el protagonista, se presenta como un río turbio, aunque con cierta calma como si hubiera sido testigo del sufrimiento del personaje, pero sabedor del

porvenir que lo aguarda dentro de unos minutos, mientras que para el Tintán se revela como un río bravo, tal y como lo dice su nombre, es decir feroz, incapaz de mostrarle la paza o la calma que anhelaría el personaje.

No obstante, posteriormente, el narrador nos revela otro río al hacer la comparación de la hilera de automóviles que se encuentran sobre el puente con “una serie de espejos” (Parra, 1999: 65) como los espejismos de agua en las carreteras. Entonces, este otro río fluye en sentido transversal al río Bravo, por lo que, en lugar de dividir entre norte y sur al espacio fronterizo, tiene un sentido de unión entre ambos lugares, convirtiéndolos en un “entre-lugar” o en un lugar de paso, de comunicación, de intercambios, de fluidez, y no de frontera como línea divisoria, como muro que separa, lo cual se puede pensar también desde el significado del nombre de la ciudad de “El Paso”. Así, este “nuevo” río se revela como un “nuevo” camino para alcanzar los “otros” sueños, es decir, aquellos que romperán con los binarismos y los estereotipos establecidos en una y otra orilla. Por lo tanto, la corriente de este río no obstaculiza el cruce, sino que ayuda a llegar sin tanto esfuerzo, debido a que une la orilla del lugar de origen con la del lugar con el que tanto se había soñado. De esa forma, el símbolo del río se une con el del puente, ya que este último sirve para pasar de un lado a otro, es decir, de una situación a otra, con lo que se puede decir que el puente es el vehículo mediante el cual Reyes logra alcanzar sus sueños y, por consiguiente, cumplir con un proceso de mejoramiento, y no porque consiga pasar al otro lado, sino porque puede superar sus diferencias, aquellas que lo habían hecho sentir como alguien ajeno a ese otro mundo que observaba todo el tiempo desde el lado mexicano. Y es que, en este sentido, es claro que para Parra no pueden existir esas dos realidades contrapuestas, como un lado y otro sin saberse parte de un todo. De ahí también la importancia de establecer un vínculo entre las dos orillas, como sucede a partir del puente, ya que es gracias a este elemento que los individuos de ambas orillas pueden encontrarse y logran transgredir la línea de demarcación de la zona fronteriza y de las identidades:

De pronto se sintió vigilado. Miró de reojo los autos cercanos y descubrió que una niña lo contemplaba desde el asiento trasero de un Volvo. Pelirroja, la cara color de rosa muy vivo, tenía las manos sobre el cristal de la ventanilla y sonreía como si lo estuviera saludando. Reyes le devolvió la sonrisa y de un paso largo bajó de

la acera para acercarse, pero se detuvo en seco al contemplar su propio rostro en el reflejo del vidrio: aunque no tan aventajada como la del Tintán, su piel lucía las mismas marcas de una larguísima espera a la intemperie. Los ojos ofrecían un mirar resignado, sin emoción, y la boca, incluso al sonreír, se apretaba en una línea recta de malestar. Le debo dar miedo, pensó. Ya iba a retroceder cuando la niña se movió tras el cristal, y entonces al reflejo de su rostro se sumaron los rasgos de la chiquilla en una confusión espectral cuyo resultado fue la imagen de un Reyes infantil, ajeno a preocupaciones y fracasos. La visión lo hizo sentirse ligero, sin peso sobre los pies, capaz de levantar el vuelo en cualquier momento (Parra, 1999: 66).

Esta superposición de ambos rostros (Reyes y la niña pelirroja) será la transformación que necesitaba el personaje para atreverse a cruzar el puente y alcanzar sus sueños, una imagen espectral que, en lugar de ocasionar miedo u horror, llenará de alegría y decisión al alma de Reyes para poder sacar las alas y volar al otro lado, donde se cumplen los sueños, pero de nuevo no es sólo para atravesar el límite impuesto por esa línea fronteriza o la sociedad, sino para trascender la dualidad de las dos orillas gracias al puente físico que las une, transformándolas en ese “entre-lugar” capaz de aceptar la multiculturalidad y la pluridentidad. De igual forma, es gracias a este puente metafórico que se establece entre estos dos otros diferentes que se produce el reconocimiento de la alteridad. Así, cuando Reyes y la niña cruzan sus miradas, la realidad del protagonista cambia, aunque es hasta que sus manos se tocan que ocurre el verdadero momento que transformará la vida de Reyes para siempre, pues tendrá la fuerza para arriesgarse a unir las dos orillas:

Al ver a Reyes, la niña pelirroja le sonrió de nuevo mientras agitaba una mano para llamar su atención. Él se acercó y, con un movimiento raudo, unió su mano a la de la chiquilla por encima del cristal y continuó su camino antes de que los padres lo advirtieran. De pronto había desaparecido la náusea. Las piernas recuperaron la entereza, y, a pesar del ruido, el temblor de las sienes lo abandonó (Parra, 1999: 68).

No obstante, Reyes enfrenta una última prueba al adentrarse en el túnel oscuro que se encuentra después del puente, lo cual podríamos asociar con un cambio en la perspectiva de la realidad, ya que el final de dicho túnel se presenta ante Reyes como un revelador del laberinto de calles que lo conducirán a sus sueños.

Por esta razón, el túnel al que accede Reyes tras cruzar la frontera es un símbolo tan importante para la trama del cuento, ya que nos permite ver cómo la periferia y el centro se fusionan de manera heterogénea en este “entre-lugar”, creando un “territorio nómada” donde los límites no existen, de modo que ambas realidades convergen, al igual que los espacios y los individuos, pero sin mezclarse, como un reflejo sobrepuesto que conserva ambos elementos que lo conforman. De igual manera, es interesante observar cómo el tiempo de la narración se detiene, así como los sonidos de la realidad del personaje, como si se transgredieran los límites establecidos y entrara en otra dimensión, en otro mundo. Hasta que llega a la otra entrada del túnel y se encuentra en esa otra realidad:

Llegó a la boca del túnel sin pensar, sin escuchar algo distinto al taconeo de sus zapatos, y siguió sin detenerse hasta la calle abierta impulsado por un ímpetu que nunca había sentido. La ciudad lo recibió con la semipenumbra del atardecer. Las sienes volvieron a latirle, pero ahora era a causa de la emoción. Dentro del pecho el corazón le crecía, se hinchaba oprimiéndole con fuerza las costillas y la espalda. Finalmente estaba en El Paso. [...] Porque el laberinto de calles anchas que tenía delante era igual al que había construido en su fantasía. Porque el rumor constante del Bravo, la rabia del sol, el infierno de los claxonazos, habían quedado atrás (Parra, 1999: 69).

Este pausar del tiempo es lo que abre la puerta a ese “entre-lugar” donde no existe la frontera como línea divisoria, sino como un “territorio nómada” que le permite al protagonista transgredir el plano de la realidad en la que se encuentra para adentrarse en ese otro mundo distinto. Por ello, cuando los otros personajes, como la policía fronteriza, se dan cuenta de que Reyes ha logrado trascender hacia ese otro universo, tratan de detenerlo y por un instante ambos planos entran en contacto a partir del sonido, aunque ya es demasiado tarde, ya que Reyes justo ha alcanzado la otra orilla, aquella que se presentaba como un territorio prohibido para alguien como él.

Entonces la gritería creció y se añadieron a ella los ladridos de unos perros, al fragor de pisadas firmes sobre el pavimento, gente que corría, órdenes urgentes. Creyó distinguir entre el tumulto la voz del Tintán, acaso animándolo, acaso haciendo escándalo para distraer a los agentes, y sonrió agradecido. No volteó, aunque los gritos y las carreras se oían muy cerca. No supo si venían por él. En la primera esquina dio

vuelta y sus ojos se toparon con un paisaje ya conocido de árboles, prados, casas hermosas y niños jugando por la calle. Mientras en su mente acudían vertiginosos los relatos de su padre sobre la ciudad de sus sueños, fue apretando el paso hasta correr con todas sus fuerzas (Parra, 1999: 69).

Entonces, Reyes también utilizará el túnel para reunirse con su padre o con el recuerdo de lo que le contaba de este otro lugar mágico que se encontraba al otro lado del puente, revelándose como un lugar que une dos estados diferentes del ser, debido a que es la posibilidad de avanzar hacia un estado diferente de conciencia, de tal forma que aunque se le puede recorrer en ambas direcciones, sólo se le puede cruzar hacia adelante (hacia el otro lado), sin retroceder, ni mirar atrás, como en el mito de Orfeo y Eurídice, ya que el mirar hacia atrás constituye un peligro que puede llevar hasta la muerte. Por lo tanto, el túnel es el nexo, la única posibilidad de acceso y cambio, y como tal, se transforma en un obstáculo, una traba a superar porque siempre existe cierto riesgo en el paso de un estado a otro y no todos lo logran, por eso Reyes voltea hasta el final del recorrido cuando el peligro (la policía fronteriza) ya no puede alcanzarlo, a diferencia de muchos otros que se han quedado atrapados en el río o como su amigo Tintán que se encuentra a la mitad del puente sin pertenecer ni alcanzar ninguno de los dos extremos y, mucho menos, sin lograr reconocer y habitar este “entre-lugar”.

Finalmente, es importante analizar el título del cuento: “El escaparate de los sueños”, ya que, al inicio, es justo como lo observa el protagonista al sentirse como en la parte externa de una tienda sin poder tocar ni acceder a los artículos que se encuentran dentro, aunque Reyes se ha creado una idea de ellos y ha “soñado” con todos los lujos y los artículos especiales a partir de lo que le ha narrado su padre, e incluso con la idea de tener otra familia mejor (blanca) como lo hizo su padre al abandonarlos y quedarse del otro lado, olvidándose de sus orígenes. Entonces, podemos decir que Reyes se posiciona ante ese binarismo de infierno-paraíso al observar desde México: la pobreza, la violencia, el narcotráfico, el hambre, los pueblos fantasmas, las familias desintegradas y los sueños rotos; mientras que al cruzar el puente ve la otra cara de la moneda, El Paso, y con lo que ha soñado toda su vida: el dinero, una mejor vida, una familia y, sobre todo, la realización de cualquier sueño, es decir, como si Reyes lograra entrar a la tienda que por tanto tiempo había observado desde fuera.

Sin embargo, aunque parecería que al narrar esta historia lo único que hace Parra es confirmar las diferencias, los estereotipos y el valor ideológico que tiene “el sueño americano”, en realidad nos posiciona como lectores ante ese escape que se ha construido en el espacio fronterizo para mostrarnos que dicho “sueño” no es más que el producto de una relación de poder desequilibrada, que tanto a nivel material como político, económico e ideológico ha construido una idea frontera binaria, sobre todo en la mente de los sujetos, donde de un lado se encuentra el infierno y del otro lado el paraíso. Por lo tanto, el objetivo del autor es que cuestionemos cuáles son los imaginarios que conforman a dicho espacio tanto como objeto geográfico como cultural, y que, muchas veces, contribuyen a normalizar y naturalizar una cierta imagen de lo que supuestamente es, aun cuando esa idea sea a partir de los estereotipos y no la verdad. De ahí también la importancia del final del cuento, ya que El Paso se revela ante Reyes como un laberinto en el que tendrá que adentrarse no para perderse sino para encontrarse con su pasado, con el recuerdo de su padre, de sus orígenes. Por ello también resulta importante la noción de transgresión de la frontera, de la línea, ya que es evidente que un agente extraño a la realidad de esa otra orilla ha logrado atravesar los límites y sumergirse en ella, contrario a lo que se espera de esa barrera imaginaria que se ha construido con tanta fuerza.

De esta forma, podemos comprender que aunque en un principio la trama de “El escaparate de los sueños” podría revelarse como algo simple, con algunos saltos temporales al pasado de Reyes y con descripciones detalladas sobre su situación actual, en realidad el relato nos deja entrever que es un texto lleno de símbolos que se pueden apreciar como características especiales de esta frontera (México-Estados Unidos), pero que, al mismo tiempo, se muestra como un reflejo de todas las fronteras del mundo que luchan con dos realidades en apariencia muy opuestas y que al final se unen en una realidad inseparable y complementaria, ya que los universos fronterizos creados por Parra están hechos de una: “materia [que] es casi siempre dramática, pero también mágica, [...] donde si lo real es perfectamente verdadero y concreto, asimismo es apocalípticamente irreal” (*Tierra de nadie*, 1999, contraportada), con lo que se logra la unión del paraíso y el infierno, el bien y el mal o la esperanza y la desesperanza.

Asimismo, aunque al inicio la frontera surge con dos lados: los que se encuentran en México, frente al escaparate observando el interior de El Paso donde

se encuentra “la rubia del anuncio de bienvenida” (Parra, 1999: 68) y aquellos que se ubican del otro lado. Para posteriormente revelarnos que también existen los cuerpos migrantes, esos otros que han logrado cruzar los límites al intentar alcanzar sus sueños y que están en el interior pero al mismo tiempo fuera porque han conservado algo de sus orígenes, porque, aunque han acabado de cruzar el puente y se pierden en los laberintos de las calles, han creado estos “territorios nómadas” que, como ellos, siempre están en un constante ir y venir, habitando el camino, el movimiento. Entonces, podemos comprender, también, que el protagonista de “El escaparate de los sueños” es capaz de romper con todas las oposiciones y binarismos que han caracterizado a estos lugares, al mismo tiempo que logra superar sus diferencias con ese otro que creía ajeno a sí mismo, pero con quien compartía el hecho de habitar este “entre-lugar”.

CONCLUSIONES

Eduardo Antonio Parra construye un universo narrativo (Muñoz, 2007) que define no sólo los espacios fronterizos, sino también las fronteras del ser, al explorar la relación entre el espacio y la identidad, estableciendo un diálogo entre los individuos y las diferentes fronteras espaciales, al lograr trascender el espacio del norte de México, ya que “lo fronterizo en su obra no solamente es territorial sino también corresponde a la condición humana y a sus singularidades” (Gomís, 2007: 8-9).

Y es que Parra revela los símbolos que han estado ocultos para quienes nos encontramos alejados a la realidad fronteriza y nos enfrenta con esa otra parte de nuestro país que está tan alejada, en una tierra de nadie, pero que, al mismo tiempo, es una tierra de todos, porque, poco a poco, nos va alcanzando esa realidad para hacerse más presente sin importar qué tan alejados nos encontremos de la frontera norte. Símbolos que son revelados por Parra, en una especie de naturalismo contemporáneo, como las más grandes miserias de la sociedad mexicana a partir de tocar temáticas como la corrupción, la prostitución, la violación de derechos, el enriquecimiento de unos cuantos, o los diversos tipos de violencia, entre muchos otros, pero que, al mismo tiempo, se muestran como universales, como lo que desde la antropología se conoce como un “hecho social total”, es decir, como un reflejo de las sociedades contemporáneas a escala mundial.

En otras palabras, esta historia se revela como un cuento-escaparate por el que podemos observar la realidad que se ha mantenido oculta, desde las verdades más crudas de las sociedades actuales a partir de la migración y de todas las problemáticas que se ligan con ella, y cuya finalidad no es la de sumir al lector en el coraje o la tristeza de encontrarse del otro lado del escaparate o al inicio del puente, sino para hacernos reflexionar sobre cómo es que todos habitamos ese “entre-lugar”: “Por eso pasaba cada día de su vida en ese puente que no era otra cosa que un escaparate para contemplar de cerca los sueños” (Parra, 1999: 67). Porque quizá de esta forma más tarde lograremos alcanzar y hacer realidad el verdadero “sueño americano” desde la alteridad y la pluridentidad al identificarnos con el otro, pero también desde una “responsabilidad compartida” (Luiselli, 2016) capaz de concientizarnos en el papel que jugamos cada uno en relación con los “cuerpos migrantes” y en los “territorios nómadas”.

BIBLIOGRAFÍA

- Aínsa, Fernando. *Del topos al logos: propuestas de Geopoética*. Madrid/Fránkfort: Iberoamericana/Vervuert, 2008.
- Álvarez Méndez, Natalia. *Espacios narrativos*. León: Universidad de León, 2002.
- Bhabha, Homi. *El lugar de la cultura*. Buenos Aires: Manantial, 1994.
- Brooks, Darío. “¿Por qué México se escribe con X y no con J?”. *BBC News Mundo*. 3 de septiembre de 2018. En <[González R. Arnáiz, Graciano. “La condición de extranjero del hombre. Apuntes para una ética de la diferencia”. *Logos. Anales del Seminario de Metafísica*, 32, 121, 1998. En <<https://revistas.ucm.es/index.php/ASEM/article/view/ASEM9899110121A>>.

Lévinas, Emmanuel. *La huella del otro*. México: Taurus, 2001.

Luiselli, Valeria. *Los niños perdidos. Un ensayo en cuarenta preguntas*. México: Sexto Piso, 2016.

Monroy, Gustavo. “Frontera-Border”. *Morfemacero. Lenguaje, pensamiento, cultura y sociedad*. 16 de marzo de 2023. En <<https://morfemacero.com/2023/03/16/frontera-border/>>.

Moraña, Mabel. *Líneas de fuga. Ciudadanía, frontera y sujeto migrante*. Madrid/Fránkfort: Iberoamericana/Vervuert, 2021.

Moretti, Franco. *Atlas of the European novel 1800-1900*. Londres: Verso, 1998.

Muñoz, Georgina. “El universo narrativo de Eduardo Antonio Parra \(Creación y expansión\)”. En Alfredo Pérez Pavón \(ed.\), *Literatura hispanoamericana: cruces y contrastes*. Tlaxcala: UAT/BUAP/INBA-Conaculta, 2007.

Parra, Eduardo Antonio. *Tierra de nadie*. México: Era, 1999.

Parra, Eduardo Antonio. “El escaparate de los sueños”. *Tierra de nadie*. México: Era, 1999.

Rivera Garza, Cristina. *Autobiografía del algodón*. México: Penguin Random House, 2021.

Rodríguez Lozano, Miguel G. *El norte: una experiencia contemporánea en la narrativa mexicana*. México: Fondo Estatal para la Cultura y las Artes de Nuevo León, 2002.

Tally Jr., Robert T. *Geocriticism and Classic American Literature*. Texas: Texas State University, 2008.

Tally Jr., Robert T. *Topophrenia: Place, Narrative, and the Spatial*. Bloomington: Indiana University Press, 2018.

Tibón, Gutierre. *Historia del nombre y de la fundación de México*. México: Fondo de Cultura Económica, 1980.

Westphal, Bertrand. “Entrevista” \(Julia Isabel Eissa Osorio, Entrevistador\). *Pirandante*, 5 \(2020\): 1-11.

Westphal, Bertrand. *La Géocritique. Réel, fiction, espace*. París: Les Éditions de Minuit.](https://www.bbc.com/mundo/noticias-45176624#:~:text=Historiadores%20apuntan%20a%20que%20la,sufijo%20n%C3%A1huatl%20para%20%22lugar%22>.”>https://www.bbc.com/mundo/noticias-45176624#:~:text=Historiadores%20apuntan%20a%20que%20la,sufijo%20n%C3%A1huatl%20para%20%22lugar%22>.</p>
<p>Cluff, Russell M. “Eduardo Antonio Parra y la zona intermedia (Ensayo y entrevista)”. En Alfredo Pérez Pavón (ed.), <i>Púshale un cuento al piano (La ficción en México)</i>. Tlaxcala: UAT/INBA/Conaculta/ITC, 2003.</p>
<p>Costa, João Batista de Almeida. <i>Mineiros e Baianeiros: a configuração do englobamento, da exclusão e do entre-lugar em Minas Gerais</i>. Montes Claros: Editora Unimontes, 2017.</p>
<p>Deleuze, Gilles y Félix Guattari. <i>Mil mesetas</i>. Valencia: Pre-Textos, 2002.</p>
<p>Gomís, Anamari. “Presentación”. En Eduardo Antonio Parra, <i>El cristo de San Buenaventura</i>. México: UNAM, 2007.</p>
</div>
<div data-bbox=)

II.
DECONSTRUIR
LAS HEGEMONÍAS
Y DECOLONIZAR
LOS IMAGINARIOS
/
DÉCONSTRUIR
LES HÉGÉMONIES
ET DÉCOLONISER
LES IMAGINAIRES

ENSAYO / ESSAI 2

NOTAS PARA UNA CRÍTICA LITERARIA (TRANSCULTURAL) DESDE LOS CONOCIMIENTOS SITUADOS

Alejandro Palma Castro
Benemérita Universidad Autónoma de Puebla
Facultad de Filosofía y Letras

LAS FUENTES DEL CONOCIMIENTO TEÓRICO DE LA LITERATURA DESDE LAS PERIFERIAS

En Latinoamérica, en México, en Puebla lo más seguro es que quienes pasamos por las aulas de literatura a nivel profesional hacia las últimas dos décadas del siglo XX, tuvimos como aliada a una fotocopidora. Aun las grandes universidades latinoamericanas como la Universidad de Buenos Aires o la Universidad Nacional Autónoma de México cuentan, hasta la fecha, con fotocopadoras instaladas dentro de sus inmensas bibliotecas. La fotocopia era el remedio más factible para estudiantes de las universidades públicas que debían de leer, o mejor dicho, consumir, entre novelas, cuentos, ensayos, poemas y teatro, algo de teoría y crítica, en grandes dosis semanales para seguir el ritmo de cinco a ocho cursos de licenciatura en un semestre. Ahora, con la portentosa digitalización electrónica de documentos, circulan por las redes curiosas antologías de cursos de teoría literaria con anotaciones de las personas compiladoras, bajo diversos criterios de organización, con anexos de transcripciones de las mismas clases;¹ muchas de ellas con pági-

¹ Un caso ya editado comercialmente es el libro *Clases 1985. Algunos problemas de teoría literaria* (2015) con el contenido de un seminario que impartió Josefina Ludmer sobre teoría literaria.

nas incompletas, rayadas o también poco claras por ser la copia de la copia de la copia, *ad infinitum*. Nunca había dinero suficiente para comprar libros originales, si es que circulaban en las librerías locales, y quien lo podía hacer se vanagloriaba de contar con el valor agregado de poseer el conocimiento de primera mano; contaba en clase con cierta posición moral para esgrimir los mejores argumentos.

Recurro a esta anécdota para ilustrar el tipo de conocimiento al que hemos estado expuestos en Latinoamérica en todas las disciplinas del saber por varios siglos. Estamos en una posición de consumidores de un conocimiento cuya problemática comienza desde la complicación por poseerlo. Esto alienta un deseo que lleva a ciertos imaginarios inconmensurables donde en ocasiones ya no importa tanto el contenido del libro como el objeto en sí. Desde la crítica decolonial se explica con claridad a partir de lo que Santiago Castro-Gómez define en “Ciencias sociales, violencia epistémica y el problema de la ‘invención del otro’” en el periodo denominado posmoderno: “La sujeción al sistema-mundo ya no se asegura mediante el control sobre el tiempo y sobre el cuerpo ejercido por instituciones como la fábrica o el colegio, sino por la producción de bienes simbólicos y por la seducción irresistible que éstos ejercen sobre el imaginario del consumidor” (2000: 150). Siguiendo esta lógica, en lo que respecta al estudio de la teoría y crítica literaria estamos, y hemos estado, sujetos al control desde un bien simbólico que se llama teoría literaria y se materializa en libros, que casi siempre fueron copias, revistas, conferencias, etc. Enunciadas estas premisas desde lugares a los que siempre hemos soñado con ir (París, Madrid, Londres, Roma, Berlín) para hacer nuestro el imaginario de la “gran literatura” y el pensamiento “universal”; y por personas a quienes, en su mayoría, nunca les ha importado nuestros sitios de origen y la literatura que se escribe desde ahí como no sea, casi siempre, bajo una noción de objetos útiles para ejercer cierto extractivismo cultural.

A partir de este panorama puedo suponer que no hemos sido personas lectoras de teorías literarias sino meros cuerpos de consumo para sostener una fuente de conocimiento que, con el avance de la tecnología, se ha convertido en un mercado nada despreciable para los grandes capitales.² La imperante necesidad de estar al día con las últimas aportaciones críticas en las ciencias sociales y hu-

² Raúl Dorra en su ensayo “¿Leer está de moda?” contrasta dos tipos de lectura y por tanto ideologías. Se trata de tensión entre lo proyectivo, una lectura “construida por las actuales tecnologías de producción de mensajes” (2014: 226) y lo introyectivo, una lectura de libro como una actividad silenciosa (235). Para el caso

manidades, así como de poseer todo el conocimiento, ha generado una demanda de bases de datos electrónicas de publicaciones periódicas, de inmensas colecciones editoriales, de inscripciones a diversas redes y asociaciones académicas cuyo mantenimiento para la mayoría de las universidades públicas resulta imposible de sufragar. Buscamos, entonces, suplir esta falta a través de mecanismos no convencionales o del todo regulados en las legislaciones sobre los derechos de propiedad privada (las fotocopias fueron el antecedente), porque dependemos de la posesión de dicho conocimiento para aportar a las evaluaciones y ranqueos de nuestras universidades así como para generar una rendición de cuentas transparente sobre los recursos que el Estado invierte en nuestra actividad académica. Con el incremento del acceso a la información esto ha alcanzado límites demenciales que en algún momento habrá de generar una crisis del conocimiento sino es que ya estamos en los albores de esta.

LA HEGEMONÍA EUROCÉNTRICA DESDE LA TEORÍA Y LA CRÍTICA LITERARIAS

Con el contexto anterior no quiero sonar catastrofista sino, muy al contrario, apostar por la esperanza para comenzar a hacer las cosas de manera distinta. Ante un panorama de crisis se presenta una buena coyuntura para pensar en alternativas. Al menos es lo que desde finales del siglo XX se viene haciendo en la teoría de las ciencias sociales a partir de los enfoques en las subalternidades, los estudios poscoloniales, las epistemologías del sur, la colonialidad y el giro decolonial.³ Una vez que el proyecto de modernidad occidental ha entrado en crisis, surgen las revisiones profundas de su pensamiento que nos mantienen a la expectativa. Al margen de las polémicas, contradicciones, y a veces, poco pertinentes ideas de estas teorías y críticas, la relevancia del conocimiento que han extendido hacia la

de la vertiginosa publicación de teorías y críticas literarias sobre todo desde finales del s. XX me parece que hemos pasado de lo introyectivo a lo proyectivo donde más que la reflexión se nos obliga al consumo.

³ Algunos de los textos en los que me he apoyado para trazar esta argumentación son: Edgardo Lan-der (comp.), *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales* (2000); Catherine Walsh (ed.) et al., *Indisciplinar las ciencias sociales: Geopolíticas del conocimiento y colonialidad del poder. Perspectivas desde lo andino* (2002); Santiago Castro y Ramón Grosfoguel (eds.), *El giro decolonial* (2007); Walter Dignolo, *Desobediencia epistémica. Retórica de la modernidad, lógica de la colonialidad y gramática de la descolonialidad* (2010).

institución universitaria es, sobre todo, permitírnos reconocer y aceptar una hegemonía cultural bajo la cual hemos organizado nuestra racionalidad moderna.⁴ El mismo estatuto de la teoría como algo universal, objetivo, absoluto e inamovible, se ha puesto en duda incluso en el campo de las llamadas ciencias exactas.⁵ En los estudios literarios existe una genealogía, todavía reciente en Latinoamérica, desde donde se pueden reconocer visos de esta hegemonía eurocéntrica.

La mayoría de los estudios universitarios de literatura en nuestro continente no cumplen aun el siglo de antigüedad. Esto no quiere decir que no exista una base que trate y reflexione sobre la literatura y las diversas lenguas en Latinoamérica; podemos pensar en el *Apologético en favor de don Luis de Góngora* (1662) de Juan de Espinosa Medrano, *Disertación sobre la riqueza y hermosura del idioma mexicano* (1844) de Faustino Chimalpopoca Galicia, “A travers la poésie haïtienne” (1898) de Georges Sylvain, etc. No obstante, ninguna de estas obras figuran en el cuerpo de conocimiento de la teoría y crítica literarias. La razón es sencilla; nuestras carreras universitarias de lengua y literatura, al haberse fundado bajo el marco de la racionalidad moderna, obedecen a una hegemonía vinculada con el pensamiento eurocéntrico que Aníbal Quijano denominó colonialidad.⁶ Las universidades latinoamericanas se justifican en función de la necesidad de replicar ciertas hegemonías encaminadas a fortalecer la estructura del proyecto moderno eurocéntrico. Por lo tanto, nuestros programas educativos se encuentran alimentados y orientados por lo que una hegemonía eurocéntrica considera lo propiamente “literario”.⁷ Por ello, comenzamos con un razonamiento aristotélico que establece premisas sobre el fenómeno literario, seguimos con el periodo

⁴ Aníbal Quijano describe este tipo de hegemonía en “Colonialidad del poder, cultura, y conocimiento en América Latina”: “La colonialidad del poder y la dependencia histórico-estructural, implican ambas la hegemonía del eurocentrismo como perspectiva de conocimiento” (1998: 232).

⁵ Pienso en los trabajos de Paul Feyerabend (1982), Isabelle Stengers (2017) y Bruno Latour (1987).

⁶ Quijano en su artículo “Colonialidad y modernidad/racionalidad” sintetiza este proceso de la colonialidad del conocimiento: “Nada sorprendente, en consecuencia, que la historia fuera concebida como un continuum evolutivo desde lo primitivo a lo civilizado; de lo tradicional a lo moderno; de lo salvaje a lo racional; del precapitalismo al capitalismo, etc. Y que Europa se pensara a sí misma como espejo del futuro de todas las demás sociedades y culturas; como el modo avanzado de la historia de toda la especie. Lo que no deja de ser sorprendente, de todos modos, es que Europa lograra imponer ese espejismo a la práctica totalidad de la culturas que colonizó. Y mucho más, que semejante quimera sea aún hoy tan atractiva y para tantos” (18).

⁷ Tomo la siguiente noción de Desiderio Navarro para describir el fenómeno eurocéntrico: “nos estaremos refiriendo a un pensamiento literario y estético que eleva a ‘centro’ de sus generalizaciones ora las literatu-

romano, pasamos a la transformación del latín en lenguas romances durante la Edad Media, el poderío tardo medieval del toscano, la expansión de las lenguas germánicas (el inglés y el alemán) durante el Renacimiento para concluir con el apogeo de la lengua francesa a partir del siglo XVII y hasta el XIX. Si se observa con detenimiento, la idea de la “buena” literatura, la cual merece conservarse y estudiar, es aquella escrita en la lengua cuyo dominio político se encuentra en auge. Podríamos decirlo de manera más llana: nos dedicamos a estudiar aquella literatura de las culturas empoderadas en determinados periodos de la historia que no son más que cinco dentro de toda la diversidad cultural del mundo.⁸

Por lo tanto, ¿qué lugar podemos dejar para las literaturas de las regiones colonizadas en América Latina o África? Apenas pocos registros de escritura que casi nunca pasan la prueba crítica de lo que una hegemonía cultural ha definido como la “literatura universal”. Nos dedicamos a consultar, estudiar, consumir y replicar los modelos canónicos de literatura dejando de lado manifestaciones literarias en nuestras regiones como la literatura oral, expresiones en lenguas originarias o criollas, estilos diversos o modos “ancilares”⁹ de expresión literaria. La consecuencia de usar un marco teórico eurocéntrico para valorar lo poco de la literatura que hemos ido retomando de nuestras regiones redundante en prejuicios elaborados como lo tardío (por ejemplo, hablamos de un “romanticismo tardío”), el grado de imitación de los “grandes modelos”, periodos culturales y literarios descontextualizados históricamente (por ejemplo, el problema modernismo/vanguardias) y la noción de las “literaturas regionales” en contraste con las expresiones cosmopolitas. Esto se nota en la mayoría de las historias literarias nacionales y

ras y artes de Europa y Norteamérica, ora exclusivamente las de la Europa occidental, al tiempo que reduce a ‘periferia’ las restantes literaturas y artes del mundo” (8).

⁸ Esto es lo que Enrique Dussel ha trazado en sus dos conceptos de modernidad como producto de la racionalidad moderna: “Los acontecimientos históricos claves para la implantación del principio de la subjetividad [moderna] son la Reforma, la Ilustración y la Revolución francesa (J. Habermas).

Como puede observarse se sigue una secuencia espacio-temporal: casi siempre se acepta también el Renacimiento italiano, la Reforma y la Ilustración alemana y la Revolución francesa. En un diálogo con Ricoeur, éste nos proponía además el Parlamento inglés. Es decir: Italia (siglo XV), Alemania (siglos XVI-XVIII), Francia (siglo XVIII), Inglaterra (siglo XVII). Denominamos a esta visión ‘eurocéntrica’ porque indica como punto de partida de la ‘Modernidad’ fenómenos intra-europeos, y el desarrollo posterior no necesita más que Europa para explicar el proceso” (44).

⁹ Por “ancilar” me refiero al concepto que Alfonso Reyes desarrolla en *El deslinde* (1944) para tratar todas esas obras hispanoamericanas que cumplen funciones distintas a la propiamente literaria.

continentales, los planes de estudio universitarios, los contenidos en los programas de curso, la crítica común que se empeña en leer obras literarias desde modelos y valores eurocéntricos y no los propios, en el consumo preferente de una literatura hegemónica, etcétera.

En un siglo XXI donde vamos cuestionando la mayoría de los supuestos de la razón moderna, es relevante comenzar a deconstruir este tipo de hegemonías. Más que el armado de complejos razonamientos teóricos o críticos, lo primero por hacer sería apuntar a estrategias fundamentales en los espacios de ejercicio de la crítica literaria a nuestro alcance: el aula de clase, la revisión de planes de estudio, la visita a nuestros archivos documentales, el registro y lectura de otras literaturas,¹⁰ eventos académicos propicios para entablar esta discusión, su difusión en periódicos y revistas, etcétera.

LOS CONOCIMIENTOS SITUADOS Y LA APUESTA POR UN DIÁLOGO DECOLONIAL Y TRANSCULTURAL

Más que un complejo aparato teórico para apostar por una crítica transcultural de la literatura, debemos comenzar por dar un giro hacia lo que Donna Haraway concibió como los “conocimientos situados” en su artículo “Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective” (1988). El término lo desarrolla para justificar la necesidad de una nueva epistemología del conocimiento adecuada para los “cuerpos femeninos colonizados”¹¹ (1995: 314) pero que bien se puede extender hacia otras víctimas del poder colonial vigente. En el contexto de la posmodernidad, en la batalla entre el absoluto científico y el relativismo de la verdad, Haraway apunta, desde el feminismo, hacia otra manera, los conocimientos situados:

Yo busco una escritura feminista del cuerpo que, metafóricamente, acentúe de nuevo la visión, pues necesitamos reclamar ese sentido para encontrar nuestro camino a través de todos los trucos visualizadores y de los poderes de las ciencias y de las tecnologías modernas que han transformado los debates sobre la objetividad.

¹⁰ Un ejemplo fundamental al respecto es *La voz y su huella* (1990) de Martin Lienhard.

¹¹ Cito de la versión posterior en su libro *Simians, Cyborgs and Women. The Reinvention of Nature* (1991) y la traducción al español por editorial Cátedra (1995).

Necesitamos aprender en nuestros cuerpos, provistas de color primate y visión estereoscópica, cómo ligar el objetivo a nuestros escáneres políticos y teóricos para nombrar dónde estamos y dónde no, en dimensiones de espacio mental y físico que difícilmente sabemos cómo nombrar. Así, de manera no tan perversa, la objetividad dejará de referirse a la falsa visión que promete transcendencia de todos los límites y responsabilidades, para dedicarse a una encarnación particular y específica (326).

La estudiosa de la ciencia y tecnología trazaba esta manera de construir una nueva objetividad del conocimiento a partir del aparato de producción corporal, un concepto tomado del trabajo de Katie King sobre los aparatos de producción literaria que podrían relacionarse de la siguiente manera:

*The apparatus of literary production, simultaneously object for analysis and tool of analysis, intersects in art, business, and technology, an intersection currently determining “literature,” both literary works and the academic disciplines of literature. From this perspective we begin to see that interpretation is itself an element within the apparatus of literary production requiring analysis. A study of the apparatus of literary production potentially exposes how our cultural expressions engage a global economy of language, technology, and multinational capital (1991: 92).*¹²

Esta idea retomada de la tesis de Pierre Macherey en *Para una teoría de la producción literaria* (1966), se reconceptualiza desde el género y la raza para intervenir en la producción literaria, la cual tradicionalmente había estado reservada a personas con ciertos conocimientos y habilidades. Este empoderamiento de sujetos marginados dentro de la división del trabajo literario da como resultado “un traslape de territorios de un aparato multicultural de producción literaria construido bajo el examen crítico del discurso colonial y la literatura de descolonización” (99).¹³

La relación entre producción literaria y producción corporal desde la construcción de conocimientos situados estará mediada entonces por lo que Terry Eagleton considera como una virtud de la teoría feminista a partir de la década

¹² Haraway alude en su trabajo a un proyecto en curso de King, “The Passing Dreams of Choice ... After: Audre Lorde and the Apparatus of Literary Production” que no he podido consultar. Me baso, entonces, en un artículo posterior: “Bibliography and a Feminist Apparatus of Literary Production” (1991).

¹³ “Overlapping terrains of a multicultural apparatus of literary production, built on critical examination of colonial discourse and the literature of decolonization”, la traducción es mía.

de los setenta: “Si produjo bastante emoción intelectual, también dejó lugar a muchas cosas que una alta teoría dominada por los varones había excluido rígidamente: el placer, la experiencia, la vida corporal, el inconsciente, lo afectivo, lo autobiográfico e interpersonal, las cuestiones de la subjetividad y la práctica cotidiana” (1998: 261-262).

Estos elementos conforman la base para constituir conocimientos localizados a partir del cuerpo como localidad para generar una posición particular y, por ende parcial, fuera del campo de dominio de la hegemonía eurocéntrica. Como lo plantea Haraway:

Lucho a favor de políticas y de epistemologías de la localización, del posicionamiento y de la situación, en las que la parcialidad y no la universalidad es la condición para que sean oídas las pretensiones de lograr un conocimiento racional. Se trata de pretensiones sobre las vidas de la gente, de la visión desde un cuerpo, siempre un cuerpo complejo, contradictorio, estructurante y estructurado, contra la visión desde arriba, desde ninguna parte, desde la simpleza (1995: 335).

Por lo tanto, para descolonizar los imaginarios desde donde se han construido los marcos teóricos y críticos de lo válidamente literario, es necesario volver a leer y revisar estos aparatos de producción literaria, pero desde un enfoque cuestionador como lo propone la crítica transcultural.¹⁴ No se trata de sustituir la literatura y su teoría como nos han sido legadas desde ciertas estructuras de poder, sino de releer a partir de una conciencia más cercana a nuestro cuerpo: el placer, los afectos, la experiencia como algo profundamente personal en una primera instancia. Releer es nuestra mejor herramienta; una decolonización necesaria, primero de nuestra subjetividad —si es que la teníamos y no éramos mero objeto de la instrumentalización del conocimiento colonial—, luego, del tipo de relaciones que establecemos con nuestro alrededor. El resultado de esas reflexiones tiene que llevarnos a reconocer lo relevante en la construcción de una idea de lo literario sobre todo para aquellos textos aún sin retomarse de nuestros archivos

¹⁴ Como ya hemos planteado en trabajos previos, la crítica transcultural es un enfoque amplio constituido por varias ideas y teorías sobre el fenómeno de la literatura y uno de sus objetivos es: “restituir una lectura de las obras que constituyen estos ‘sistemas literarios múltiples y diversos’ (Cornejo Polar, 1982) y fundamentar una nueva lectura de nuestra historia y sociedad a partir de diversas injusticias palpables” (Palma Castro, 2023: 16).

documentales, de nuestras regiones, de otros sitios donde se escribe también en español como Filipinas o Guinea Ecuatorial, de acercarnos a toda aquella literatura considerada “ancilar” o descartada a partir de criterios lingüísticos, raciales, sexuales, sociales, etcétera.

Desde la crítica transcultural se debe legar un conocimiento dialógico en el sentido de abrir los textos y sus modos de producción y recepción hacia nuevas lecturas no totales sino parciales en busca de otras ideas que se complementen o contrapongan. Esto para generar un nuevo conocimiento más cercano a nuestras realidades e instrumentar la lectura de la literatura como una herramienta de interpretación sobre las causas profundas de nuestras problemáticas inmediatas. También este tipo de crítica debe generar un conocimiento de los otros y tendiente al acercamiento; aunque en literatura hablamos sobre todo de circunstancias, lugares y personajes ficticios —bajo la premisa de que no ha sucedido pero podría suceder— resulta fundamental empatizar con estos eventos para rozar en algo otras maneras de ver y experimentar el mundo. Sólo así tendrá sentido un nuevo humanismo que mire la realidad desde un descentramiento del ego.¹⁵ Es importante no repetir el mismo error del pensamiento eurocéntrico que descartó a los otros como sujetos para convertirlos en un objeto propicio para justificar sus deseos.

La literatura no es una sino muchas, y debe justificarse en razón de nuestras necesidades cuando, por ejemplo, se necesita reescribir la historia oficial sobre las recientes violencias producidas por las dictaduras en Sudamérica o las violencias extremas del narcotráfico en México, o plantear nuevas formas expresivas de lo literario desde el ejercicio reflexivo de los conocimientos situados. Es por eso que la crítica que esperamos leer en los siguientes trabajos de este apartado debe ser valorada en su grado de agentes de cambio: “Los conocimientos situados requieren que el objeto del conocimiento sea representado como un actor y como un agente, no como una pantalla o un terreno o un recurso, nunca como esclavo del amo que cierra la dialéctica en su autoría del conocimiento ‘objetivo’” (Haraway, 1995: 341). Apostemos por el dialogismo en lugar de la dialéctica.

¹⁵ Escribe Ramón Grosfogel: “La ‘egopolítica del conocimiento’ de la filosofía occidental siempre ha privilegiado el mito del ‘Ego’ no situado” (2006: 20).

BIBLIOGRAFÍA

- Castro-Gómez, Santiago. "Ciencias sociales, violencia epistémica y el problema de la 'invención del otro'". En Edgardo Lander (ed.), *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latinoamericanas*. Buenos Aires: Clacso, 2000.
- Castro-Gómez, Santiago y Ramón Grosfoguel (eds.). *El giro decolonial*. Bogotá: Siglo del Hombre Editores/Universidad Central/Pontificia Universidad Javeriana, 2007.
- Cornejo Polar, Antonio. "Unidad, pluralidad, totalidad: El corpus de la literatura latinoamericana". En *Sobre literatura y crítica latinoamericanas*. Caracas: Universidad Central de Venezuela, 1982.
- Dorra, Raúl. "¿Leer está de moda?". En *¿Leer está de moda?* Anisacate: Alción Editora, 2014.
- Dussel, Enrique. "Europa, modernidad y eurocentrismo". En Edgardo Lander (ed.), *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latinoamericanas*. Buenos Aires: Clacso, 2000.
- Eagleton, Terry. *Introducción a la teoría literaria*. México: Fondo de Cultura Económica 1998.
- Feyerabend, Paul. *La ciencia en una sociedad libre*. México: Siglo XXI, 1982.
- Grosfoguel, Ramón. "La descolonización de la economía política y los estudios postcoloniales: Transmodernidad, pensamiento fronterizo y colonialidad global". *Tabula Rasa*, 4 (2006): 17-48.
- Haraway, Donna. "Conocimientos situados: la cuestión científica en el feminismo y el privilegio de la perspectiva parcial". En *Ciencia, cyborgs y mujeres. La reinención de la naturaleza*. Madrid: Cátedra, 1995.
- Haraway, Donna. "Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective". *Feminist Studies*, 14, 3, (1988): 575-599.
- King, Katie. "Bibliography and a Feminist Apparatus of Literary Production". En David C. Greetham (ed.), *TEXT 5: Transactions of the Society for Textual Scholarship*. New York: AMS Press, 1991.
- Lander, Edgardo (ed.). *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latinoamericanas*. Buenos Aires: Clacso, 2000.

- Latour, Bruno. *Science in Action: How to Follow Scientists and Engineers Through Society*. Cambridge: Harvard University Press, 1987.
- Lienhard, Martin. *La voz y su huella: Escritura y conflicto étnico-social en América Latina (1492-1988)*. La Habana: Casa de las Américas, 1990.
- Ludmer, Josefina. *Clases 1985: Algunos problemas de teoría literaria*. Buenos Aires: Paidós, 2015.
- Mignolo, Walter. *Desobediencia epistémica. Retórica de la modernidad, lógica de la colonialidad y gramática de la descolonialidad*. Buenos Aires: Ediciones del Signo, 2010.
- Navarro, Desiderio. "Eurocentrismo y antieurocentrismo en la teoría literaria de América Latina y Europa". *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 8, 16 (1982): 7-26.
- Palma Castro, Alejandro. "Crítica transcultural y ciudadanía (a veinte años de Graffylia)". *Graffylia. Revista de la Facultad de Filosofía y Letras*, 8, 15 (2023): 10-23. En <<https://rd.buap.mx/ojs-graffylia/index.php/graffylia/article/view/1175>>.
- Quijano, Aníbal. "Colonialidad del poder, cultura, y conocimiento en América Latina". *Ecuador Debate*, 44 (1998): 227-239.
- Quijano, Aníbal. "Colonialidad y modernidad/racionalidad". *Perú Indígena*, 13, 29 (1992): 11-20.
- Reyes, Alfonso. *El deslinde. Prolegómenos a la teoría literaria*. México: El Colegio de México, 1944.
- Stengers, Isabelle. *Power and Invention: Situating Science*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1997.
- Walsh, Catherine, Freya Schiwy y Santiago Castro-Gómez (eds.). *Indisciplinar las ciencias sociales: Geopolíticas del conocimiento y colonialidad del poder. Perspectivas desde lo andino*. Quito: Universidad Andina Simón Bolívar/Editorial Abya Yala, 2002.

DE LA MARGE AU CENTRE DU DISCOURS URUGUAYEN:

*Memorias del calabozo, une contre-histoire
de la période dictatoriale?*

Émilie Leroux

Université de Perpignan Via Domitia
CRESEM

En 1987, à deux ans du retour officiel de la démocratie en Uruguay, après treize années d'emprisonnement, deux anciens otages de la dictature civico-militaire (1973-1985) décidèrent de s'asseoir et d'échanger. De ces conversations entre Mauricio Rosencof et Eleuterio Fernández Huidobro est né *Memorias del calabozo*; un long témoignage à travers lequel les deux hommes se souviennent de leurs conditions de détention en tant qu'otages. Les prisonniers étaient maintenus éloignés de la société dans des conditions d'*asilisation* (Goffman: 68); les prisonniers politiques, quant à eux, connaissaient des conditions plus sévères que les autres au sein du deuxième étage du Pénitencier de Libertad dédié aux plus «dangereux» selon les militaires; et, l'isolement dans ce qu'ils nommèrent «la Isla» (cellule isolée), lors des périodes de châtement, les soumettait à des moments de profonde solitude. Cependant, les conditions de détention des otages de la dictature furent d'autant plus rudes qu'ils étaient considérés comme hautement dangereux, notamment pour leur participation à la direction du Mouvement de la Libération Nationale-Tupamaros. Leur situation d'exclusion fut organisée grâce à l'isolement total de

chacun d'entre eux et aux nombreux déplacements d'un cachot à un autre qui les plongeaient dans la crainte d'un nouvel endroit, inconnu, où les règles pouvaient changer. Divisés en trois groupes de trois otages, sans qu'ils ne puissent entrer en contact, ils connurent près de treize ans d'incommunication que les deux auteurs de *Memorias del calabozo* ont choisi de raconter. Il s'agit de souvenirs de la marge car ils émanent des otages, qui n'étaient pas des prisonniers comme les autres mais bien des individus marginalisés, exclus par le groupe au pouvoir.

Ces conversations entre les deux hommes furent alors enregistrées avant d'être transcrites, puis, d'après le prologue, ne furent que très peu modifiées et uniquement dans le but de les rendre intelligibles.¹ Cette publication si proche de la fin du conflit nous invite à questionner la place de cette littérature qui, à première vue, est une littérature de la marge, de la subalternité, de l'exclusion mais dont le but semble également de conduire à un questionnement du pouvoir. Ainsi, chercherons-nous à comprendre en quoi *Memorias del calabozo* est une contre-histoire de la dictature uruguayenne à partir de la marge et si celle-ci a pu provoquer un décentrement de l'hégémonie culturelle.

Pour ce faire nous nous intéresserons tout d'abord à la littérature du témoignage dans le cadre de l'édification d'une contre-histoire par le biais du témoignage littéraire. Ensuite, nous analyserons le témoignage en tant qu'outil permettant le passage de la marge au centre du discours national. Enfin, nous interrogerons la possible accession à l'hégémonie culturelle de la littérature du témoignage.

LE TÉMOIGNAGE COMME ARTEFACT D'UNE CONTRE-HISTOIRE

Parler de «contre-histoire» revient à signifier que le discours portant sur le passé, dont il est question, s'oppose à un autre discours désigné par le terme «histoire» présent dans ce concept. Ce terme «histoire» s'applique donc à une représentation du passé. Celle-ci émane d'un individu ou d'un groupe qui propose sa propre vision de ce dernier. La contre-histoire est une réécriture dudit passé par opposition à l'histoire préexistante ou coexistante (Merle, 2004; Spivak, 2020). Michel Foucault évoquait ce concept de «contre-histoire» en 1976, à propos de la lutte des races, lors des cours qu'il donna au Collège de France. Il soulignait la mise en

¹ «Decidimos hacer "literatura" con la grabación. Retocar sólo lo imprescindible para eliminar superfluidades y hacer inteligible el lenguaje hablado al ponerlo por escrito» (Rosencof et Huidobro, 1993: 16).

lumière d'une partie du passé que permet ce discours d'opposition au discours officiel. Il expliquait alors que «L'histoire c'est le discours du pouvoir, le discours des obligations par lesquelles le pouvoir soumet; c'est aussi le discours de l'éclat par lequel le pouvoir fascine, terrorise, immobilise» (1997: 60), avant d'ajouter, quelques lignes plus loin:

On va apprendre que ce qui est victoire pour les uns, est défaite pour les autres. [...] Ce qui est droit, loi ou obligation, si l'on regarde du côté du pouvoir, le nouveau discours le fera apparaître comme abus, comme violence, comme exaction, dès lors que l'on se place de l'autre côté. [...] Par conséquent, la grande forme de l'obligation générale, dans l'histoire intensifiait la force en chantant la gloire du souverain, se défait, et on voit apparaître au contraire la loi comme une réalité à double face: triomphe des uns, soumission des autres (61).

Cette naissance d'un discours autre, un discours d'opposition, doit être rapprochée de l'existence du discours des vaincus de la dictature uruguayenne. Car ce dernier s'oppose en effet à l'histoire écrite depuis le pouvoir, dès les années 1960 et plus spécifiquement pendant les années de dictature. Ce discours a été associé à des crimes de lèse humanité (disparitions forcées, assassinats, etc.) qui permirent de faire taire, de réduire au silence les voix d'opposition. Il nous semble opportun de rappeler que le discours tenu par la junte et, de façon plus ample, par les Forces Armées présentait les opposants comme responsables de violences qui justifiaient l'usage d'une autre violence par les représentants du pouvoir dans le but de «protéger» la nation et que cela conduisit à une croyance en une certaine responsabilité des détenus-disparus par une partie de la population.² Foucault poursuit sa réflexion en soulignant la mise en lumière de la partie jusqu'alors oblitérée de l'histoire, celle des vaincus, des exclus du pouvoir et donc de l'écriture de l'histoire nationale, officielle:

En cela l'histoire qui apparaît alors, l'histoire de la lutte des races, est une contre-histoire. Mais je crois qu'elle l'est également d'une autre façon, et plus important encore.

² Nous pensons notamment à l'idée selon laquelle, dans le cas de l'arrestation d'une personne, celle-ci était systématiquement présumée coupable. L'éventualité d'une violence d'État illégitime n'était pas prise en compte par une partie de la société, à la fois trompée par le discours du pouvoir en place et incapable d'envisager une situation aussi exceptionnelle que stupéfiante.

Non seulement, en effet, cette contre-histoire dissocie l'unité de la loi souveraine qui oblige, mais, par-dessus le marché, elle brise la continuité de la gloire. Elle fait apparaître que la lumière — ce fameux éblouissement du pouvoir — n'est pas quelque chose qui pétrifie, solidifie, immobilise le corps social tout entier, et par conséquent le maintien dans l'ordre, mais est, en fait, une lumière qui partage, qui éclaire d'un côté, mais laisse dans l'ombre, rejette dans la nuit, une autre partie du corps social. Et précisément une histoire, la contre-histoire qui naît avec le récit de la lutte des races, va parler du côté de l'ombre, à partir de cette ombre. Elle va être le discours de ceux qui n'ont pas la gloire, ou de ceux qui l'ont perdue et qui se trouvent maintenant, pour un temps peut-être, mais pour longtemps sans doute, dans l'obscurité et dans le silence. [...] Cette prise de parole apparente ce type de discours non pas tellement à la recherche de la grande jurisprudence ininterrompue d'un pouvoir fondé depuis longtemps, mais à une sorte de rupture prophétique. Ce qui fait également que ce nouveau discours va se rapprocher d'un certain nombre de formes épiques, ou mythiques ou religieuses qui, au lieu de raconter la gloire sans taches et sans éclipses du souverain, s'attachent au contraire, à dire, à formuler le malheur des ancêtres, les exils et les servitudes (61-62) (nous soulignons).

C'est ce discours de ceux qui ont été défaits par la dictature que donnent à voir Rosencof et Fernández Huidobro. Lorsqu'ils publient, en 1987, *Memorias del calabozo*, le retour à la démocratie est récent. En effet, ce sont les élections de 1984 qui menèrent Julio María Sanguinetti à la présidence du pays, en 1985.³ Les militaires ont rendu la gouvernance du pouvoir après plus d'une décennie durant laquelle ils contrôlèrent non seulement le pays, mais aussi le discours public qui y circulait. Ángel Rama souligne à ce sujet:

En el año 1969, en mitad de la agitación nacional, el gobierno del Uruguay dictó un decreto que prohibía la utilización, en cualquier escrito público, de siete palabras. [...] lo que intentaba era conservar ese orden de los signos que es la tarea preciada de la ciudad letrada, la cual se distingue porque aspira a la unívoca fijeza semántica

³ Il convient de signaler que ces élections qui, à première vue, peuvent sembler démocratiques, ne l'ont pas réellement été. Certains candidats se sont vus interdits, d'autres hommes politiques (notamment de retour d'exil) furent arrêtés et ne purent donc pas se présenter. Le pouvoir de la junte correspond encore, malgré un début vers la démocratie, au pouvoir en place.

y acompaña la exclusiva letrada con la exclusiva de sus canales de circulación. Como dijo por esas fechas el periodista colombiano Daniel Samper, la libertad de prensa se había transformado en la libertad para poder comprarse una prensa (1984: 54-55)

Ainsi donc, le discours était en apparence contrôlé, maîtrisé par le régime militaire.

À la fin de la dictature, militaires et anciens opposants, de retour de l'exclusion sociale que subirent ces derniers, se livrèrent un combat autour de la définition légitime du discours historique. Différents groupes s'opposaient alors en tentant d'imposer leur propre vision du passé. La vision des Tupamaros s'oppose alors à celle proposée par les militaires et anciens membres de la junte. L'histoire est celle qui pendant treize années de dictature s'est imposée par la force et l'usage de moyens politiques, tels que le décret cité par Ángel Rama ou les *medidas prontas de seguridad* visant à annuler certaines libertés (presse, réunion, etc.). L'histoire des Tupamaros, dont Mauricio Rosencof et Eleuterio Fernández Huidobro firent pleinement partie, se présente alors comme une contre-histoire cherchant à proposer une vision autre que celle imposée par les militaires et leurs partisans.

Plus qu'une contre-histoire en général, il s'agit davantage d'une contre-histoire portée par des exclus du jeu politique en Uruguay. En effet, les conversations entre les deux hommes présentent ce témoignage comme celui d'individus mis en marge de la société des Hommes. Les neuf otages de la dictature, dont firent partie les deux auteurs, se trouvèrent isolés dans une situation d'incommunication totale et déplacés souvent de cachot en cachot. C'est bien ce qu'indique le titre de leur publication que nous pouvons traduire par «Mémoire du cachot». La Real Academia définit *calabozo* comme un lieu d'isolement et d'incommunication dédié à certains prisonniers (RAE, 2001). Dans le cas qui nous occupe, il s'agit de prisonniers considérés comme hautement dangereux car membres de la direction du Mouvement de Libération Nationale—Tupamaros.

La littérature du témoignage (Moraña, 2013; Picornell, 2011; Beverley, 2010; Sosa San Martín, 2016), catégorie littéraire à laquelle appartient le témoignage de Rosencof et Fernández Huidobro, s'inscrit dans un contexte littéraire uruguayen plus ample. En effet, ce type de littérature, par laquelle s'exprime la contre-histoire, préexistait à la publication de *Memorias del calabozo* et avait déjà une visée

que nous pourrions qualifier de «contre-historique». Elle était à l'initiative des exclus du discours hégémonique. D'après Alfredo Alzugarat «[...] el testimonio, en América Latina, nacerá como "contrahistoria" y con la finalidad de "dar voz a los silenciados" y a los estamentos subalternos» (2009: 7-8). Il n'est donc pas surprenant que ce type de littérature ait été choisi pour représenter les souvenirs d'anciens exclus.

DU TÉMOIGNAGE COMME DISPOSITIF DU PASSAGE DE LA MARGE AU CENTRE

176 L'expression de ces souvenirs place les deux auteurs dans un groupe d'exclus. En effet, nombre de références sont faites à différents acteurs de l'Histoire qui furent exclus, marginalisés ou subalternisés. Parmi ces acteurs se trouvent les cimarrons, évoqués dans la chanson *Cielito de Tupamaros* dont un extrait a été placé comme paratexte de l'édition de 1993. Ces esclaves rebelles contre la soumission qu'ils subissaient vivaient en liberté et en marge des plantations esclavagistes dont, par leur révolte, ils contestaient la légitimité et qu'ils s'employaient à détruire. Ce «détour» par le marronnage est ici significatif dans un pays présenté et perçu comme exclusivement «blanc» (Lavou Zoungbo, 2013) tant dans le discours social qu'au sein de la littérature (Caplán, 2013: 3). De la même façon, Mauricio Rosencof évoque la mort de membres de sa famille, survenue dans les camps de concentration de la Seconde Guerre mondiale; il évoque aussi l'antisémitisme qu'il a lui-même subi au cours de sa captivité. Ces éléments soulignent l'inscription politique de ce témoignage dans une continuité historique de la marge, du subalternisé.

C'est également dans cette démarche mémorielle que les auteurs placent leur invitation au témoignage en évoquant ceux qui sont exclus temporairement ou à jamais, comme lorsqu'ils citent les enfants disparus ou se réfèrent aux morts de ce conflit par les termes «caídos de nuestro pueblo» (1993: 9). Eduardo Galeano souligne lui-même leur exclusion par une référence à leur situation en les comparant à des morts. Dans le prologue, il écrit à leur propos «condenados a la soledad de los calabozos poco más grandes que un ataúd» (11). L'image du cercueil et donc de la mort illustre parfaitement l'exclusion vécue, car les morts se trouvent en dehors de la société des vivants, d'autant plus que les cimetières

les placent géographiquement en dehors du lieu où s'écoule la vie. Que dire de l'enterrement clandestin faisant du mort un disparu et rendant l'édification d'une sépulture impossible?

Norbert Elias et John L. Scotson affirmaient dans *Logiques de l'exclusion*: «L'exclusion et la stigmatisation des intrus étaient ainsi des armes puissantes aux mains du groupe installé pour perpétuer son identité, affirmer sa supériorité et maintenir les autres à leur place» (1997: 33). Il convient de signaler que l'exclusion d'une partie de la population uruguayenne passa par le discours tout autant que par l'interdiction de l'usage de certains termes, comme nous avons pu le signaler, mais aussi par le mode ou régime spécifique de désignation de certaines personnes. Les deux auteurs expliquent en effet l'usage du terme «pichi» (Rosencof et Huidobro, 1993: 9) par les militaires. Employé comme adjectif ou substantif, ce terme signifie «marginal» mais aussi «civil». Les *pichis*, selon le jargon militaire, étaient alors doublement *pichis* dans ce cas car à la fois civils et exclus, rejetés à la marge de la société. La contre-histoire des exclus ne l'est donc pas uniquement parce qu'ils se représentent eux-mêmes comme tels, mais aussi parce qu'on les désignait de la sorte pour les rendre «étrangers» et ainsi mieux les subalterniser.

Cette contre-histoire fait partie des jeux de pouvoir qui se jouent durant et à la fin du conflit. Une forme nouvelle de lutte semblait alors se dessiner. Selon Elias et Scotson:

Le pouvoir de stigmatiser diminue, voire joue dans l'autre sens, lorsqu'un groupe n'est plus à même de conserver le monopole des principales sources de pouvoir et d'exclure d'autres groupes interdépendants —les anciens marginaux— de toute participation. Dès que les disparités de pouvoir ou, en d'autres termes, l'inégalité du rapport de forces diminue, les anciens groupes marginaux ont tendance à lancer des représailles et à mener une campagne de contre-stigmatisation [...] (1997: 36).

La fin de la dictature et la consécutive libération des prisonniers qui s'échelonna jusqu'au 14 mars 1985 provoquèrent une modification de l'équilibre des forces en présence. En effet, le fait de rendre le pouvoir empêcha les militaires de conserver l'hégémonie du discours. Les relations de pouvoir se sont donc réorganisées. Un groupe, jusqu'alors exclu du pouvoir, put alors émerger et promouvoir un autre discours de légitimation socio-politique. Un décret comme celui de 1969 n'était plus possible. Selon Alfredo Alzugarat, dès 1985 et jusqu'à 1989 se multiplient les

publications de type témoignage. Il nomme cette période «étape d'essor» («de auge» (2009: 23-24)) du discours testimonial. Nous pouvons penser que ces publications de la part des anciens exclus font partie de ce que Scotson et Elias nomment «campagne de contre-stigmatisation». De cette façon ils proposent leur propre version du conflit, du passé récent, et donc une contre-histoire, au sens foucauldien du terme: qui éclaire la défaite et relate la souffrance des exclus. La publication en 1987 de *Memorias del calabozo* semble s'inscrire dans ce mouvement de contre-stigmatisation.

C'est dans ce contexte politique et herméneutique qu'il nous faut replacer le texte et les paratextes de l'édition de 1993⁴ pour mieux saisir leur portée symbolique et politique. Dans le cas qui nous intéresse, il convient de signaler que l'introduction s'achève sur l'évocation de José «Pepe» Mujica, troisième membre du trio qui, malgré l'incommunication, vécut conjointement les treize années d'emprisonnement. Cette évocation n'est pas anodine dans la stratégie de «contre-stigmatisation» mise en place, car Mujica est devenu une figure politique connue et reconnue de l'Uruguay contemporain. Les auteurs expliquent dans le prologue:

Los compromisos militantes ineludibles de Mujica, nuestro compañero de trío, le impiden estar con nosotros, mano a mano, en la tarea concreta. Si esperábamos estar los tres juntos para emprenderla, corría el riesgo de que se postergara quién sabe hasta cuándo. Mujica mismo nos alentó en la empresa y revisó los resultados... (1993: 17).

Mujica est donc présenté comme une des médiations qui donna naissance à ce témoignage. Sa figure est évoquée comme figure d'autorité, comme instance instigatrice mais non auctoriale de ce texte tout comme les deux auteurs qui, eux, sont instigateurs mais aussi auteurs de cette publication.

L'expression de cette contre-histoire dans le cadre de la campagne de contre-stigmatisation est à relier aux statuts des deux auteurs, tant au moment de la publication de leurs conversations qu'au moment de sa traduction ou de son adaptation.

⁴ Il ne nous a malheureusement pas été possible d'accéder à l'édition originale afin de comparer les paratextes.

POUVOIR POLITIQUE ET HÉGÉMONIE CULTURELLE

Si ces deux auteurs n'ont pas été présidents de l'Uruguay, ils ont tout de même assumé des fonctions importantes dans le pays et ont ainsi participé à la vie politique de ce dernier. En effet, Eleuterio Fernández Huidobro fut ministre de la Défense dans les années 2000, de même qu'historien du Mouvement de Libération Nationale—Tupamaros. Il a été la voix historique du MLN grâce à ses publications telles que *Historia de los Tupamaros*, publiée en 1986-1987, c'est-à-dire lorsqu'il travaillait sur le témoignage qui nous occupe et sa publication. Cela confirme une fois de plus l'inscription de *Memorias del calabozo* dans le processus d'écriture d'une contre-histoire qui vient s'opposer au récit de la junte.

Mauricio Rosencof, quant à lui, eut une place importante dans la littérature nationale, en particulier dans la littérature du témoignage comme cela a été souligné par Alfredo Alzugarat lorsqu'il rappela: «*La rebelión de los cañeros* (1969), de Mauricio Rosencof, puede ser considerado el texto inaugural, en Uruguay, de esta nueva dimensión del testimonio» (2009: 18-19). C'est dans cette «nouvelle dimension» du témoignage, issue des luttes révolutionnaires et en particulier de la Révolution cubaine, mais aussi d'un contexte socio-économique⁵ et culturel latino-américain particulier, que s'inscrivaient déjà les écrits de Rosencof avant son arrestation. Ainsi, il nous semble important de souligner que Mauricio Rosencof était, dès les années 70, un auteur important de cette forme de littérature dans le pays. Leur témoignage n'est donc pas anodin; d'autant plus que sa publication intervient à un moment charnière de l'Histoire de l'Uruguay post-dictatorial.

Lors de la publication de *Memorias del calabozo*, en 1987, le pays est en pleine transition démocratique. Dans les années et décennies qui suivirent, plusieurs rééditions virent le jour, parmi lesquelles celle que nous étudions. Cette dernière, publiée en 1993, paraît dans un contexte politique clef: celui de nouvelles élections. En effet, en 1994, Pepe Mujica est élu député de la République Orientale de l'Uruguay. Cette réédition laisse penser à une évolution de la démarche, qui n'est plus nécessairement celle de la campagne de contre-stigmatisation propre aux années qui suivirent immédiatement le retour de la démocratie, mais plutôt à une conquête à la fois politique et discursive de l'hégémonie dans le cadre de laquelle

⁵ Il s'agit en effet de la période postrévolutionnaire cubaine mais également de celle qui précède les dictatures du Cône Sud, malgré une montée en puissance de la violence et de l'autoritarisme.

la figure de Mujica est évoquée, comme nous avons pu le souligner. Ces rééditions de *Memorias del calabozo* à différents moments, par exemple lorsque le pays est passé sous la présidence du Frente Amplio (entre 2005 et 2020), et son adaptation cinématographique⁶ peuvent être interprétées comme la conquête d'une position centrale du discours par les anciens marginalisés, prisonniers, otages. Car, s'il y a eu des rééditions de l'ouvrage, c'est parce qu'il y avait également une communauté de lecteurs intéressés par ce récit: les «lectores solidarios» auxquels Achúgar fait référence. Des lecteurs qui ne sont pas seulement Uruguayens ou hispanophones car l'ouvrage fut traduit dans plusieurs langues: français, italien, portugais, etc. De plus, il nous semble important de signaler que cette adaptation cinématographique est le film le plus vu de l'année 2018 en Uruguay, mais également au cours des onze années qui précèdent 2019 (Bordaberry, González, Laffitte, et Voetter, s. d.). Dans ce cadre, il est possible de considérer l'adaptation filmique de nombreuses fois nommée et primée dans des festivals nationaux et internationaux⁷ comme un passage réussi vers le centre du discours et une certaine victoire des marginalisés, des subalternisés réduits au silence qu'étaient les otages et, plus amplement, des prisonniers de la dictature. Mais il convient de se rappeler qu'il s'agit de la période qui suit la présidence de Pepe Mujica, otage et prisonnier certainement le plus connu de l'Histoire uruguayenne. Ce moment correspond également à celui où le président *frenteamplista* Tabaré Vázquez s'était entouré d'une vice-présidente ex-prisonnière tupamara: Lucía Topolansky. Il s'agit donc d'une période où les anciens Tupamaros, ainsi que la gauche, avaient conquis le pouvoir politique. Une période qui se voulait davantage propice à la conquête de l'hégémonie culturelle et à l'accession à une place centrale de cette contre-histoire. Il nous semble donc que nous sommes en présence d'une lutte entre deux hégémonies, l'une connaissant un mouvement d'ascension, l'autre, au contraire, perdant de sa force. Mais l'accession à cette place centrale peut-elle être définitive? Cette évolution

⁶ Intitulée *La noche de doce años* et réalisée par Álvaro Brechner en 2018. Il convient de rappeler que le cinéma est un média populaire, son adaptation permet ainsi l'accès à un public qui n'aurait pas nécessairement lu le témoignage.

⁷ Prix Goya, 2019, «Meilleur film ibéro-américain» (nominé), «Meilleur scénario» (primé); 40e Festival du Nouveau Cinéma Latino-américain de La Havane (nominé), Sélection officielle au Festival de Saint-Sébastien, 2018 (nominé), Sélection officielle de la Mostra de Venise, 2018 (nominé); prix de l'Association des Critiques du Cinéma Uruguayen (ACCU), 2018, «Meilleur film» (primé), «Meilleur film uruguayen» (primé), «Meilleur réalisateur» (primée), etc.

de la place du témoignage dans l'horizon discursif uruguayen est à rapprocher de ce qu'affirmait Hugo Achúgar en 1992 à propos du témoignage: «La institucionalización del testimonio latinoamericano, en las últimas décadas, muestra que la historia silenciada ha alcanzado —entre los miembros de lo que en otro lugar he llamado “comunidad solidaria”—, el estatuto de prácticas discursivas propias de la historia hegemónica, como la autobiografía y la memoria» (2002: 62).

Achúgar semble donc associer la pratique testimoniale de la fin du xx^e siècle à l'hégémonie du discours historique par ses formes, à travers lesquelles elle s'affranchit du silence jusqu'alors imposé. Dans le cas de notre étude, cela pourrait appuyer l'idée d'une accession à l'hégémonie culturelle, en parallèle d'une accession à l'hégémonie politique. Toujours selon Achúgar:

El testimonio latinoamericano contemporáneo *denuncia y celebra*, pues su deseo es la verdad. Narra en paralelo no para identificar sino para confrontar, distingue y no asimila. Su deseo es desmontar una historia hegemónica, a la vez que desea construir otra historia que llegue a ser hegemónica. [...] El testimonio contemporáneo parte de los hechos y documentos censurados y termina siendo asimilado por sus *lectores solidarios* como una *historia verdadera* que, eventualmente, habrá de adquirir un valor mítico (2002: 66).

Ainsi, le témoignage a pour but à la fois de «démonter», de «défaire» l'histoire officielle considérée comme discours hégémonique, indubitable, et de devenir, lui-même, le discours hégémonique.

Achúgar ajoute: «Precisamente, el carácter de “historia otra” o de “historia alternativa” que tiene el testimonio sólo parece posible cuando los “silenciados” o “excluidos” de la historia oficial intentan acceder a la memoria o al espacio letrado» (66). Toute la question est donc de savoir s'ils peuvent réellement accéder à cette *ciudad letrada* que théorisa Ángel Rama. En effet, ce discours est né en marge et du désir d'expression de l'exclusion. Cependant, comme nous l'avons remarqué, ces auteurs (de même que certains acteurs du conflit précédemment évoqués) ont par la suite assumé des rôles centraux du pouvoir. Il nous faut évoquer la conception du critique Ángel Rama dans son ultime essai, *La ciudad letrada*, afin d'étudier les rapports entre littérature et pouvoir. Cette réflexion nous amène à questionner les rapports uruguayens de la littérature du témoignage avec le pouvoir dans le cadre du concept de *ciudad letrada*. Comme le souligne

Rama au chapitre six de son essai (1984: 103-126) intitulé «La ciudad revolucionada», la présence de membres des classes sociales les plus basses, intellectuels autodidactes (par opposition aux intellectuels, politiques, universitaires précédemment évoqués par le critique) a fait partie de la construction de la *ciudad letrada* depuis la fin du XIX^e siècle. Ces derniers ont participé à un discours du pouvoir. Nous pouvons donc penser que la pratique discursive de Rosencof et Fernández Huidobro n'est pas étrangère à ce lieu où s'entrelacent lettres et pouvoir. Cependant, la pratique du témoignage en Uruguay, si elle est importante, ne peut être perçue comme totalement hégémonique. Si une hégémonie symbolique est effectivement atteinte par ces acteurs dès les années 70, l'hégémonie économique ne se trouve pas, quant à elle, entre les mains des Tupamaros mais entre celles de la junte au pouvoir. De plus, il ne faut pas oublier que la littérature uruguayenne reste une littérature influencée par la littérature eurocentrée ou occidental-centrée. Il convient donc de concevoir cette pratique testimoniale davantage comme une contestation de l'hégémonie de la *ciudad letrada* que comme une pratique apportant un véritable décentrement littéraire. La lutte pour l'hégémonie s'est jouée avant le début officiel de la dictature et s'est poursuivie après le retour de la démocratie.

À propos des travaux d'Antonio Gramsci, qui théorisa les rapports entre hégémonie culturelle et politique, Yohann Douet souligne l'impossible séparation entre hégémonie culturelle et hégémonie «socio-politique»: «L'hégémonie établie s'avère ainsi étroitement liée à l'État dans son sens intégral. Du reste, même certains éléments de l'appareil d'État au sens étroit, comme le parlement et le système judiciaire, jouent un rôle d'organe de l'hégémonie politique» (2023: 59). Une conception gramscienne qui invite donc à penser que l'accès de certains Tupamaros aux plus hautes sphères politiques correspond à une conquête hégémonique. Cependant, à propos de la quête hégémonique des subalternes, il ajoute: «[...] l'hégémonie des subalternes doit être appréhendée moins comme un état de choses fixe que comme un processus dynamique qu'il s'agit de prolonger et d'approfondir jusqu'à la disparition complète des contradictions de classe» (84). Une conception que les élections de 2019, qui ont porté au pouvoir un candidat de droite (Luis Lacalle Pou), semble confirmer. En effet, si les quinze années de gouvernements de gauche ont coïncidé avec une période de multiples publications d'œuvres relevant de la littérature du témoignage (*novela-testimonio*, témoigna-

ges, autofictions, etc.) cela n'a pas empêché le retour de la droite au pouvoir et l'arrivée sur la scène politique de partis plus radicaux tels que Cabildo Abierto. L'hégémonie subalterne qu'auraient pu offrir les présidences de Tabaré Vázquez (2005-2010; 2015-2020) et José Mujica (2010-2015) correspondent davantage à des étapes du «processus dynamique» cité par Douet, qui n'a pas permis une disparition des oppositions au sein de la société. Les récents débats sur l'accès aux archives de la dictature en sont un exemple parlant.⁸ Malgré les publications de caractère testimonial de la première comme de la seconde génération, les subalternes d'hier semblent occuper encore aujourd'hui une place à la marge du pouvoir. La lutte culturelle apparaît comme l'aspect le plus développé et qui a donné les meilleurs résultats mais n'a pu permettre l'atteinte d'une hégémonie totale⁹ de la part des subalternes, même si ces derniers ont fait entendre leur(s) voix à travers une contre-histoire qui donne à voir leur expérience depuis des pratiques discursives de la marge.

CONCLUSION

Ainsi donc, si le discours de l'exclusion que propose Mauricio Rosencof et Eleuterio Fernández Huidobro est un discours qui émane de la marge, qui questionne le centre, il n'est pas pour autant un nouveau centre. L'hégémonie littéraire n'est pas atteinte par la pratique testimoniale même si celle-ci semble contester la *ciudad letrada* uruguayenne. Les rééditions ainsi que les traductions et l'adaptation filmique de ce témoignage des exclus de la dictature s'inscrivent dans des contextes de luttes politiques ou bien d'accession au pouvoir de ces acteurs, sans pour autant que cela permette l'accès à l'hégémonie socio-politique. Nous sommes davantage en présence d'une lutte pour atteindre l'hégémonie totale entre un

⁸ Nous faisons ici référence à la promulgation de la loi d'accès universel aux documents du passé dictatorial en 2024 malgré l'opposition de Frente Amplio (en soutien aux anciens prisonniers) ainsi qu'au refus des militaires de collaborer par la transmission d'informations issues de l'archive de l'Organisme Coordinateur des Opérations Antisubversives (OCAO) aux familles de détenus-disparus (novembre-décembre 2024).

⁹ Selon Yohann Douet, la conception gramscienne d'hégémonie n'accepte en aucun sens une coexistence de plusieurs hégémonies: «En troisième lieu, selon Gramsci, il ne peut y avoir plus d'une seule hégémonie établie dans une société; il n'emploie d'ailleurs jamais l'expression "contre-hégémonie" (souvent utilisée depuis) qui pourrait laisser penser à une existence plus ou moins durable de deux hégémonies» (2023: 73) (en italique dans le texte).

groupe d'anciens exclus qui se renforce et un groupe qui s'affaiblit avec la perte de l'hégémonie de la dictature. Cependant, comme le souligne Yohann Douet dans son travail sur Antonio Gramsci, il s'agit là d'un « processus dynamique » et il nous semble que celui-ci connaît visiblement des avancées mais aussi, en particulier du point de vue politique de la lutte, des phases de régressions.

Malgré cela, il s'agit effectivement d'une contre-histoire de la dictature qui, lors de sa publication, s'inscrit dans le cadre d'une « campagne de contre-stigmatisation » des anciens exclus et qui invite les lecteurs à participer par l'expression de leur propre témoignage. De même, cette contre-histoire est placée dans une continuité historique qui est celle des subalternisés de l'Histoire, réduits au silence, tels que les esclaves et les victimes d'autres autoritarismes ou totalitarismes.

BIBLIOGRAPHIE

- Achúgar, Hugo. « Historias paralelas/ ejemplares: la historia y la voz del oro ». Dans John Beverley et Hugo Achúgar (éds.), *La Voz del otro: testimonio, subalternidad y verdad narrativa*. Ciudad de Guatemala: Universidad Rafael Landívar, 2002.
- Alzugarat, Alfredo. *El discurso testimonial uruguayo del siglo xx*. Montevideo: Biblioteca Nacional, 2009.
- Beverley, John. *Testimonio: sobre la verdad política*. México: Bonilla Artigas Editores, 2010.
- Bordaberry, Federica, María Ana González, Juan Martín Laffitte et Mariana Voetter. *Un soplo de cine uruguayo, 20 años después*. Universidad de Montevideo. Sur <<https://proyecto2020.um.edu.uy/index.php/datos/>>.
- Caplán, Raúl. « Histoire(s) d'une discrimination qui ne dit pas son nom: les afro-descendants dans la littérature contemporaine ». *E-CRINI—La revue électronique du Centre de Recherche sur les Identités Nationales et l'Interculturalité*, 4 (2013). Sur <<https://shs.hal.science/halshs-01974128/document>>.
- Douet, Yohann. *L'hégémonie et la révolution. Gramsci penseur politique*. Paris: Éditions Amsterdam, 2023.
- Elias, Norbert et John L. Scotson. *Logique de l'exclusion: enquête sociologique au cœur des problèmes d'une communauté*. Paris: Fayard, 1997.

- Foucault, Michel. « Il faut défendre la société ». Dans *Cours au Collège de France, 1976*. Paris: Seuil/Gallimard, 1997.
- Goffman, Erving. *Asiles. Études sur la condition sociale des malades mentaux*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1968.
- Lavou Zoungbo, Victorien. *Les Blancs de l'histoire. Afrodescendance: parcours de représentation et constructions hégémoniques*. Perpignan: Presses Universitaires de Perpignan, 2013.
- Merle, Isabelle. « Les Subaltern Studies. Retour sur les principes fondateurs d'un projet historiographique de l'Inde coloniale ». *Genèses*, 56 (2004): 131-147.
- Moraña, Mabel. « Documentalismo y ficción: testimonio y narrativa testimonial hispanoamericana en el siglo xx ». Dans Ana Pizarro (éd.), *América Latina: Palabra, literatura y cultura*. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Alberto Hurtado, 2013.
- Picornell, Mercè. « El género testimonio en las márgenes de la historia: representación y autorización de la voz subalterna ». *Espacio, Tiempo y Forma. Serie V, Historia Contemporánea*, 23 (2011): 113-140.
- Rama, Ángel. *La ciudad letrada*. Hanover: Ediciones del Norte, 1984.
- Real Academia Española (RAE). s.v. « calabozo ». 2001. Sur <<https://www.rae.es/drae2001/calabozo>>.
- Rosencof, Mauricio et Eleuterio Fernández Huidobro. *Memorias del calabozo*. Tal-falla: Txalaparta, 1993.
- Sosa San Martín, Gabriela. « Modos del testimonio. Sobre Carlos Liscano, Fernando Butazzoni y la escritura de la experiencia carcelaria ». *Amerika*, 15 (2016): Sur <<https://journals.openedition.org/amerika/7638>>.
- Spivak, Gayatri C. *Les subalternes peuvent-elles parler?* Paris: Éditions Amsterdam, 2020.

**DISIDENCIA Y EXTRACTIVISMO
EN NOCHE DE FUEGO (2021)
DE TATIANA HUEZO:**

una aproximación desde el sentipensamiento
y la ontología relacional

Alejandro Adalberto Mejía González
Université Paul-Valéry Montpellier 3
IRIEC

INTRODUCCIÓN

En el cuarto tomo de su *Historia doble de la costa*,¹ el sociólogo colombiano Orlando Fals Borda (1925-2008) comparte la historia de Gilma Gómez, campesina y secretaria del comité femenino del Chuchurubí, sitio histórico del río Sinú situado al norte de Colombia, cercano a su costa caribeña. Diversos testimonios dan cuenta de la tarea de resistencia popular y de labor contra el problema agrario de la comunidad emprendida por Gilma Gómez. El sociólogo destaca el hecho de que “algo tenía Gilma en el corazón y en la cabeza, algo le corría por las venas que no era sólo suyo, sino de todos, como si un espíritu antiguo de natural y humana rebeldía por la justicia se hubiera apoderado de ella” (Fals Borda, 2002: 32A). Mediante este y otros ejemplos, y refiriéndose a la cultura del hombre anfibio (cuya vida se

¹ En esta monumental obra, Fals Borda despliega un profundo análisis histórico, sociopolítico y cultural del mundo rural de la costa Caribe de Colombia. *Historia doble de la costa* se divide en cuatro tomos: *Mompox y Loba* (1979), *El presidente Nieto* (1981), *Resistencia en el San Jorge* (1984), *Retorno a la tierra* (1986).

estructura en el agua y en la tierra), Fals Borda hace hincapié en la resistencia que involucra a los sentimientos, a la razón y al cuerpo, vaticinando la fuerza *sentipensante* como una forma de acción comunitaria y disidente. Años más tarde, durante el seminario “Impensar las ciencias sociales de cara a la ecología de saberes” en la Universidad de la Tierra, Chiapas,² una de las reflexiones siguió un camino muy similar al anterior al expresar que, para luchar por otro mundo posible, no basta con apoyarse en la razón dualista preconizada por Occidente: un trabajo colectivo para la resistencia y para la vida necesita de la co-razón y del corazón.³

Amparado a la luz de estas consideraciones preliminares, el propósito de este artículo es explorar las posibilidades que ofrecen el corazón y la mente —el *sentipensamiento*— como una manera de vivir en disidencia dentro la película *Noche de fuego* (2021) de la directora Tatiana Huezo (1972).⁴ Para desarrollar nuestro análisis se abordarán distintas secuencias cinematográficas que ponen en evidencia la interacción de una comunidad con un territorio que es a la vez espacio de emancipación y de opresión. A lo largo de estos ejemplos se pretende destacar la relación que tienen las tres amigas protagonistas, Ana (personaje principal), Paula y María, así como su forma de comprender el mundo en el que viven por medio de una percepción progresiva que irá desde su infancia hasta su adolescencia. Al mismo tiempo, nos interesa observar las prácticas *sentipensantes* y relacionales a través de las cuales las tres amigas mantienen una postura disidente como respuesta a las amenazas que se imponen en su territorio.

La presente aproximación a *Noche de fuego* se apoya en tres referencias principales. Por una parte, acudimos a *Analyser un film. De l'émotion à l'interprétation* (2012) del teórico Laurent Jullier, en el que desglosa una propuesta de análisis filmico distribuida en tres etapas: como relato de una historia, como la organización horizontal y vertical de la información audiovisual, y como un proceso de

² El seminario tuvo lugar el 17 y 18 de mayo de 2008 en el CIDECI Las Casas/Unitierra, en San Cristóbal de las Casas, Chiapas. El Centro de Integración del Desarrollo del Emprendimiento y Capacitación Integral es una organización civil que, desde 1998, participa en la educación y en el bienestar social en comunidades vulnerables de México, entroncando sus actividades con el Movimiento Zapatista.

³ “El trabajo colectivo en clave de descolonización nos puede dar mucho para nuestras luchas y también para nuestras mentes y corazones [...] sola la razón (de la modernidad y Occidente) no nos alcanza [...] construir otro mundo pasa por la co-razón y por el corazón” (Axel Köhler et al., 2010: 261).

⁴ De nacionalidad salvadoreña y mexicana, Huezo se diplomó en el Centro de Capacitación Cinematográfica y realizó una maestría en Documental de creación en la Universidad Pompeu Fabra.

interpretación (2012: 406-407). Por medio de estas vías, esta lectura busca indagar en una gramática visual que muestre la actitud disidente de las tres protagonistas de la película con el fin de distinguir un mundo plausible construido desde su mirada infantil y adolescente. En consonancia con lo mencionado, la reflexión que Bertrand Westphal expone en *Le monde plausible. Espace, lieu, carte* (2011) resulta pertinente por su manera de entender el mundo plausible y por la forma en la que se asocia con el mundo que emana desde la disidencia de las tres amigas, un mundo en el que oscilan lógicas plurales que tienden a desarbolar el orden hegemónico.

Por otra parte, para aumentar la resonancia de lo anterior y revelar los puntos de ruptura en la vida de las protagonistas, nos apoyamos en la noción de “ontología relacional” que el antropólogo colombiano Arturo Escobar esgrime en su ensayo *Sentipensar con la tierra. Nuevas lecturas sobre desarrollo, territorio y diferencia* (2014). Recuperando la alusión de Fals Borda sobre el *sentipensamiento*, Escobar explica que la ontología relacional alude a la relación de distintos mundos y diferentes formas de lo real que defienden modelos armónicos de vida entre lo humano y lo no humano. En este sentido, la ontología relacional nos remite a una perspectiva ético-política que sostiene que “la vida es profundamente relacional [...] a todo nivel y en todas partes” (2014: 109). A este respecto, la perspectiva de la ontología relacional es contraria al relato universalista que proclama la existencia de una única realidad enmarcada en una globalización neoliberal que, disfraza de “política racional”, justifica su propia idea de progreso, desarrollo, consumo y competitividad como medidas del actuar humano (21) (premisa del modelo Uni-Mundista o del Mundo-Uno (Law, 2015)). Así, apoyados en la corriente de la ontología relacional, trataremos de desentrañar las acciones *sentipensantes* de las tres amigas, quienes crean vínculos entre lo humano y lo no humano como un modo de reafirmar su mundo plausible y su divergencia contra la realidad amenazante en el seno de su comunidad.

RELACIÓN DE MUNDOS: ORGANICIDAD Y EXTRACTIVISMO

Noche de fuego es el primer largometraje de ficción de Tatiana Huezo, cineasta reconocida que se ha consagrado principalmente a la realización de documentales. Así, en su producción destacan los documentales *El lugar más pequeño* (2011),

Tempestad (2016) o *El eco* (2023),⁵ entre otros cortometrajes⁶ realizados durante sus primeros años como directora. El rodaje de *Noche de fuego*⁷ tuvo lugar en un pueblo llamado Neblinas, en la Sierra Gorda de Querétaro, y su historia está basada en la novela *Prayers for the stolen* (2012) de la escritora Jennifer Clement. La historia dentro de la adaptación cinematográfica de Huezos se desarrolla en la montaña de Guerrero, un estado que la directora considera como uno de los más olvidados y golpeados de México porque es en donde “pasó lo de Ayotzinapa, en donde están las mineras ahí metidas, en donde hay todo este conflicto tremendo en muchas comunidades por la presencia de fuerzas de seguridad y de narcotráfico, siembra de amapola, un territorio muy conflictivo y muy golpeado por la desigualdad” (TV UNAM, 2021, 26:22-26:50). Si bien Huezos recupera algunos aspectos de la novela mencionada, lo cierto es que nutre su adaptación con episodios reales de la historia de Guerrero, pero también con pasajes relacionados con su infancia y con la de su hija al momento de construir a los personajes (26:56-27:15). A partir de esa constelación de referencias literarias, espaciales, históricas y personales, Huezos propone una adaptación en donde prepondera el conflicto entre distintos mundos —unos orgánicos y vivos, otros extractivistas y dualistas— que se relacionan dentro de la comunidad de las tres amigas.

La vida germina en la tierra y también encuentra refugio en ella. Esta es la idea que inaugura, desde un plano cenital, la gramática visual de *Noche de fuego*. En esta primera secuencia de la película se muestra el cuerpo de la protagonista Ana, de ocho años, resguardado en el hueco-refugio que ella y su madre Rita han escarbado apresuradamente en la tierra con las manos. El valor de esta imagen radica en lo que presagia: la presencia de ese mundo natural que, modificado por el humano, se convierte en un espacio-receptáculo que protege la vida contra un peligro latente. La premisa que se plantea al inicio de la película es reforzada por

⁵ Su estreno mundial tuvo lugar en el Festival Internacional de Berlín de 2023. En el mismo año, su difusión continuó por otros festivales como en el Karlovy Vary International Film Festival de República Checa, en el Festival de Cine de Lima, en el Festival Internacional de Cine de San Sebastián, entre otros.

⁶ Entre sus obras, se encuentran también los siguientes cortometrajes: *Árido* (1992), *Tiempo cáustico* (1997), *El ombligo del mundo* (2001), *Familia* (2004), *Sueño* (2005) y *Ausencias* (2015).

⁷ Obtuvo una mención especial en la sección *Un certain regard* en el Festival de Cannes en 2021, y ganó el Premio José María Forqué a la Mejor Película Latinoamericana del año (2021), el Premio Horizontes, el Premio Otra Mirada y el Premio Cooperación Española en el Festival Internacional de Cine de San Sebastián (2021). Huezos también fue invitada en la sección “Otra mirada” del *Cinelatino—Rencontres* de Toulouse en 2023.

otra secuencia en la que, mediante planos detalle de distintos insectos dentro de la vegetación del bosque, se muestra esa minúscula parte de la naturaleza como una estrategia para intensificar la relevancia de la vitalidad orgánica. En este primer foco temático se enarbola, así, la antesala de un mundo natural que anuncia el fundamento imaginario e identitario de las tres amigas protagonistas, Ana (personaje central), Paula y María.

No obstante, un primer indicio de conflicto se devela mediante de una sucesión de planos generales y de planos medio-cortos que desenmascaran otras realidades de la comunidad en donde viven las tres amigas. Aquí, por primera vez, se advierte la incursión del mundo extractivista que escinde territorial y socialmente a la comunidad a través de dos tipos de prácticas: la actividad de minería de remoción de cima que se ha instalado en una montaña contigua a la comunidad y en cuya progresiva degradación participan algunos niños de la población como soporte laboral, y la actividad de extracción de opio en cultivos de amapola, trabajados principalmente por jornaleros y jornaleras de la comunidad que utilizan esta opción como último recurso para ganar dinero, prolongando a su pesar la presencia del narcotráfico en el territorio. Las prácticas extractivistas que interfieren con la comunidad y que exhiben su fragmentación territorial y social tienen, sin embargo, un contrapeso en algunos imaginarios infantiles de carácter relacional. Esto ocurre en una secuencia en la primaria cuando la alumna Josefina, durante una exposición sobre los seres vivos y los no vivos, justifica el hecho de haber integrado una serie de piedras a su presentación:

- Los seres vivos pueden caminar, respirar, comunicarse entre ellos. Por ejemplo, las vacas con las vacas, los perros con los perros, los gatos con los gatos, cada quien con su comunidad. Los seres vivos nacen de otro ser y mueren cuando son viejitos como nosotros —dice Josefina.
- ¿Y por qué pusiste las piedras? —pregunta el maestro.
- Porque las piedras también son seres vivos —responde Josefina.
- Las piedras no son seres vivos porque no tienen ni ojos ni oídos ni sangre —dice otra alumna (Huezos, 2021, 00:11:33-00:12:07).

Así como la ontología relacional hace referencia a la posibilidad de construir un mundo constituido por prácticas relacionales armónicas y no dualistas, orienta-

das a la transición hacia un mundo donde quepan muchos mundos,⁸ en el mismo sentido el argumento de Josefina vaticina el recorrido oblicuo de las tres amigas en su lucha por refugiarse en el mundo orgánico y mineral del cual forman parte. Al considerar el mundo mineral como parte del mundo orgánico (la piedra como un ser vivo), la percepción de Josefina crea la analogía de la resistencia de las tres amigas, cuya disidencia busca proteger la relación entre lo humano y lo no humano en contra de la estrategia del modelo extractivista que las amenaza.⁹ Así, tanto lo expuesto por Josefina como lo que será la vida de las tres protagonistas corresponde a una acción *sentipensante* que subyace en la ontología relacional, es decir, que ve a los “mundos biofísicos, humanos y supernaturales como entidades que establecen vínculos de continuidad” (Escobar, 2014: 58) a través de los sentimientos, de la razón y del cuerpo. La perspectiva de Josefina, además de establecer un ejemplo de vínculo relacional en el seno de la comunidad, anuncia uno de los principales designios del relato de *Noche de fuego*: la interrelación orgánica, emocional y espiritual entre lo humano y lo no humano.

LA ONTOLOGÍA RELACIONAL DESDE LA MIRADA INFANTIL

A partir de un imaginario disidente construido desde su infancia, las tres amigas protagonistas se adentran en una dinámica *sentipensante* que, de acuerdo con el antropólogo argentino Mario Blaser, corporaliza la realidad de forma ontológica, es decir, como una manera de hacer mundo, “una forma de *enactuar* la

⁸ “[...] como espacio para pensar los complejos procesos de disputa entre mundos a los que asistimos hoy en día. Una concepción de ontología que permita múltiples mundos nos llevará, como veremos, a la noción del pluriverso y a enfatizar las ontologías no dualistas o relacionales que mantienen muchas comunidades” (Escobar, 2014: 18-19).

⁹ Vale la pena contrastar la perspectiva que tienen Josefina y las tres amigas sobre la relación entre lo humano y lo no humano con la lógica de la estrategia extractivista. Para ello, subrayamos las consideraciones que tiene el sociólogo Ramón Grosfoguel respecto al extractivismo que, de acuerdo con el autor, forma parte de una dinámica occidentalocéntrica centrada en el desarrollismo, misma que justifica la destrucción de todas las formas de vida humanas y no-humanas: “En la lógica extractivista, no solamente se destruyen genocidamente otros seres vivos humanos y no-humanos, se empobrecen los pueblos, se les extrae, despoja, apropia y destruye epistemicidamente sus conocimientos, sino que al transformar todo en objeto y recurso se elimina la agencia política de los actores cosificados [...]” (2016: 141).

realidad”.¹⁰ Parte de esto puede constatarse en el mundo de la naturaleza que es adoptado como un recurso de supervivencia y de disidencia por las protagonistas, paralelamente a las prácticas extractivistas que, ya instaladas, amenazan la vida de la comunidad y del ecosistema que lo rodea. Pero además de suponer un punto de ruptura en la vida de los habitantes, la lógica extractivista representa sobre todo la simiente que da origen al *sentipensamiento* disidente en *Noche de fuego*, esto es, la forma en la que las protagonistas crean su propio mundo plausible.

Para ejemplificar lo anterior acudamos a la secuencia en donde las tres amigas de ocho años de edad, Ana, Paula y María, preparan su sentido de la observación y de la escucha durante su encuentro con una serpiente venenosa mientras dan un paseo por el bosque. Escuchar el desplazamiento de la serpiente y describir su cuerpo —amarillo, negro, amarillo, rojo, amarillo, negro...— son dos estrategias que permiten no sólo comprender el peligro, sino también el mundo natural con el cual comienzan a relacionarse. Y así como la observación y la escucha resultan claves para evitar el peligro del mundo natural, estos recursos también son significativos cuando se trata de escuchar y ver otro tipo de peligro: la entrada de militares en la comunidad y el mundo coercitivo que estos encarnan junto con la presencia de narcotraficantes. Al ver a los militares entrar en el poblado, Ana, Paula y María siguen instintivamente una consigna primordial: no mirarlos a los ojos. A pesar de este recurso de ocultamiento, la repercusión que tienen los militares y los narcotraficantes en la población incide en la transformación física de las niñas. Esto ocurre cuando las madres de Ana y de Paula deciden llevarlas a que les corten el cabello para hacerlas pasar como niños y poder eludir la violenta injerencia de estos dos grupos en la vida de sus hijas. La madre de María es la única que decide no hacerlo pues el labio leporino que tiene su hija se revela no solamente como una patología, sino sobre todo como su mejor defensa al hacerla menos atractiva para los militares y narcotraficantes. A este respecto, en una secuencia en donde Ana, su madre Rita, Paula y su mamá se encuentran en un pequeño salón de belleza, Rita explica a su hija una versión edulcorada del por qué tiene que cortarse el cabello:

¹⁰ El subrayado es nuestro. Blaser emplea el verbo *enactuar* (un calco del inglés “*to enact*”) para hacer referencia a la participación performativa del humano en su actuación dentro de la realidad. En este sentido, para el antropólogo, “hacer mundo” significa actuar en la realidad para construirla (Blaser, 2019: 74).

- Ya Ana, ya te dije que vas a estar mejor. ¿No ves que con tanto pelo tienes nidos de piojos en la cabeza? A mí también me cortaron el cabello cuando era chiquita. Mi mamá me ponía un veneno que ardía bien feo en la cabeza [...] —dice Rita.
- El pelo crece, mi niña [...] —dice Helena, la peluquera.
- Yo no quiero. ¿Por qué no se lo cortaron a María? —dice Paula.
- Porque ellos tienen la sangre amarga, Paula. Y eso no les gusta a los piojos. A Ana y a mí todo el tiempo se nos suben los piojos. ¿Verdad Ana? —responde Rita (00:19:49-00:22:47).

Este suceso tiene un valor doble en la actitud disidente de las niñas. Si, por un lado, intensifica la opresión y el peligro en su realidad, por otro, abre una puerta hacia un mundo posible creado por su propia mirada infantil. En este segundo punto se encuentra una forma *sentipensante* de ver el peligro: al comprender que hay que asimilar la amenaza en sus vidas, las niñas deciden transformar el sentimiento de sentirse acechadas en el juego del escondite (RAE, 2001). Los recursos audiovisuales de esta secuencia, como el predominio del filtro rojo, el límpido sonido de los jadeos y de las respiraciones infantiles, o la interacción entre el plano cenital, el primer plano, el plano medio y el de conjunto, acrecientan el umbral en donde el temor y la diversión se tocan, en donde el peligro se convierte en esa tenue angustia infantil cuando, al jugar a las escondidas, se mantiene la esperanza de no ser encontrado.

En una secuencia posterior que funge como complemento y corolario de la anterior, se reafirma el ámbito relacional de la gramática visual de *Noche de fuego*. Aquí, durante un paseo por la montaña, cada una de las tres amigas toma una piedra que simboliza su propio corazón, pero un corazón pétreo y totémico que las une con la organicidad de la naturaleza que las rodea. A través de una práctica relacional, es decir, aceptando la interacción del mundo vivo con el no vivo, las niñas depositan las tres piedras una junto a la otra para reafirmar la perennidad de su unión. Durante este ritual que consolida su amistad y su refugio disidente, las tres piedras situadas una junto a otra representan una suerte de abrazo mineral que prolonga el vínculo de las niñas con el mundo plausible que han creado juntas. De pronto, sin embargo, desde el silencio de este *sentipensamiento*, Ana

les pregunta a sus amigas: “—Oigan, ¿qué creen que pase cuando una de nosotras tres de repente se vaya?” (Huezo, 2021, 00:33:36—00:33:43).

LA ONTOLOGÍA RELACIONAL DESDE LA MIRADA ADOLESCENTE

Tatiana Huezo recurre al retrato de la naturaleza a manera de indicio para señalar el paso del tiempo. Esto puede verse en la imagen de la montaña vecina a la comunidad, y más exactamente en la degradación de su ladera que ha sido consumida por la práctica extractivista de minería (00:50:37 — 00:50:48). Han transcurrido cinco años dentro de la historia mediante una elipsis que muestra los efectos devastadores de dicha práctica. Esta vez, con trece años de edad, Ana, Paula y María continúan incentivando una posición disidente. Un ejemplo ocurre cuando, en la escuela, el profesor explica los cambios de perspectiva que hay en nuestra mirada al alternar la vista con el ojo izquierdo y con el derecho (00:57:19-00:58:15). Acorde con esto, el profesor coloca una silla de cabeza y pregunta a los estudiantes quién puede sentarse en ese objeto que ha perdido su función principal. Paula participa decidiendo voltear la silla para sentarse, restituyéndole así el valor a tal objeto. Sorprendido por la naturalidad del gesto, el profesor agrega:

- A veces, la percepción de lo que vemos no es real.
- Voy a ser maestra —dice Ana secretamente a su amiga María.
- A veces, no es suficiente ver sólo con los ojos [...]. Hay muchas cosas en este pueblo que están de cabeza, pero Paula se atrevió a venir y a cambiar algo —concluye el maestro. (00:58:16-00:59:37)

Otro caso relativo al gesto disidente sucede durante un ejercicio en donde el profesor pide a los estudiantes que construyan su propio cuerpo utilizando diversos objetos recuperados en casa. Al terminar de construir el cuerpo con objetos que forman parte del mundo no vivo, el maestro pide a Ana que mencione las partes de su cuerpo describiendo los objetos empleados, a lo que ella dice:

- Ana tiene dos ojos de maíz, uno blanco y uno azul. Tiene una nariz de corcholata [...]. Tiene por boca un broche rojo de cabello. Tiene de columna vertebral un alacrán encerrado dentro de una botella. Su corazón está

hecho con tres piedras de la montaña. De manos... De manos tiene unos alambres. Y sus piernas con hojas de elotes. Y se me olvidó poner los pies (01:18:28-01:20:07).

Contrario a la ontología Uni-Mundista que tiende a dismantelar la corporalidad, lo colectivo y la relación con el territorio, el cuerpo creado por Ana emerge a partir de la acción de una pedagogía disidente generada por el profesor. La dinámica de la representación corporal mediante diversos objetos recuperados del espacio doméstico le permite a Ana ser consciente de su participación en la construcción de la realidad, dicho de otro modo, de su *enacción* en el mundo por decirlo en términos de Mario Blaser. La atribución identitaria que Ana establece con su representación corporal ejemplifica, así, el principio relacional que distingue la gramática visual de las tres protagonistas de *Noche de fuego*: la afirmación de un cuerpo otro como un gesto disidente, de un cuerpo plausible que, por su naturaleza liminar, permite la relación entre el mundo humano y el no humano mediante la acción del *sentipensamiento*. Para rememorar las reflexiones de Fals Borda, la *enacción* de Ana representa una parte del proceso de resistencia que nace desde el corazón y desde la razón. De esa manera, la representación del cuerpo de Ana, creado a partir de fragmentos orgánicos, minerales y plásticos, instaura un ejercicio de disidencia que, desde una mirada adolescente, muestra la fuerza *sentipensante* como una manera de vivir en comunidad y desde la disidencia.

Sin embargo, este mundo plausible es abruptamente diluido días después, cuando un grupo de narcotraficantes se acerca a la casa de Ana y Rita. Al percatarse de la proximidad de los sujetos, Ana corre a esconderse al hoyo que hizo con su madre antes de que los narcotraficantes la reclamen para llevársela:

- Vinimos por la niña, madre.
- Aquí no vive ninguna niña —responde la mamá.
- No me engañe o se la va a cargar la chingada.
- Yo sólo tengo un hijo, señor. Ahorita anda allá arriba en el cerro cortando leña (01:35:21-01:35:37).

Ana escucha esa conversación mientras se encuentra resguardada en el escondite bajo tierra. Cuando los narcotraficantes parten, encontramos otro tipo de cuer-

po en Ana, simbólicamente diferente al cuerpo plausible elaborado con distintos objetos. Ahora se trata de un cuerpo desarticulado y coaccionado por la lógica extractivista, un cuerpo que resiste al miedo y al dolor buscando recuperar su organicidad y su vínculo con el territorio. Pero, así como los efectos de la lógica extractivista son evidenciados en *Noche de fuego*, la lógica relacional permea aún más profundamente en la gramática visual de la película, principalmente a partir de las acciones disidentes de las protagonistas: no se trata de huir, sino defender el vínculo con el mundo natural y preservarse en él para enfrentar el furor de la violencia.

CONCLUSIÓN

No es posible hablar de imágenes sin hablar de cenizas, dice el historiador del arte y filósofo Georges Didi-Huberman, agregando que las imágenes son una invención de nosotros, mortales, para inscribir nuestros estremecimientos de deseo y de miedo (2013: 346). En dos secuencias diferentes de la película se muestra el encuentro que tiene Ana con el fuego, en la primera secuencia cuando la protagonista tiene ocho años (Huezo, 2021, 00:50:02-00:50:20), en la segunda cuando tiene trece años (01:40:57-01:41:00). En ambas temporalidades, el encuentro con el fuego que arde en el interior de su comunidad simboliza la unión con un agente de transformación, tal como lo llegó a considerar Heráclito. El fuego es el cuerpo ultraviviente que vincula tanto la vitalidad como la destrucción, la animalidad y la espiritualidad (Cirlot, 1992: 209-210). Dentro de la película, el fuego sintetiza la anuencia de diferentes mundos en relación y, al mismo tiempo, la pugna de dos mundos en enfrentamiento: el comunitario contra el extractivista. El encuentro de Ana con el fuego deja entrever uno de los propósitos fundamentales de la gramática visual de *Noche de fuego*: exponer la latencia del *sentipensar* como una práctica de vida, como un paso disidente hacia la construcción de otros mundos desde una ontología relacional que permita enfrentar conflictos ambientales, sociales y políticos. Así, en *Noche de fuego*, es posible adosar la presencia de un mundo plausible que, desde la lógica relacional, admita la correlación de otros mundos y suponga la caída de reivindicaciones hegemónicas de Occidente, tal como lo expresa Bertrand Westphal (2011: 17). Lo anterior no puede aludir sino a otras posibilidades de coexistencia en donde el sentimiento, la razón y el cuerpo

sean bases para erigir otros mundos y otras disidencias, así como lo hicieron las tres amigas protagonistas de *Noche de fuego*, encarando modelos lejanos a la inclusión y a la relación.

BIBLIOGRAFÍA

- Blaser, Mario. "Reflexiones sobre la ontología política de los conflictos medioambientales". *América Crítica*, 3, 2 (2019): 63-79.
- Cirlot, José Eduardo. *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Editorial Labor, 1992.
- Didi-Huberman, Georges. *Phalènes. Essais sur l'apparition*, 2. París: Les Éditions de Minuit, 2013.
- Escobar, Arturo. *Sentipensar con la tierra. Nuevas lecturas sobre desarrollo, territorio y diferencia*. Medellín: Ediciones Universidad Autónoma Latinoamericana, 2014.
- Fals Borda, Orlando. *Historia doble de la costa IV. Retorno a la tierra*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia/Banco de la República/El Áncora editores, 2002.
- Grosfoguel, Ramón. "Del 'extractivismo económico' al 'extractivismo epistémico' y 'extractivismo ontológico': una forma destructiva de conocer, ser y estar en el mundo". *Tabula Rasa. Revista de Humanidades*, 24 (2016): 123-143.
- Huezo, Tatiana (Directora). *Noche de fuego*. Pimienta Films/The Match Factory, 2021.
- Jullier, Laurent. *Analyser un film. De l'émotion à l'interprétation*. París: Flammarion, 2012.
- Köhler, Axel, Xochitl Leyva Solano, Xuno López Intzín et al. *Sjalel kibeltik. Sts'isjel ja kechtiki'. Tejiendo nuestras raíces* (versión tsotsil-español). México: Ciesma-Unicach/CIESAS/UNAM, 2010.
- Law, John. "What's Wrong with a One-World World?". *Distinktion: Journal of Social Theory*, 16, 1 (2015): 126-139.
- Real Academia Española (RAE). s.v. "escondite". 2001. En <<https://www.rae.es/drae2001/escondite>>.
- TV UNAM. *Encuadre Iberoamericano. Festival Internacional de Cine de San Sebastián*. 2021. YouTube. En <https://www.youtube.com/watch?v=loubRjOURTg-yab_channel=TVUNAM>.
- Westphal, Bertrand. *Le Monde plausible. Espace, lieu, carte*. París: Les Éditions de Minuit, 2011.

FORMAS Y LUGARES ALTERNATIVOS DE PRODUCCIÓN DE SABERES EN LOS RELATOS DE VIAJE: (des)legitimación y apropiación

Daniel López

Université Clermont-Auvergne
IHRIM- Clermont-Ferrand

Viajeros extranjeros de diversos horizontes recorrieron el actual territorio colombiano en el transcurso del siglo XIX. Los relatos de estos representantes del mundo "civilizado" se caracterizarían, entre otros, por dos rasgos dominantes: la necesidad de validación del saber del Otro, y el llamado a la acción para explotar las riquezas naturales en consonancia con los paradigmas de progreso y de civilización. El discurso (en especial científico, aunque no exclusivamente) de la mayoría de los viajeros de la época tendía, en efecto, a desacreditar a esos pueblos demasiado cercanos a la naturaleza, no para negar sus conocimientos sistemáticamente, sino su capacidad de raciocinio (Boumediene, 2009: 299). Sin embargo, en algunos casos, los testimonios de ciertos viajeros manifestaban una relativa disposición a la descentración que permitía acoger al Otro y su conocimiento. Este movimiento pendular está presente en varias relaciones de viaje de entonces, pero para comprenderlo será necesario remontarse un poco en el tiempo y proponer herramientas conceptuales como las nociones de apropiación, heterotopía y monotopía científicas, que nos darán luces para interpretar algunas observaciones que tres

viajeros decimonónicos plasmaron en sus textos. Nos referimos, en particular, a los viajeros franceses Gaspard Théodore Mollien, Élisée Reclus y Charles Saffray. El contraste de estas perspectivas nos permitirá reflexionar sobre las implicaciones de esta mirada dual que, de alguna forma, persiste hasta nuestros días.¹

DESCRIBIR Y CLASIFICAR EL MUNDO:

EL SURGIMIENTO DE LA CONCIENCIA PLANETARIA EUROPEA

En el intento de interpretación de los testimonios de los viajeros decimonónicos en tierras americanas, se hace necesario examinar, aunque sea fugazmente, los antecedentes que moldearon su forma de acercarse a la naturaleza, de observar y de contar el mundo. El siglo XVIII, bajo el signo de la Ilustración, representa un punto de inflexión en el proyecto de un orden mundial con Occidente como parangón y guía, en la medida en que surge una clara voluntad de racionalización del mundo en una vasta y única red planetaria. Es precisamente desde mediados del siglo XVIII que asistimos al auge de las expediciones científicas,² cuya ambición es lograr describir y conocer el mundo concebido como “una totalidad, una extensión extravagante, rica, diversa, cuyos elementos habría que detallar de manera exhaustiva” (Camelin y Houdart, 2010: 10).³ El conocimiento y el dominio del mundo, la instauración de un saber enciclopédico y del progreso como principio teleológico (Raj y Sibum, 2015: 17) se convierten en un desafío para la mayoría de los pueblos europeos. Se trataría, en palabras de Pratt, del nacimiento de una “consciencia planetaria europea”, es decir, del “entendimiento de sí mismas de las elites europeas y de sus relaciones con el resto del globo” (1992: 15).

La exploración científica moviliza entonces una vasta red intelectual y comercial y se vuelve centro de interés público, un aparato ideológico gracias al

¹ Véase por ejemplo la obra de Anders Breidlid en la cual, entre otros aspectos, el autor cuestiona la reivindicación de las epistemologías de los pueblos indígenas, que podría esconder un discurso de dominación que instrumentaliza y se apropia de los saberes de dichos pueblos en beneficio de la civilización occidental (2016).

² Al respecto Raj y Sibum evocan el largo siglo XIX (entre el último tercio del siglo XVIII y el fin de la Primera Guerra Mundial) como el momento en el que nace el mundo moderno y que emergen las ciencias como prácticas profesionales y autónomas (2015: 14).

³ De aquí en adelante, las citas de los trabajos que no tienen traducción al español han sido traducidas por nosotros.

cual Europa se define a sí misma con respecto a los otros espacios y pueblos del planeta como portadora del discurso de la ciencia y del progreso. A partir de entonces, la ambición de describir la naturaleza en términos científicos se convierte en un elemento convencional, a diferentes grados, de los relatos de viaje (27). En este proyecto planetario de sistematización del conocimiento, el carácter científico del viajero lo investía de una legitimidad que eventualmente no poseía antes: desde esta época se consolida la idea del viajero como *testigo del mundo*, compilador fiable de hechos naturales, en oposición a su antiguo estatus de impostor (Pimentel, 2003: 104-105).⁴

La avidez por el conocimiento y la voluntad de descripción del mundo bajo el prisma objetivo de la ciencia se centraba, inicialmente, en la naturaleza. En efecto, en “un primer momento [...] el interés por el hombre sólo representa una mínima parte del proyecto del saber. La naturaleza es, en primera instancia, la fuente del mayor interés científico” (Camelin y Houdart, 2010: 12). Sin embargo, progresivamente, el interés por el Otro que habitaba esos espacios observados y estudiados va a hacerse cada vez más latente. Así, discursos que justifican un supuesto orden jerárquico natural entre los pueblos y curiosidad antropológica se manifiestan simultáneamente a través del viaje.⁵ En este sentido, la necesidad de validación del saber del Otro, habitante de espacios ricos pero salvajes y, en consecuencia, el llamado a la acción del hombre occidental para poner estas riquezas en provecho de la civilización,⁶ aparecen como dos rasgos característicos de los relatos de viaje, bien fueran de corte científico o no. Investido de la validez que le otorgaba la ciencia, el viajero, particularmente el científico, encarnaba la ambición de producir un discurso objetivo y objetivable (Daston y Galison, 2010) sobre la naturaleza que iba describiendo y sobre los usos que de ella se hacían. El

⁴ La idea de sistematización científica del conocimiento y su instauración como modelo hegemónico está íntimamente ligada a su verbalización. Así, el hecho de nombrar excluyendo cualquier incertidud en “palabras lisas, neutralizadas y fieles” comienza a establecerse definitivamente como el modo de contar el mundo por excelencia; el discurso de las ciencias naturales surge como dispositivo de verbalización que propone una lengua universalmente válida, sin equívocos, un sistema de denominación que da “la posibilidad de un orden constante” (Foucault, 2010: 146).

⁵ “Se definen marginalidades y la demostración de jerarquía que de allí resulta permite todas las justificaciones de dominación sobre individuos y pueblos llamados ‘inferiores y salvajes’ [...]” (Camelin y Houdart, 2010: 18).

⁶ Al respecto, Raj y Sibum ponen de relieve la consolidación de la “percepción de la ciencia como fuente principal de legitimidad de la autoridad y de la acción” (2015: 18).

viajero podía entonces atribuirse, explícita o tácitamente, el rol de juez del saber del Otro. Como lo veremos más adelante, el discurso de la mayoría de los naturalistas y viajeros de entonces tendía a menudo, aunque no invariablemente, a desacreditar a estos hombres cuya capacidad de reflexión podía ser reducida a un reflejo, seres más cercanos a la naturaleza y por lo tanto más simples, en oposición a las sociedades europeas, más complejas y artificiales. Por ello, el saber que ellos poseían “debía ser validado por la experiencia para volverse útil [y] sólo los hombres blancos podían elevar estos conocimientos a un grado superior” (Boumediene, 2009: 299).

Ya para el siglo XIX, con la caída gradual del imperio español y con la consecuente reconfiguración de poderes en el escenario internacional, se reaviva el interés de las potencias europeas en la consolidación de sus proyectos respectivos de expansión y control mundial. En este contexto, numerosos viajeros europeos de diversos horizontes y con objetivos igualmente diversos viajaron a América con el fin de explorar estas tierras ahora libres del control español. Algunos autores hablan de un redescubrimiento de América, iniciado de hecho por Alexander von Humboldt ya a principios de ese siglo (Bertrand y Vidal, 2002).⁷ Investigar la situación política de las nuevas repúblicas, establecer relaciones diplomáticas y comerciales, adquirir materias primas y establecer manufacturas europeas,⁸ realizar investigaciones científicas o incluso proveer de material a publicaciones periódicas, fueron algunas de las motivaciones de los viajeros europeos en la América en el siglo XIX. El Nuevo Mundo representaba no solamente un vivero de materias primas y de posibilidades de expansión económica, sino también una fuente de imágenes y de historias exóticas que alimentaban la curiosidad europea y que reafirmaban de paso la autodesignada función civilizadora de Occidente.

Así, si bien es cierto que el flujo de viajeros extranjeros durante el siglo XIX fue mayor en otras partes de Hispanoamérica, Colombia también recibió un importante número de visitantes de otros lugares, muchos de ellos franceses e

⁷ Antoine Ventura habla igualmente de un “segundo descubrimiento”, caracterizado por una sed de conocimientos y la voluntad de control de la naturaleza (2016: 70).

⁸ Al respecto, Pratt habla de “*advanced scouts for European capital*”, cuyos intereses pragmáticos estaban en parte apoyados por un discurso que compartía rasgos comunes: observación de la naturaleza como recurso que debía ser “adecuadamente” explotado, denuncia del retraso de los pueblos observados y, en consecuencia, el llamado implícito o explícito a la intervención del hombre civilizado (1992: 148).

ingleses (Giraldo Jaramillo, 1957: 25). Los testimonios de estos viajeros prolongarán y serán en buena medida tributarios de la perspectiva instaurada en el siglo anterior. No obstante, dichos testimonios pueden también dar muestra de una relativa voluntad de descentración. Persistente voluntad de apropiación del espacio, de los recursos y eventualmente del saber del Otro cohabitan, pues, en algunos casos, con un interés genuino por formas y lugares alternativos de producción de saberes.

APROPIACIÓN Y HETEROTOPÍAS

La voluntad de apropiación animaba, pues, en buena medida el gran proyecto de sistematización del orbe, de su censo enciclopédico consolidado a partir del siglo XVIII. Al respecto, Santiago Muñoz Arbeláez señala:

[En el] largo proceso de comprensión y apropiación europea del Nuevo Mundo, ciertas prácticas concretas tuvieron un papel central. Nombrar y recolectar especímenes, traducir los conocimientos indígenas a una terminología científica unificada, describir y dibujar plantas y animales, fueron todas acciones que permitieron la apropiación europea del Nuevo Mundo. Los viajeros del siglo XIX continuaron con estas tareas con el propósito de clasificar la naturaleza americana durante una nueva etapa de expansión imperial (2010: 175).

La noción de apropiación comporta dos rasgos dominantes: la idea de hacer propio y la de adaptación a fines específicos. Tal como lo veremos más adelante, la mirada de los viajeros occidentales sobre el Otro y su saber revela de una forma u otra esa voluntad de apropiación que responde a la instauración de una visión hegemónica del mundo y, por ende, a la asignación de funciones territoriales que establecen un tipo particular de vínculos transatlánticos que, dicho de paso, perdura hasta hoy bajo diversas formas: la periferia suministra recursos y mano de obra, mientras que los centros “civilizados” aseguran el aparato financiero y científico para la explotación y la comercialización de productos (192). De esta manera, los relatos de viaje pueden ser concebidos como dispositivos discursivos que participan a la apropiación, simbólica y efectiva, de unos pueblos sobre otros.

No obstante, si bien esta voluntad de apropiación obedecía principalmente a intereses utilitaristas, una sincera curiosidad epistemológica, inclusive antropo-

lógica, podía también alentar a muchos de los autores de estos relatos, hombres de su tiempo que depositaban una firme confianza en el progreso. Así, ciertos viajeros dan muestra de una relativa descentración, de una sensibilidad que podríamos calificar de etnológica, en la antesala de la emergencia de esta disciplina. En efecto, en ciertos pasajes de sus relatos se puede percibir la intención de “conocer, comprender y hacer comprender” (Camelin y Houdart, 2010: 3) el Otro en su medio natural. Esta actitud descentrada posibilita, a veces sin buscarlo intencionalmente, el surgimiento de formas y lugares alternativos de producción de saberes, es decir, de heterotopías científicas, en oposición a la ciencia como monotonía.

Por monotonía entendemos la idea, particularmente reafirmada durante el siglo XIX, de la ciencia como unidad, de un mismo corpus de conocimiento, un conjunto de valores de alcance universal con un mismo método que obedece dondequiera a las mismas leyes (Tresch, 2015: 144-145). A esta idea podemos contraponer la noción de heterotopías científicas, sitios separados que contradicen el orden dominante y normativo, el espacio unificado y homogéneo de la ciencia (145). La noción de heterotopía, desarrollada originalmente por Michel Foucault (2004), podría en efecto asociarse a estos *lugares-otros* descritos por los viajeros, en los que formas de conocimientos y saberes alternativos podían tener lugar.⁹ Estos órdenes alternativos develan una tensión permanente entre contestación y alineamiento a la concepción monolítica de la ciencia. Así, sucedía a menudo que en las heterotopías científicas nuevos conocimientos y experiencias podían engendrarse, pero con el imperativo de alinearlas con los conocimientos y valores existentes. Estos sitios diferían del orden existente sólo para reafirmarlo. Un hecho notable sobre el Occidente del siglo XIX era “su capacidad de hacer proliferar por todo el globo, como esporas, heterotopías que encontraban la novedad con el fin de reforzar la impresión de la monotonía” (Tresch, 2015: 153).

⁹ Al respecto resultan bastante ilustrativas las reflexiones de la pensadora boliviana Silvia Rivera Cusicanqui, quien señala la necesidad de replantear los enfoques de la academia tradicional. En efecto, Rivera Cusicanqui insta a recurrir a “herramientas conceptuales nacidas al margen de la modernidad hegemónica” que cuestionen “la violencia epistemológica ejercida por ésta a través de la configuración de un conocimiento uniforme”, con el fin de “proporcionar una vía paralela” y de enfrentar “la imposición de pensar occidentalmente como única posibilidad” (Sierra Ruiz, 2024: 200).

Los ejemplos que propondremos a continuación darán cuenta de esta actitud de algunos viajeros (tanto científicos como de otro corte) que oscilaba entre la voluntad de apropiación, de legitimación o deslegitimación del saber del Otro y que posibilitaba, en cierta medida, el surgimiento de heterotopías, a veces alineadas al discurso estandarizado de progreso y a una visión monolítica de la ciencia.

ESPACIOS Y SABERES DEL OTRO EN LOS RELATOS DE VIAJE

Los relatos de viaje europeos producidos en el periodo de redescubrimiento de América invitan constantemente a la acción por parte del hombre “civilizado” para apropiarse esas tierras ricas, pero inexploradas, o explotadas inadecuadamente por los locales. Gaspard Théodore Mollien, viajero francés que visitó el actual territorio colombiano en sus primeros años de vida independiente, hablaba así después de su largo recorrido por el río Magdalena, vía obligada para alcanzar la capital del país:

No hay nada más espantoso que un viaje por el Magdalena; ni siquiera la vista se recrea, pues sus márgenes fértiles que deberían estar cubiertas de cacaotales, de caña de azúcar, de cafetos, de algodóneros, de añil, de tabaco, esas orillas [...] están, por el contrario, erizadas de malezas, de bejucos, de espinas de entre las cuales emergen cocoteros y palmeras (1992: 92).

En este llamado implícito a la acción para una explotación de una tierra fértil pero desaprovechada por los locales, el viajero tendría el papel del “*seeing-man*”, aquel cuya mirada observa pasivamente y posee (Pratt, 1992: 7).

De hecho, más adelante en su relato Mollien pone de manifiesto otro tópico recurrente en la mirada europea sobre el trópico: el hombre como “víctima” de la naturaleza y, por ende, presa de la incuria que impide el progreso. Así, afirma Mollien: “La naturaleza, cuya munificencia es infinita en los países cálidos, no se ha limitado en Colombia a suministrar al hombre alimento sin esfuerzo y sin trabajo, sino que le ha dado infinidad de plantas de las cuales saca un sinnúmero de cosas útiles” (1992: 392). De alguna manera, el viajero no niega categóricamente la dosis de ingenio de los locales, pues reconoce que son capaces de “sacar cosas útiles” de la generosa naturaleza. Su mirada entraña, sin embargo, la deslegitimación de sus procedimientos, que no conllevan esfuerzo ni trabajo.

La tendencia a la deslegitimación del saber del Otro que comportaba una invitación tácita o explícita a alguna forma de apropiación en favor del progreso es, seguramente, un común denominador de los relatos de viaje de aquel siglo. Reducir estos testimonios a esta visión unívoca sería, no obstante, desacertado. De hecho, a pesar de su estatus de emisario de la civilización, de la industria y de las ciencias, el contacto con otras realidades y seres podía llevar al viajero, aunque fuera episódicamente, al reconocimiento de otras formas y lugares marginales de producción de saberes. Un verdadero interés epistemológico y un entusiasmo sincero por la naturaleza americana, *racionalmente explotada*, podía subyacer tras su manera de ver y contar al Otro y sus prácticas.

El interés de los viajeros por los usos que los locales hacían de los recursos naturales estaba pues siempre presente en los relatos. En muchos casos, la descalificación de esos procedimientos bien podía fundarse en verdaderas razones científicas; no obstante, también solía ocultar intenciones utilitaristas, o bien, una buena dosis de una pretendida superioridad cultural. El francés Élisée Reclus, quien intentó establecer una explotación agrícola en la costa caribe colombiana a mediados del siglo XIX, se refiere en estos términos a la costumbre indígena del uso de la planta de coca (o hayo) en esa zona:

Me apoderé de la hamaca mientras que los indios se sentaron o acurrucaron cerca del fuego. [...] Abrían y cerraban la boca con un movimiento acompasado y saboreaban voluptuosamente el *hayo*. Para esta tarea, en mucho la más importante de su vida, todos los aruacos llevan en la mano izquierda una pequeña calabaza que contiene cal en polvo. [...] Los indios y los negros del Perú hacen igualmente un gran uso del hayo, y pretenden que pueden ayunar durante una semana y aún más [...]. El célebre naturalista Tschudi, cuyo testimonio no puede ser sospechoso, afirma que vio en varias ocasiones individuos que trabajaban durante muchos días consecutivos, contentándose con mascar hayo para reparar sus fuerzas. Los araucos no conocen esta propiedad maravillosa de su planta favorita (1992: 229-230).

La sola posición espacial del viajero (apoderado de la hamaca, que observa a los indios sentados o acurrucados) denota de por sí la postura de superioridad del observador. El ritual de masticación maquinal de la planta, el “más importante de su vida”, se asemeja más a un vicio de los indígenas que ni siquiera conocían sus propiedades, descritas por un naturalista europeo, cuyo testimonio merece, por

su parte, absoluta confianza. De cierta forma, Reclus en su relato abre el espacio para la aparición de una heterotopía, pero, en el acto, anula la posibilidad de la existencia de un saber alternativo sobre la planta por parte de los indígenas. Por lo demás, como lo señala el escritor colombiano Álvaro Mutis, el interés de los viajeros extranjeros del siglo XIX por esta planta que marcaría el destino del país resulta más inquietante que curioso (1990: 13-14).

Por la misma época de la visita de Reclus, otro viajero francés, el médico y botanista Charles Saffray, se interesaba también por las propiedades de la coca:

Los indios habían reconocido en esta planta principios nutritivos y tónicos, y gracias a su uso podían soportar las fatigas del trabajo en las minas y la abstinencia forzada durante sus largos viajes. En un extracto de coca preparado cuidadosamente, he reconocido la presencia de clorofila, de goma, cera, y un alcaloide especial, la cocaína, que he podido combinar con cal, aislándola después en forma de cristales en agujas. Administrada esta sustancia en grandes dosis a los animales, produce una excitación de la sensibilidad, seguida de profundo abatimiento y de fenómenos tetánicos: mucho siento no haber tenido ocasión de hacer en el hombre repetidos experimentos (1948: 20-21).

A diferencia de Reclus, Saffray no desconoce los saberes de los indígenas con respecto a esta planta; al contrario, estos conocimientos le sirven de pretexto para profundizar su estudio con ayuda de un lenguaje que racionaliza su saber empírico. Esta forma de diálogo, que reconoce la existencia de saberes periféricos e intenta completarlos con el discurso estandarizado de la ciencia, permitiría, por lo menos en cierta medida, la emergencia de una heterotopía científica.

La fabricación del curare, poderoso veneno que los indígenas utilizaban para la caza, atrae igualmente la atención del botanista francés y pone nuevamente de manifiesto su enfoque dialógico y de relativa apertura hacia el saber del Otro. Saffray explica de modo cuidadoso la preparación de la mezcla: arañas, arena y colmillos de serpiente hacían parte de esta. Sin embargo, su principio fundamental es, al final, designado científicamente por el francés, quien descarta los ingredientes que, según él, correspondían a la superstición indígena. El chamán de una tribu, relata Saffray: “conocía casi todos los ingredientes del curare; más tarde me enseñó el bejuco venenoso, que reconocí ser el *Strychnos toxicaria*. Prescindiendo de las arañas, que no tienen importancia, se puede considerar que el curare [...]

se compone de extracto de strychnos mezclado con una pequeña cantidad de veneno de serpiente” (200-201).

La mirada del científico oscila, de nuevo, entre el reconocimiento del saber del Otro y la necesidad de su validación. En efecto, Saffray no rechaza categóricamente el saber del chamán, pero es finalmente él quien tiene la última palabra, la palabra científica, con respecto a la composición de la preparación. El viajero-científico reconoce el conocimiento botánico del Otro indígena, pero hace notar que se trata de un saber en el que el discernimiento científico propiamente hablando estaba ausente, un saber en el que el mundo natural y sobrenatural parecieran entremezclarse. Por ello, era necesario objetivar estas prácticas, nombrar científicamente las plantas utilizadas por los indígenas, desechar aquellos elementos que respondían quizá a virtudes “ocultas”, que no se alineaban con la visión científica. Así, la autoridad científica del viajero francés, más allá de sus (seguramente) reales fundamentos, se impone ante los saberes y las prácticas del Otro indígena. A pesar de todo, esta actitud epistemológica de apertura posibilita una relación dialógica y, por tanto, la existencia de una heterotopía. En efecto, Saffray, como lo harían también otros viajeros, no descalifica rotundamente las prácticas científicas indígenas, determinadas por una cosmovisión divergente, al margen del discurso monotópico. Al contrario, tal vez de manera parcial e inconsciente, acoge “la convicción antropológica de que otros órdenes cósmicos podían ser también modos razonables y coherentes [...] de organizar el mundo” (Tresch, 2015: 151).

CONCLUSIÓN

Es necesario decir que no se trata de negar el indudable aporte de los viajeros-científicos europeos y su sincera curiosidad epistemológica en muchos casos, sino de interrogar la relación asimétrica que, en regla general, se instaura: es el “civilizado” quien observa, cuenta y evalúa al Otro del margen y sus formas de vida. La actitud de descentración que notamos en algunos viajeros, no obstante, abriría la pregunta por los diversos modos de vida y racionalidades (Chaparro Amaya, 2020: 17). Esta pregunta, con toda la complejidad y los desencuentros que pueda entrañar, posibilitaría a su vez el surgimiento de una relación dialógica, en particular urgente ante los desafíos actuales en la Colombia (y por extensión en la

América Latina) de la margen, sometida a diversas presiones y, frecuentemente, a la deslegitimación de sus formas alternativas de vida y saberes ante el persistente y hegemónico imperativo de productividad.

BIBLIOGRAFÍA

- Bertrand, Michel y Laurent Vidal. *À la Redécouverte des Amériques: les voyageurs européens au siècle des indépendances*. Toulouse: Presses Universitaires du Mirail, 2002.
- Boumediene, Samir. *La Colonisation du savoir: une histoire des plantes médicinales du Nouveau monde, 1492-1750*. Vaulx-en-Velin: Les Éditions des Mondes à faire, 2009.
- Breidlid, Anders. *Educación, conocimientos indígenas y desarrollo en el Sur global: cuestionando los conocimientos para un futuro sostenible*. Buenos Aires: Clacso, 2016.
- Camelin, Sylvaine y Sophie Houdart. *L'ethnologie*. París: PUF, 2010.
- Chaparro Amaya, Adolfo. *Modernidades periféricas: archivos para la historia conceptual de América Latina*. Barcelona: Herder, 2020.
- Daston, Lorraine y Peter Galison. *Objectivity*. Princeton: Princeton University Press, 2010.
- Foucault, Michel. “Des espaces autres”. *Empan*, 54, 2 (2004): 12-19.
- Foucault, Michel. *Les Mots et les choses: une archéologie des sciences humaines*. París: Gallimard, 2010.
- Giraldo Jaramillo, Gabriel. *Bibliografía colombiana de viajes*. Bogotá: Editorial ABC, 1957.
- Mollien, Gaspard Théodore. *Viaje por la República de Colombia en 1823*. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura, 1992.
- Muñoz Arbeláez, Santiago. “Las imágenes de viajeros en el siglo XIX. El caso de los grabados de Charles Saffray sobre Colombia”. *Historia y Grafía UIA*, 34 (2010): 169-204.
- Mutis, Álvaro. Préface. En *Voyage à la Nouvelle-Grenade de Charles Saffray*. París: Phébus, 1990.
- Pimentel, Juan. *Testigos del mundo: ciencia, literatura y viajes en la Ilustración*. Madrid: Marcial Pons Ediciones de Historia, 2003.

- Pratt, Mary Louise. *Imperial eyes: travel writing and transculturation*. Londres-Nueva York: Routledge, 1992.
- Raj, Kapil y Otto H. Sibum. Globalisation, science et modernité. De la guerre de Sept Ans à la Grande Guerre. En Kapil Raj et Otto Sibum (eds.). *Histoire des Sciences et du Savoir. Tome 2: Modernité et globalisation*. Paris: Seuil, 2015.
- Reclus, Eliseo. *Viaje a la Sierra Nevada de Santa Marta*. Bogotá: Colcultura, 1992.
- Saffray, Charles. *Viaje a Nueva Granada*. Bogotá: Prensas del Ministerio de Educación Nacional, 1948.
- Sierra Ruiz, Paloma. "El pensamiento de Silvia Rivera Cusicanqui: Propuestas andinas para transformar el mundo conociéndolo". *Valenciana*, 17, 33 (2024): 193-222. En <<https://doi.org/10.15174/rv.v16i33.755>>.
- Tresh, John. (2015). "Des natures autres. Hétérotopies de la science du XIXe siècle". En Kapil Raj et Otto Sibum (eds.). *Histoire des Sciences et du Savoir. Tome 2: Modernité et globalisation*. Paris: Seuil.

MARGES, MOTS/MAUX DE LA DICTATURE. ENTRE PHATIQUE ET PERFORMATIF.

Exemple de la Guinée Equatoriale
à travers *Los poderes de la tempestad* (1997)
de Donato Ndongo Bidyogo

Adjo N'go Rosine Bohoussou
Université de Perpignan Via Domitia
CRESEM/GRENAL

INTRODUCTION

A lors que, d'un point de vue géographique, culturel et historique, la Guinée Equatoriale est étroitement liée à l'Afrique subsaharienne et à l'histoire coloniale, esclavagiste européenne, ce pays souffre encore d'une méconnaissance généralisée. Il est aussi souvent confondu avec la Guinée Conakry et la Guinée Bissau. Une telle méconnaissance en dit long de la place qu'occupe encore ce pays dans l'imaginaire commun de l'Afrique. En Guinée Equatoriale, pendant la colonie, comme dans d'autres pays naguère colonisés, la matrice de domination se fonde sur une dissymétrie active entre un centre et un pays-satellite. Du centre, à savoir l'Espagne, proviennent les lois et les ordonnances que ses mandataires ont l'obligation d'appliquer pour une meilleure gouvernance du pays-satellite. De cette entité, en l'occurrence la Guinée Equatoriale, émanent les produits coloniaux extraits par une main d'œuvre indigène disponible à souhait; il en provient aussi des élites formées dans la métropole coloniale, destinées à gouverner plus tard leur pays dans un rapport qui continuera de les lier à la métropole

coloniale. L'indépendance de la Guinée Equatoriale (1968) déjoua cela. En effet, les «Évolués»¹ d'antan aspirent à diriger leur pays sans nécessairement sacrifier à une dépendance exclusive vis-à-vis de l'ex-métropole coloniale. Les dirigeants de la première République de la Guinée Equatoriale affirmèrent ainsi leur capacité d'agir dans un contexte international postcolonial foncièrement désavantageux. Choisir d'aborder le sort politique de ce pays, à travers le prisme de la littérature, c'est inviter à embrasser la complexité africaine, ses décolonisations complexes et ses expériences politiques de gouvernance de soi par soi et pour soi.²

Cet article porte sur la représentation de la transition politique postcoloniale guinéo-équatorienne dans *Los poderes de la tempestad* (1997) de Donato Ndong-Bidyogo. Il vise à proposer une autre lecture de ce roman qui porte sur le passage de l'infamonde colonial aux soleils des indépendances en Guinée Equatoriale, dans un moment clé où le sujet noir postcolonial est confronté à la question de l'exercice du pouvoir politique, mais aussi à celle de la portée de sa voix dans l'ordre politique régional et international.

En Afrique noire, la littérature guinéo-équatorienne moderne présente la caractéristique d'être écrite en espagnol. Elle a, en outre, véritablement vu le jour en exil, du fait de la dictature politique féroce que connaissait alors le pays (1969-1979) (Bohoussou, 2022). Cette double caractéristique la situe à la marge du marché littéraire africain (peu ou pas de traduction de cette littérature dans les langues européennes coloniales héritées). L'autre marge est constituée par la

¹ Les évolués sont des assimilés, des intellectuels/élites africains pendant la période coloniale. Ceux-ci furent formés dans les écoles coloniales et travaillaient pour cette même administration coloniale ou encore pour des entreprises occidentales. À comprendre par opposition à indigène. En guise d'exemple, je propose ce qu'en dit David Van Reybrouck: «Or c'est justement au sein de ce milieu d'évolués que la bombe allait éclater. La plupart d'entre eux étaient nés en ville pendant l'entre-deux-guerres. Ils ne connaissaient le village que pour en avoir entendu parler. Ils fréquentaient l'école missionnaire, ils allaient travailler dans des entreprises européennes, ils respectaient l'Etat colonial et admiraient par conséquent leurs oppresseurs blancs. Ils n'avaient jamais connu d'autres modèles sociaux. La plupart d'entre eux se donnaient beaucoup de mal pour être pris au sérieux. Ils étudiaient dans des bibliothèques, lisaient le journal, écoutaient la radio, fréquentaient les cinémas et les théâtres et lisaient des livres, car ce qu'ils enviaient aux Blancs, c'étaient leurs connaissances plus que leur prospérité. Leur prospérité n'était qu'une expression de leur intelligence. Une culture associative dynamique vit le jour. Elle fut elle aussi placée sous la tutelle coloniale mais eut une grande influence historique: le germe de la prise de conscience politique qui eut lieu ultérieurement était présent dans les associations d'anciens élèves, les milieux étudiants et les organisations tribales» (2012: 237).

² Pour plus d'informations, on se reportera à l'histoire coloniale et postcoloniale de la Guinée Equatoriale (Castro et Ndong-Bidyogo, 1998; Liniger-Goumaz, 1988; Fernández, 1976).

faible reconnaissance de la littérature guinéo-équatorienne par les instances de légitimation symbolique des littératures hispaniques.

Depuis les années 1990, on assiste cependant à une reconnaissance plus grande de cette littérature. Donato Ndong-Bidyogo (1950-), de l'avis général, est l'un des auteurs et promoteurs phares de cette littérature guinéo-équatorienne (publication de textes inédits, écriture d'anthologies, seul ou avec le Professeur M'baré N'gom et d'ouvrages historiques, participation à des colloques, conférences et écritures de préfaces) (Otabela, Ada Ondo et Okome Beka, 2022: 29). Ses romans interrogent, entre autres choses, la marginalisation active de l'Afrique noire, la faillite des Indépendances (migrations exponentielles, confiscation du pouvoir par une caste), la mélancolie de la personnalité profonde noire africaine endommagée par les colonisations, l'exercice de pouvoir en postcolonie par les Africains eux-mêmes. Cette réflexion concernera ce dernier point que Donato Ndong-Bidyogo aborde dans *Los poderes de la tempestad*.

Ce roman a pour référent général non pas le long et sinueux processus d'indépendance de la Guinée Equatoriale, mais la première dictature civile que connaît ce pays (1968-1979). Le basculement rapide de la colonie à la dictature avec des conséquences socioéconomiques, politiques, culturels effroyables interroge. Donato Ndong-Bidyogo, pour sa part, choisit de mettre l'accent sur la figure du Président-dictateur et donc, d'une certaine façon, sur la figure du sujet postcolonial noir africain aux prises avec l'exercice du pouvoir.

Comment appréhender la représentation romanesque de ce passage de l'infamonde colonial à la centralité d'un pouvoir qui finalement s'est avéré un naufrage? J'ai fait le pari critique de l'instruire à partir du discours central du personnage du Président que le roman donne à lire. La représentation théâtralisée de ce discours de pouvoir et ce que celui-ci induit est porteur de significations qu'il me faut décrire. Il faut également l'interroger car le roman en vient ainsi à prendre en charge le dévoilement de certaines contradictions liées à la période d'après les indépendances africaines.

Comme on le verra après, ce parti pris de *Los poderes de la tempestad* n'est pas non plus libre de contradictions. On pourra alors se demander, par exemple, si ce roman développe réellement dans la dénonciation des turpitudes politiques d'un caudillo tropical et sa cohorte tout aussi sanguinaire que lui, un imaginaire de marge ou de la marge.

Avant de poursuivre, un bref résumé du roman *Los poderes de la tempestad* s'impose: l'œuvre est publiée pour la première fois par Morandi Editores à Madrid, en 1997. Elle est composée de 12 chapitres. On y décrit les conditions de vie des Guinéo-équatoriens, et des étrangers, après l'indépendance, sous le règne de Francisco Macías Nguema, premier Président de la Guinée Equatoriale. Au niveau de l'intrigue, le roman raconte l'histoire d'un jeune homme, né en Guinée Equatoriale et qui est allé poursuivre des études de théologie en Espagne pour devenir prêtre, un rêve d'enfance qui s'est, par la suite, transformé en études de droit. Le but étant de revenir servir son pays, en mal d'experts et d'intellectuels. A son retour au pays natal, l'avocat dont le véritable nom n'est jamais mentionné vivra un véritable cauchemar. Il sera accusé de subversif, d'ennemi de la Patrie et de complice des Espagnols colons et impérialistes. Il finira en prison; il en sortira grâce à la complicité de deux miliciens. Finalement, contre une rétribution, il se retrouvera au Cameroun comme un exilé. Pour cette raison:

Los poderes de la tempestad a été souvent lu comme une œuvre de combat, comme une dénonciation du régime dictatorial [(Otabela, 2022: 158)] de Macías Nguema nommément cité et parodié dans le roman, comme une représentation caricaturale du dirigeant noir africain d'après les indépendances. Une telle approche se fonde en grande partie sur l'engagement politique et sur la perception de Donato Ndongo comme un écrivain engagé (Camara, 2015: 184).

Pour ma part, je voudrais ici proposer une autre lecture qui porte sur la capacité d'agir d'un sujet postcolonial confronté à la question de l'exercice du pouvoir politique en Guinée Equatoriale. C'est donc, en quelque sorte, la question du passage de la marge au centre, des effets et horizons d'attente politiques et imaginaires que cela engendre qui m'intéressent ici principalement.

Cet article comporte deux parties liées. La première s'attache à éprouver le titre de l'article en m'appuyant sur le discours du dictateur. En dehors des effets de ce discours sur le public ou l'auditoire à qui il est adressé, il s'agira davantage de montrer comment le discours du personnage du dictateur est donné à lire à travers le régime de représentation fictionnelle adopté par Donato Ndongo. Dans la deuxième partie, je pose la question du pouvoir moral ou éthique de la littérature dans les sociétés africaines d'après les indépendances.

LES MOTS/MAUX DU DICTATEUR ET LEURS EFFETS

J'ai choisi de m'attarder sur le seul discours attribué au dictateur dans l'ensemble du roman. Je note qu'il est partiellement retranscrit. En outre, sa nature programmatique le transforme, de fait et de droit, en doctrine révolutionnaire que tout le monde devait désormais de connaître, suivre et appliquer.

Pour mener à bien mon analyse, j'ai dû, tout d'abord, m'intéresser à «*ce que parler veut dire*», pour reprendre le titre de l'ouvrage de Pierre Bourdieu (1982), mais aussi à la philosophie du langage qui s'intéresse à l'usage des mots dans des contextes d'interlocution et d'interactions sociales spécifiques. Je me suis aussi intéressée au théâtre du pouvoir. En effet, la seule prise de parole du dictateur restituée ou rapportée dans *Los poderes de la tempestad* se déroule dans une mise en scène dont il en est le centre unique et absolu. Cette centralité est annoncée par une entrée fortement théâtralisée, comme il est indiqué dans le roman, mais aussi par des cris et des applaudissements nourris qui marquent le soutien et l'adhésion du public tout comme sa disposition à recevoir le discours du guide suprême. Le passage suivant illustre ces faits évoqués:

Al filo del mediodía se presentó Macías para iniciar su discurso cuando había amainado la lluvia que os tenía empapados y aplanados por el calor y la humedad, pero caldeados los ánimos por la alharaca que dominaba el recinto abarrotado, más de veinte mil personas quizá, todos los habitantes de Malabo y pueblos colindantes, que entrevistieron la larguísima y desesperante espera con gritos de ¡Macías, vitalicio, Macías, gran maestro!, que atronaban el aire estancado de la ciudad hasta llegar al paroxismo cuando hizo su teatralizada entrada y se dirigió a la tribuna circundada por militares y milicianos su eselensia el presidente vitalicio de la República, fundador del Estado guineano, gran líder popular Macías Nguema Biyogo Ngué Ndong, como inútilmente anunció un estrambótico encargado de protocolo en medio de la apoteósica ovación de la multitud puesta en pie (Ndongo-Bidyogo, 1997: 228-229).

On remarquera qu'à côté de la dimension répressive qui caractérise l'exercice de son pouvoir, l'auteur met l'accent sur les actes du langage du dictateur. Tout au long du roman, il est indiqué qu'il parle souvent, qu'il s'exprime devant des foules obligées de se rendre à des rendez-vous ritualisés du Verbe du dictateur. Voici ce que dit la voix narrative à ce propos:

Y a las siete de la mañana del día siguiente Adjaba vino a encontrarte en el hotel y te dijo que debías ir cuanto antes al estadio porque el presidente iba a hablar a la población y era obligatoria la asistencia al mitin, tú no puedes quedarte aquí, mi hermano, [...] todos los blancos también van a escuchar a Macías. Y mientras caminabais bajo la lluvia hacia el estadio, Adjaba te iba relatando que en ese mismo lugar fusilaron días atrás a varios presos subversivos (226-227).

Quelle est la force illocutoire et performative des discours du Président et, conséquemment, quels effets produisent-ils sur son public pourtant acquis à sa cause et donc conquis?

La longueur du discours indique déjà en quelque sorte le sens qu'il prend dans l'écriture du roman. J'y reviens par la suite. En attendant, voici seulement le début tronqué du discours du dictateur.

[...] en lo sucesivo la enseñanza política será obligatoria en los centros de enseñanza popular y revolucionaria en todo el territorio libre de la República de Guinea Ecuatorial y versará sobre materias como el colonialismo, el neocolonialismo, el imperialismo, el racismo, el apartheid y sus métodos maliciosos, la explotación del hombre por el hombre, la explotación de las riquezas de nuestra patria por el colonialismo español en forma de saqueo, rapiña y sabotaje, asesinatos, torturas y otros métodos criminales aplicados al pueblo nacionalista de Guinea Ecuatorial antes de la independencia, el imperialismo, sus métodos de conquista y hegemonía mundial, el racismo, sus métodos discriminatorios aplicados concretamente en nuestro país, [...] (229-232).

D'après le linguiste Roman Jakobson (1963), au contraire des autres fonctions du langage (émotive, poétique, référentielle, métalinguistique, conative), la fonction phatique concerne moins ce que l'on tente de faire passer comme message que le contact que l'on souhaite maintenir avec son interlocuteur, avec un public. Dire par exemple à un interlocuteur *il fait beau* quand c'est manifestement le cas n'apporte à priori rien à la conversation. Mais, cela est-il forcément accessoire? Pourquoi passe-t-on alors par ces *small talks* en société?

Peut-on rapporter le postulat de Jakobson au Verbe du dictateur dans le rapport qu'il établit avec son public? Dans le public il y a les personnages qui le soutiennent et «boivent» ses paroles. Ces personnages, en principe, sont d'accord avec leur guide suprême, même si c'est toujours la même chose qui est ressassée,

ce sont toujours les mêmes coupables internes ou externes qui sont désignés et critiqués. Cette répétition se suffit-elle à elle-même au sens où il n'y a pas un message véritable qui est communiqué? Le public écoute ou subit-il ce que la voix narrative décrit comme une logorrhée sans importance?

Si, au premier abord, le discours répétitif du dictateur ne communique rien en termes de message positif, il n'est pas moins important. En effet, il s'agit de s'assurer du soutien de son peuple et de montrer à ses ennemis qu'il est au service de ce dernier, qu'il est révolutionnaire ou encore, qu'il est panafricain. Il y a comme une communion entre le dictateur et son public. Dans son discours il interpelle le peuple présent qui lui répond par des refrains ou des applaudissements, voire par des cris; le public reprend aussi en chœur les slogans lancés par les chauffeurs de foule. Cela crée un lien étroit entre le dictateur et son peuple. La voix narrative montre aussi comment, lors de son discours, le dictateur se transforme physiquement. Comme le dit la voix narrative, le dictateur, avant sa prise de parole, avait l'air d'un docile père de famille dont l'apparence ne reflétait pas ce qui était dit de lui. Cet extrait de texte illustre bien cette transformation physique dont il est question:

Era la primera vez que veías en persona al ínclito Macías, y aunque la distancia te impedía distinguir con nitidez todos sus rasgos, pudiste apreciar que no era tan alto como se podía deducir por sus fotografías y demás retratos oficiales, ni tan corpulento, y lo que sobresalía más en su persona era esa mirada de una extraña fijeza, que parecía atravesar los cuerpos y penetrar hasta lo más recóndito del ser. Su mano derecha reposaba sobre un bastón de ébano, y no parecía el hombre fiero que proclamaban su leyenda y sus actos, sino un pacífico padre de familia enfundado en su traje de los domingos, con la corbata torcida y pasada de moda, aunque su cara refleja ese carácter colérico y desconfiado que se había hecho proverbial. Pero pronto descubrirías a un hombre totalmente distinto, enardecido hasta el histerismo cuando inició su intervención, que seguía la multitud con unción religiosa y continuos aplausos enfervorizados, a pesar del cansancio reflejado en los rostros semiesqueléticos (Ndongo-Bidyogo, 1997: 229).

Il me semble qu'on est ici dans un théâtre indispensable à l'exercice du pouvoir, surtout à celui des dictateurs. Si donc le théâtre est intimement lié au pouvoir, à son exercice, le dictateur ne parle pas pour rien. Il essaie, même de manière grotesque, de souder son peuple, de le convaincre de croire en lui et au bien-fondé de

son pouvoir. Ce faisant, d'un point de vue pragmatique et politique, son discours est clairement orienté vers un but précis. On ne peut donc pas défendre l'idée que le dictateur parle pour tromper sa solitude ou, uniquement, pour maintenir le contact avec un peuple finalement manipulable à souhait.

Cela dit, il est permis de se demander si sa parole porte parce qu'elle rencontre une adhésion du peuple ou bien parce que ce peuple a tout simplement peur. Une autre personne/personnage qui ne serait pas un dictateur aurait-il eu un même écho, aurait-il bénéficié d'une même attention? Je pose ici la question du statut du personnage du dictateur qui donne une force performative à son discours. Ainsi, son seul discours ne suffit-il pas à provoquer des affects dans le public. De ce point de vue, le rendez-vous du Verbe est à la fois un rite d'institution de la figure du dictateur et de légitimation de son statut. Discours et statut se rétro-alimentent mutuellement; ils sont liés, en tous les cas, par une récursivité active. C'est l'hypothèse que je défends.

Dans le roman, on se rend bien compte que le lien entre les mots du pouvoir et les maux qu'ils produisent (persécution (p. 77), assassinats (pp. 227-228), décrets (pp. 232-233)) est souligné constamment par la voix narrative ou par d'autres personnages. On ne peut donc pas dire, malgré la description qui en est faite par la voix narrative, que le discours du Président Macías, par ailleurs désigné de façon ironique, ne sert absolument à rien. En effet, ce personnage profère un discours fleuve qui, en soi, est déjà en quelque sorte une performance si l'on considère, par exemple, dans un exercice de diction, de le lire à haute voix et d'un seul trait. Il tient en effet en une seule phrase. On peut voir dans la longueur de son discours une critique de la voix narrative qui allie cette longueur à la vacuité d'un discours obsessionnel, péremptoire et hiératique. On y a en effet affaire à une succession de banalités, de mots d'ordre, d'injonctions de toutes sortes et de mise en scène pathétique du Président-dictateur. Il ne faut cependant pas négliger le fait que cette performance témoigne, aux yeux de ses partisans, de la force et la puissance extraordinaires de leur guide:

Al dar por finalizada su histórica alocución el hombre de paz contemporáneo, guía y luz del pueblo trabajador de Guinea Ecuatorial, en medio de nuevas demostraciones de histerismo colectivo, el encargado de protocolo subió al escenario y, cuando consiguió hacerse oír en medio de la algarabía de aplausos, cánticos, gritos estridentes y agudos

y demás vocería de los que rivalizaban en expresar a su libertador su constante y eterna adhesión, leyó un decreto ley por el que quedaba prohibida totalmente la enseñanza privada en todo el ámbito nacional del territorio libre de la República de Guinea Ecuatorial, por ser tales enseñanzas de tendencias subversiva y contradictoria a la revolución guineana (232-233).

Parvenir à réunir et à maintenir en alerte plus de vingt mille personnes pour un discours à Malabo et ses contrées proches est tout aussi une performance.

La cérémonie que préside le dictateur peut être assimilée à un procès publique populaire des *traîtres*, des *ennemis* intérieurs et extérieurs, promis un châtiement exemplaire auquel le bon peuple est convié de s'associer. Cela dit, le fait que le personnage du dictateur soit décrit comme diabolique crée une distanciation, une contre image qui vise à contrecarrer, par l'ironie et la distorsion du langage, les effets que peuvent avoir son discours sur son public, sur le lecteur. Il s'agit absolument de remettre en question sa centralité.

Le dictateur-récitant est décrit à travers les yeux d'un novice qui n'a jamais pris part à ce genre de comédie. Le discours est encadré, avant et après, par un récit très ironique; il n'est pas démarqué comme tel d'un point de vue formel; il est marqué par un début tronqué qui ne respecte pas l'ordre du discours du dictateur, sans *dispositio* en somme. Son discours commence *in media res*, sans les salutations coutumières. Qu'est-ce qui précède ce discours et dont on n'aura jamais connaissance en tant que lectrices et lecteurs? Pourquoi Donato Ndongo fait-il le choix d'une telle manière de rapporter le discours du dictateur?

On s'aperçoit en lisant *Los poderes de la tempestad* que, faute d'opposition constituée, même souterraine, au pouvoir de Macías (absence manifeste dans le récit d'opposants politiques et de partis politiques capables de s'opposer au pouvoir du dictateur), le seul opposant politique, Edmundo Bosió Dioco, sera systématiquement persécuté et exécuté sans aucune forme de procès (p. 110)). La voix narrative se mue donc en bouclier politique, en une voix aussi puissante que celle du dictateur qu'elle dénonce. D'où tout ce dispositif de mise à distance systématique visant à empêcher toute identification positive avec le Président-dictateur: insistance sur ses traits physiques, ce qui contraste avec la perception qu'on en a et avec la projection que le régime en fait. Les items suivants reviennent en ce sens très souvent dans les louanges aux différents noms et désignations du

dictateur: papa, Mesie ou papa Mesie, honorable, gran camarada, excelencia ou eselensia, presidente ou presidente popular, el gran lider popular, guía del pueblo, presidente vitalicio, presidente fundador del partido, Nguema Biyogo Nguema Ndong, Macías vitalicio, gran maestro. Ces qualificatifs sont accompagnés de déformations lexicales («eselencia», «presidente vitalicio») et de phénomènes d'adjectivation négative marquée qui se trouvent à la source d'une critique de la confusion entre le corps du dictateur et le corps de la Patrie. Le trouble institué dans le rapport intrinsèque entre *Nous* (peuple), *Il / Je* (dictateur) et *Tu* (chaque personnage/personne dans le public) apparaît comme une forme de manipulation politique. En voici un exemple:

[...] la actuación de los maestros para una mayor eficacia será controlada por los comisarios políticos, cuya labor será la de supervisar y promover la acción política y revolucionaria trazada por el partido único nacional de trabajadores del que soy fundador máximo, contra el colonialismo y el neocolonialismo hay que ser auténticamente africanos, los niños no debéis temer a la palabra infierno, es un medio de atontar y atemorizar al pueblo revolucionario trabajador de Guinea Ecuatorial con el fin de seguir explotando en forma de rapiña, saqueo, sabotaje y chantaje, la predestinación ya determina el destino de cada hombre, por lo tanto sobra la explotación del hombre por el hombre por medio de predicaciones de falsos misioneros antirrevolucionarios y reaccionarios, os repito que no hay que comer mucho porque no es bueno para la salud, nosotros llevaremos el grito revolucionario en todos los mítines y condenaremos en todos los mítines el colonialismo, el neocolonialismo, el imperialismo, el racismo, superioridad de razas, [...] gritaremos los gritos revolucionarios y condenaremos todas las fuerzas del mal con que opera el imperialismo mundial, incluida la Iglesia falsa [...](230-231).

Au fond, ce qui est moqué comme un évangile pseudo révolutionnaire n'est-il pas au fondement même du pouvoir du dictateur, de sa légitimité revendiquée et exhibée lors de ce genre de réunion publique? On s'aperçoit alors que le phatique n'assure pas qu'un contact; il est en soi déjà une forme de communication spécifique qu'il faut analyser comme telle. Il relève aussi déjà d'un performatif vu que, dans le roman, le contenu de son discours engendre des croyances et produit des effets directs (assassinats, emprisonnements, modification par décret lu après le discours présidentiel du contenu des manuels scolaires, répression, peur, etc.).

QUE PEUT LA LITTÉRATURE DES MARGES, DANS LES SOCIÉTÉS AFRICAINES D'APRÈS LES INDÉPENDANCES?

Dans son roman, Donato Ndongo-Bidyogo pose un regard critique sur la politique exercée dans la société qui l'a vu naître. Bien qu'il ne fasse pas œuvre d'historien, en s'appuyant sur certains points d'ancrages historiques, on peut rattacher son roman à un ou des moments particuliers de l'histoire politique de son pays. Le roman peut-il à ce titre constituer un contre-pouvoir?

Généralement, on note une proximité temporelle relative entre un *fait divers* (subi par certains personnages dans ses romans) ou un moment politique particulier (en Guinée Equatoriale ou en Afrique subsaharienne) et la production romanesque de Donato Ndongo-Bidyogo. Par conséquent, il est presque naturel que *Los poderes de la tempestad* représente en priorité les paradoxes politiques d'un sujet postcolonial noir devant prendre en charge le destin de son pays à l'issue des indépendances. Le dictateur civil est nommément cité, l'exercice de son pouvoir est mis à nu. N'était la fiction (humour, ironie, personnages, voix narrative, discours indirect), on se croirait dans une reconstitution historique de l'exercice du pouvoir du premier président dictateur de la Guinée Equatoriale: dans le roman, le président dictateur est nommément cité, Macías Nguema, de même que l'assassinat du premier vice-président de la République et leader du parti Unión Bubi, Edmundo Bosío Dioco, ou encore les références spatiales telles que Guinée Equatoriale (201), Malabo (69), Río Muni (182), les assassinats, le climat de peur ... Peut-on alors affirmer que *Los poderes de la tempestad* est une histoire romancée ou une fictionnalisation de l'histoire politique de la Guinée Equatoriale du temps de Macías Nguema?

Dans le roman, il est moins question de la portée réelle de l'indépendance de la Guinée Equatoriale que d'un regard porté sur les effets de l'exercice du pouvoir par un sujet postcolonial africain noir. C'est ce sur quoi se concentre Donato Ndongo-Bidyogo. En mettant particulièrement l'accent sur le pouvoir violent, caricatural et grotesque du dictateur civil, l'auteur semble ne pas tellement prendre en compte ce que représente l'avènement de l'indépendance en Guinée Equatoriale, les espoirs qu'elle a suscités. Il n'insiste pas sur la capacité d'agir et de mobilisation du sujet colonial noir africain. La foule, dans le roman, est décrite

comme un agrégat d'individus illettrés et ignorants se prêtant par conséquent facilement à la manipulation.

Cet exemple en témoigne d'une certaine manière:

[...] todos los habitantes de Malabo y pueblos colindantes, que entretuvieron la lar-guísima y desesperante espera con gritos de ¡Macías, vitalicio, Macías, gran maestro!, que atronaban el aire estancado de la ciudad hasta llegar al paroxismo cuando hizo su teatralizada entrada y se dirigió a la tribuna circundada por militares y milicianos su eselensia el presidente vitalicio de la República, fundador del Estado guineano, gran líder popular Macías Nguema Biyogo Nguema Ndong, como inútilmente anunció un es-trambótico encargado de protocolo en medio de la apoteósica ovación de la multitud puesta en pie (228-229).

A la différence de ce qu'en soi représente la voix narrative, elle serait dénuée d'une conscience politique véritable.

Le souci constamment manifesté par Donato Ndongo-Bidyogo de l'avènement d'un exercice du pouvoir politique séculaire réellement démocratique en Afrique subsaharienne m'autorise ici à dire que le même exercice du pouvoir décrié dans *Los poderes de la tempestad* eut lieu, à l'issue des indépendances dans d'autres pays d'Afrique noire. Tel est, par exemple, le cas en Guinée Conakry, sous la Présidence de Sékou Touré (1958-1984). Considéré comme un authentique révolutionnaire anticolonialiste et panafricaniste, son pouvoir se transforma en une dictature féroce. On déplorera aussi, comme en Guinée Equatoriale, des assassinats sommaires, des emprisonnements arbitraires des opposants, l'exil massif des intellectuels. Sékou Touré était aussi connu pour ses discours révolutionnaires enflammés, sa volonté d'africaniser son pays; il dut aussi se résoudre au retour d'exilés guinéens dont certains furent finalement détenus et ou assassinés (Kaké et Niane, 1996).

En donnant à lire ces contradictions liées à un pouvoir exercé par un sujet postcolonial noir africain, Donato Ndongo-Bidyogo ne peut que trouver un écho positif de la part des défenseurs des droits humains. Il s'appuie ainsi sur le pouvoir subversif de la fiction, sur l'autorité morale de la littérature. Dans le roman, on a l'impression que la domination exercée est absolue. Mais, la fin vient contredire quelque peu cette impression. En effet, le personnage de l'avocat échappe à la clôture politique instaurée par Macías Nguema et sa caste. On pourrait ainsi voir

dans cette fin ouverte une ode à la liberté, un échec de la dictature à vouloir tout régimenter.

Cela dit, le pouvoir absolu ou l'absolutisation du pouvoir est symétrique à la place tout aussi importante qu'occupe la voix narrative dans le roman. Au sujet de ce paradoxe, on peut parler d'un effet de miroir entre ce qui est représenté et la manière choisie pour le raconter.³ En effet, on a nettement l'impression que les personnages sont vus en train de voir, sont parlés en train de parler; comme on l'a indiqué, même le discours du puissant dictateur, dans sa représentation, apparaît contraint par la voix narrative. Il n'est cependant pas totalement mis sous rature, ce qui témoigne de sa prégnance malgré le parti pris narratif de le décentrer.

Dans le roman, on se demande constamment qui parle et à quel moment la voix narrative s'exprime. Le passage de «vosotros» à la troisième personne du pluriel est significatif de ce point de vue. Si, dans l'usage de la troisième personne, on peut déduire une distance liée à la perspective narrative ou à la narration, dans le premier cas, il est permis de se demander si ce sont les personnages qui parlent ou s'ils sont parlés par l'instance narrative. Je constate la même chose dans l'usage du *Tu* qui peut être lu comme un *Je* par permutation linguistique:

Alguien pronunció el nombre del pueblo que atravesabais, y te dio un vuelco el corazón porque recordabas con toda claridad que ese pueblo, [...] hemos dejado atrás mi pueblo, Ángeles, y ella te contempló indiferente a través de sus gafas oscuras, [...] ahora qué vamos a hacer si tenemos que volver por lo menos diez kilómetros a pie. El conductor silbaba una tonadilla de Tú y Yo, una orquesta que hacía furor en Río Muni según te había informado Adjaba, y que habías escuchado fugazmente (Ndongo-Bidyogo, 1997: 182).

Il semble que ce soit là l'une des caractéristiques de l'écriture de Donato Ndongo-Bidyogo. Il explique cela par l'influence des contes et légendes que lui contaient son oncle paternel, le fameux Tío Abeso, dans sa tendre enfance. Un entretien publié en 2023 l'illustre parfaitement, même si la question de l'interviewer ne portait que sur *Las tinieblas de tu memoria negra*.

³ Je tiens ici à remercier le professeur Lavou Victorien pour avoir attiré mon attention sur ce paradoxe lors de notre entretien du 15/04/2023.

Pregunta de Luis Castellví Laukamp: *Volviendo a su novela, utiliza la segunda persona del singular ya desde el título: Las tinieblas de tu memoria negra. Uno se pregunta si es un monólogo interior, una escisión entre el yo presente que se dirige al yo pasado, o la voz ancestral de la tribu, porque a veces cambia la perspectiva dentro del mismo capítulo. ¿Seguía una pauta preestablecida o se lo iba pidiendo la historia de forma espontánea?*

Respuesta de Donato: *Como dije, me pasé la infancia con mis abuelos maternos. Y mi abuelo materno era un gran narrador. Tengo interiorizada esa forma de contar historias y captar la atención de un niño durante horas sin que se distraiga. Al plantearme una novela como esta, me sale esa forma de narrar. Por otro lado, los narradores fang no solamente contaban una historia lineal, sino también los motivos, los pensamientos, los recuerdos... todo al mismo tiempo, como en la vida real. Yo ahora estoy aquí sentado, y puedo describir esta sala. Pero al mismo tiempo estoy recordando cosas de hace sesenta años. ¿Eso como lo pones en una frase? Es lo que trato de hacer. Tienes que recurrir a la segunda, primera o tercera persona para que el lector se dé cuenta de que estás sentado aquí ahora mismo, pero al mismo tiempo estás recordando cosas que ocurrieron en Valencia o en Alén [Guinea]. Soy la misma persona, pero estoy al mismo tiempo en tres o cuatro sitios diferentes* (Castellví Laukamp, 2023: s. p.).

Cela pose la question du rapport entre l'univers culturel fang, la création littéraire et l'interprétation critique qu'on peut en faire. Comment resituer un tel choix narratif centré sur une seule voix omniprésente, omnisciente et omnipotente alors que, dans le même temps, dans le roman, il est question de démocratie, d'exercice non contraint de la parole, de liberté d'expression? Il s'agit-là d'un paradoxe très discuté dans les échanges critiques autour de ce que peut la littérature dans les sociétés postcoloniales.

Pour ce qui est de l'Afrique des années 1990, les critiques spécialisés soulignent qu'on note dans un ensemble de textes littéraires la présence d'un auctor, à la fois auteur et voix se voulant porte-paroles des opprimés, des marginalisés. Lydie Moudileno le souligne:

L'Afrique littéraire de la fin du xx^e siècle est en quête d'auteurs, comme elle l'est de grands récits, de figures héroïques, de mythes retrouvés et de conscience nationale, bref, elle vit sa modernité littéraire. Ces termes vont définir la conception de l'écrivain noir pour longtemps, autant dans les injonctions qui ne cesseront de lui être faites de

représenter son peuple — et cela bien au-delà des années postindépendances que dans la manière dont la critique va recevoir ses textes. Ainsi, l'auteur postcolonial se trouve-t-il constamment réinvesti de son rôle d'auctor: par des écrivains qui ont des choses à dire sur le monde dans lequel ils vivent, et par une critique qui attend du récit africain qu'il soit le reflet de ce monde. Ce double désir d'auteurs détermine encore me semble-t-il, la conception de la littérature africaine contemporaine (2017: 167).

L'idée de la présence d'une voix, d'une vision générale incarnée par un auteur qui caractériserait la production littéraire de l'Afrique subsaharienne postcoloniale du Xxe siècle, semble trouver un écho dans l'affirmation ci-dessous de Donato Ndong-Bidyogo. Cela, d'une certaine manière, expliquerait la position en surplomb de la voix narrative dans ses romans:

Para mí, como africano, como negro que por desgracia tiene que pasar la mayor parte de la vida fuera de mi país, fuera de África, es muy importante que los no africanos, los europeos, los americanos, etc., conozcan la situación de nuestros países. Es la única manera de concienciar al resto de la Humanidad sobre la necesidad de que África y los africanos recuperemos el bienestar y la libertad. Esas son las ideas básicas subyacentes en mi obra [...]. La literatura parecía, digamos, el campo ideal donde incidir, desde el cual podía llegar a la conciencia de mayor número de personas (Bolekia Boleká, 2019: 33-34).

Il est toujours risqué de relier ce que disent et affirment les auteurs à ce que l'on relève dans le processus de production de sens de leurs œuvres, qui ne dépendent pas entièrement de leur conscience claire. Il est en effet saisissant de remarquer l'effet de miroir dont il a été précédemment question qui, dans un cas (le discours du dictateur) et de l'autre (la position en surplomb de la voix narrative) finissent par mettre sous cloche la voix du peuple dont ces deux instances de pouvoir revendiquent la conduite éclairée.

La question de la voix (en surplomb) que je crois détecter dans le roman de Donato Ndong-Bidyogo amène logiquement à reposer différemment l'idée de l'autorité morale *stricto sensu* attribuée à la littérature. Cette voix montrant la (vraie) voie serait plutôt, à mon avis, révélatrice d'une lutte pour l'hégémonie politique et culturelle, entre ceux qui exercent le pouvoir et ceux qui aspirent à (bien) le faire. Ne pas percevoir cette tension reviendrait à accorder une importance

démessurée à l'autorité de la littérature. Il est désormais établi que celle-ci, du fait des médiations socio-discursives et institutionnelles qui la traversent, n'échappe point à des contradictions quelquefois profondes. On ne perdra pas non plus de vue que la littérature a accompagné des moments historiques de destruction et d'emprise tels que la colonisation et l'esclavage. Lire la littérature n'est pas non plus la comprendre immédiatement, en toute transparence. Son déchiffrement exige ou requiert une compétence de lecture critique indispensable. Pour ce qui est de l'Afrique, la littérature écrite se heurte en outre à l'absence de l'institution de la littérature selon Jacques Dubois (2005), à l'extroversion de la chaîne du livre (édition, publication, diffusion ou circulation, bibliothèques, etc.) qui, fatalement, rend les objets littéraires inaccessibles à la grande majorité des populations, souvent analphabètes ou passablement lettrés. Sans compter la question du prix des livres, souvent prohibitif pour la plupart.

En opposant le pouvoir de la littérature, tel que généralement conçue en Occident, à un pouvoir fou, irraisonné, maléfique, Donato Ndongo-Bidyogo contribue-t-il à forger, à travers *Los poderes de la tempestad*, un imaginaire de (la) marge qu'on voudrait, logiquement, critique et subversif? Cette question mérite d'être posée à mon avis.

BIBLIOGRAPHIE

- Bohoussou, Adjo N'Go Rosine. «Entretien avec Justo Bolekia Boleká. En torno a las diásporas guineoecuatorianas en el mundo: política, imaginarios y literaturas», *Sociocriticism*, 36, 1 (2022). Sur <<https://interfas.univ-tlse2.fr/sociocriticism/3295>>.
- Bolekia Boleká, Justo. *Quién es quién entre los escritores de Guinea Ecuatorial: poetas, novelistas, dramaturgos, ensayistas, cuenteros, etc.* Madrid: Sial/Casa África Ediciones, 2019.
- Bourdieu, Pierre. *Ce que parler veut dire*. Paris: Fayard, 1982.
- Camara, Léon Nahiyé. *Un Homme au service de l'Afrique: l'engagement de Donato Ndongo-Bidyogo*. Thèse de doctorat, Universidad de Cádiz, 2015.
- Castellví Laukamp, Luis. «Entrevista a Donato-Ndongo: 'Una persona culta no puede tener enemigos culturales'». *Letras libres*, 12 mai 2023. Sur <<https://letraslibres.com/literatura/entrevista-a-donato-ndongo-una-persona-culta-no-puede-tener-enemigos-culturales/12/05/2023/>>.

- Castro, Mariano de L. et Donato Ndongo-Bidyogo. *España en Guinea Construcción del Desencuentro: 1778-1968*. Madrid: Ediciones Sequitur, 1998.
- Dubois, Jacques. *L'Institution de la littérature*. Bruxelles: Labor, 2005.
- Fernández, Rafael. *Guinea: materia reservada*. Madrid: Ediciones Sedmay, 1976.
- Jakobson, Roman. *Les Fondations du langage. Essais de linguistique générale I*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1963.
- Kaké, Ibrahima Baba et Djibril Tamsir Niane. *Histoire de la Guinée*. Dakar: Les Nouvelles Éditions Africaines, 1996.
- Liniger-Goumaz, Max. *Brève Histoire de la Guinée Équatoriale*. Paris: L'Harmattan, 1988.
- Moudileno, Lydie. «Qu'est-ce qu'un Auteur Postcolonial?». Dans Achille Mbembe et Felwine Sarr (éds.), *Écrire l'Afrique-monde*. Dakar/Paris: Jimsaan/Philippe Rey, 2017.
- Ndongo-Bidyogo, Donato. *Los poderes de la tempestad*. Madrid: Edición Morandi, 1997.
- Otabela, Joseph Désiré. «Esthétique et Engagement Littéraires chez Donato Ndongo-Bidyogo». Dans Joseph-Désiré Otabela, Danielle Ada Ondo et Véronique Solange Okome Beka (éds.), *Littératures transnationales: déterritorialisation et dynamisation des espaces culturels en zone CEMAC*. Valence: United Minds (Asociación Zigurat Universal), 2022.
- Otabela, Joseph-Désiré, Danielle Ada Ondo et Véronique Solange Okome Beka. (éds.). *Littératures transnationales: déterritorialisation et dynamisation des espaces culturels en zone CEMAC*. Valence: United Minds (Asociación Zigurat Universal), 2022.
- Van Reybrouck, David. *Congo. Une histoire*. Paris: Actes Sud, 2012.

(DÉ)TISSER LA TRAME DU MONDE.
LE MYTHE NON-HÉGÉMONIQUE
DES BATOUTOS DANS *SARTORIUS*
D'ÉDOUARD GLISSANT

Quentin Morvan

Université Paris 3 Sorbonne Nouvelle

THALIM

Nous aimerions proposer une interprétation de la figure des Batoutos, développée dans l'œuvre romanesque tardive d'Édouard Glissant: *Sartorius* (1999) et, dans une moindre mesure, dans *Ormerod* (2003), soit ses deux derniers romans. Pour des raisons de contrainte d'espace, nous ne pourrions aborder ici *Ormerod*, dans lequel l'évocation des Batoutos demeure, de toute façon, plus allusive. En se bornant donc à *Sartorius*, cet article entend montrer qu'il s'agit d'une œuvre dont le régime herméneutique et les propositions de lisibilité de l'histoire dialoguent avec certaines opérations conceptuelles de la pensée décoloniale, et accomplissent des gestes critiques analogues à ceux qui s'élaborent à peu près au même moment dans le corpus décolonial. Si l'œuvre d'Édouard Glissant, et *Sartorius* en particulier, a déjà été resituée dans le champ des études post-coloniales (Rochmann, 2012), l'examen des homologues et des interactions entre la poétique glissantienne et la pensée décoloniale demeure un chantier encore largement inentamé.¹

¹ Citons néanmoins les travaux pionniers (non encore traduits en français) de Marc Maesschalck (2023).

Conjointement, la figure des Batoutos met à l'épreuve de la fiction l'ensemble de l'appareil théorique glissantien, tout en en proposant des ramifications originales. C'est une œuvre qui métabolise donc une grande richesse conceptuelle au profit d'une stratégie de mise en crise des schèmes totalisants de l'Europe universaliste. La thèse que cet article essaiera de discuter est la suivante: Glissant élabore, dans la figure des Batoutos, un mythe décolonial non pas de fondation mais de *défection*, annulant point par point la centralité axiologique et épistémologique du colonisateur, et permettant de penser l'existence d'autres mondes, d'autres expériences du monde *sous* les mailles de l'Histoire prétendument universelle de l'Occident.

DIRE (L'HISTOIRE) C'EST FAIRE

Avant d'aborder directement la figure des Batoutos, il convient de se pencher sur la manière dont l'œuvre thématise et questionne explicitement le socle épistémologique occidental, qui fonde et autorise une certaine histoire. À cet égard, il semble qu'un passage de *Sartorius* est particulièrement révélateur: il s'agit du discours d'Anka.² Celle-ci est une petite fille qui vit seule avec sa grand-mère Fatima, dans un petit village reculé de Roumanie. Le récit se situe au lendemain de la seconde guerre mondiale: les traces de char sont encore fumantes et Anka a perdu son père, fusillé par les Allemands. Le texte déploie toute une métaphore pluviale pour qualifier ce moment historique de perte de repères: un «rideau de

² Le personnage d'Anka est une réminiscence assumée d'Anca Bertrand (1923-1972), journaliste d'origine roumaine ayant passé sa vie à faire reconnaître le patrimoine culturel martiniquais. Le narrateur-auteur de *Sartorius* l'aborde à plusieurs reprises, en brouillant à dessein le fictionnel et le biographique. Au moment de l'évocation de sa mort, l'auteur-narrateur déclare: «N'ai-je pas faussement imaginé à partir de quelques rares confidences qu'elle nous avait faites un passé dans lequel elle ne se serait pas reconnue? En avais-je le droit? N'ai-je pas aussi confondu deux personnes en une seule, sous l'invocation de ce nom, Anka? Je me rassure à penser que nous eussions pu aujourd'hui discuter avec elle et avec son mari [...] de ce peuple des Batoutos, et qu'elle y aurait certes trouvé, en proverbes et en dictons, de la matière pour son formulaire coloré» (Glissant, 1999: 307). Par son attention toute particulière aux arts extra-européens, elle apparaît comme une figure de voyante: elle devine la contamination généralisée des formes artistiques à travers le monde et pressent «la marche d'Éléné!» (300), c'est-à-dire la conjonction finale de tous les lieux du monde selon la croyance des Batoutos. Sa fréquentation assidue des tableaux non-européens la rend sensible, voire perméable, à l'art batoutos de l'invisible et de l'oblique au point de devenir elle-même quelque «Batouto d'inspiration» (309).

pluie» (p. 153), une «mer de pluie» (p. 160), encerclent la maison d'Anka, et obscurcissent ainsi l'horizon. La petite Anka, prise ainsi dans les soubresauts tragiques de l'histoire, ne cesse de penser à l'au-delà de cette muraille d'eau, au-delà qu'elle associe à la civilisation:

La jeune Anka se figurait la civilisation sous les allures d'un si gros espace, qui dure au loin, là où vous avez dépassé la pluie. [...] Alors vous volez d'un seul balan aux quais de Seine, au grand pont sur la Tamise. Tout à coup, les choses sont séparées, reprennent raison en elles-mêmes [...]. Tout à coup les idées sont claires et distinctes (152-153).

Ouvrir l'horizon revient ainsi, pour Anka, à porter son regard vers les grandes capitales européennes, symboles d'une culture majuscule ayant triomphé du nazisme, et parvenues à domestiquer le flux torrentiel de l'histoire par les digues de l'épistémologie cartésienne, éprise de clarté et de distinction (moyennant «quais» et «pont»). Quand la pluie figure le chaos aquatique, l'Europe occidentale et ses promesses d'universalité incarnent la possibilité d'un progrès historique, l'accès à une connaissance rationnelle enfin dégagée de la myopie du cours de l'histoire subie. Ainsi, Anka rêve de pouvoir rejoindre ces lieux de haute civilisation et, pour l'heure, voue un véritable «culte de la langue française» (154), et se constitue une sorte d'herbier rassemblant les grandes sentences et maximes mémorables de l'Histoire européenne. «L'Histoire est un grand livre» déclare-t-elle solennellement, avant de réciter:

Demain dès l'aube et Tu n'emportes pas la Patrie et À nous deux Paris et Que le ciel ne nous tombe pas sur la tête et La force des baïonnettes et Me cherchiez-vous madame et Il y a quelque chose de pourri et L'enfant navigateur et Les journaux la prière du matin et Tu montreras ma tête au peuple et Il faut se faire voyant et Ne touchez pas la lame, toutes ces phrases, inouïes et décisives nées d'une Histoire qui s'est régentée d'elle-même et les avait produites à la manière dont on foule une argile unique, Shakespeare ou Hugo ou Balzac, ou Kant ou Hegel, dont elle n'aurait pas su quoi dire [...] Anka mettait ces phrases en tas et ne discriminait pas entre elles, c'était autant de gouttes d'une autre pluie, mais nettes, sèches, qui avaient quitté l'indistinct [...] (154-155).

On reconnaît bien entendu quelques sentences phare qui ont émaillé l'histoire événementielle et littéraire de l'Europe. Dans ce «florilège universel de la culture»

(118) on distingue tout d'abord les grandes écoles poétiques du XIXe siècle: les *Contemplations* hugoliennes, parangon du lyrisme romantique; les prescriptions rimbaldiennes de voyance et de dérèglement des sens, séminales pour toute la poésie moderne; *Le Père Goriot* de Balzac, modèle du récit linéaire et logico-réaliste, qui fixera, pour des décennies, le canon incontestable du genre. On distingue par ailleurs *Hamlet* de Shakespeare, *Andromaque* de Racine, proclamés chefs-d'œuvre universels. Dans le domaine de la philosophie, Hegel (la lecture des journaux est la prière moderne du matin). Enfin, on décèle trois citations extraites de l'histoire révolutionnaire: Danton revient par deux fois («*Tu n'emportes pas la Patrie*», «*Tu montreras ma tête au peuple*»), et Mirabeau une fois («*La force des baïonnettes*»). Ce qu'il importe, en tout cas, de noter est le caractère intransitif de ces sentences qui semblent proliférer par auto-engendrement. La liste accumule pêle-mêle des paroles dont les sources et les contextes nous sont dérobés: partant, elle ne produit aucune intelligence du passé mais construit un patrimoine reconduit à l'état de fétiche. D'ailleurs, le texte souligne lui-même le caractère religieux d'un tel rapport à l'Histoire puisque le carnet dans lequel Anka consigne ces paroles fameuses est «plus soigneux qu'un herbier, plus coloré qu'un livre d'heures, plus élégant qu'un retable gravé de poésies sacrées»: en somme, l'histoire n'est plus ici que la liturgie auto-satisfaite d'un passé révééré. C'est que, en effet, l'Histoire occidentale a eu pour caractéristique de transcender ses conditions concrètes d'effectuation et d'écriture pour devenir un discours tautologique et auto-suffisant: elle n'est plus une histoire (forcément transitive: histoire d'un lieu, d'un peuple) mais bien l'Histoire, intransitive et universelle. Comme le dit un peu plus loin Anka, «ce n'est pas moi qui dis, ce n'est pas moi qui récite, c'est l'Histoire» (155). Ainsi, l'histoire occidentale n'est plus un discours inscrit dans une situation d'énonciation spécifique, et devient un schème d'intellection du monde, une grammaire universelle qui, surdéterminée par l'idéologie d'un progrès unilinéaire, servira historiquement à justifier un *ethos* impérialiste et disqualifier les histoires des peuples colonisés: l'histoire devient alors ce mythe apologétique que Walter Mignolo nomme «l'auto-narration de la modernité» (2013: 190). La révolution, présente par trois fois dans l'extrait, a joué un rôle dans ce récit auto-légitimant: supposément l'apanage des nations occidentales, et venant couronner un processus de maturation historique, de progrès, de rationalité et d'aspirations démocratiques, la révolution a constitué l'image d'une Europe «phare du monde» ayant la noble mission d'ex-

porter ses fortunes démocratiques sur l'ensemble du monde. Remarquons enfin qu'outre le mouvement auto-causatif de l'Histoire européenne («Histoire qui s'est régentée elle-même»), toutes les phrases citées, de Shakespeare, Hugo, Balzac, Kant ou Hegel sont dites «produites à la manière dont on foule une argile unique». En d'autres termes, entre ces penseurs et littérateurs, une même «argile unique» établit une continuité: tous ressortissent au même sol épistémique, à la même *ratio* occidentale, indissociablement liée au projet colonial. Ainsi, ironiquement, le texte relativise l'originalité de ces créateurs inscrits au panthéon intellectuel de l'Europe: ils n'ont pas tant été ces demiurges façonnant *ex nihilo* l'argile de leur œuvre que les recycleurs d'une même argile pan-européenne, c'est-à-dire d'une même certitude de supériorité civilisationnelle et d'unidirectionnalité de l'histoire, trouvant indifféremment à s'énoncer dans la philosophie de l'histoire d'un Hegel, l'entreprise de totalisation logico-linéaire d'un Balzac, l'universalisme fraternitaire d'un Hugo. En somme, ce que pointe ici Glissant, c'est l'étroite collusion entre une certaine manière de concevoir l'Histoire, dans les arts et la pensée, et une certaine manière de prétendre l'accomplir. Cette mise en cause d'une Europe expansionniste se réfugiant derrière une rhétorique universaliste et un surplomb épistémologique est un véritable fil rouge de Sartorius:

Les gouttes serrées en elles-mêmes, [...] qui, en cette fin d'année 1945, ou à peu près, avaient retrouvé leur optimisme de gouttes triomphantes, tombaient vers ces mêmes lieux rêvés, *tramaient la même trame*, en sorte qu'au sortir de cette guerre il a semblé universelle, un goût généralisé pour l'Universel avait incliné de force l'esprit [...] vers ces régions d'excellence et de préférence qui avaient conquis et pétri le monde et proclamé l'Universel, Londres ou Paris, ou Madrid ou Berlin, et bientôt, par projection et prééminence, New-York (1999: 156) (nous soulignons).

La métaphore textile de la trame est cruciale: elle réfère, on le voit, à l'*ethos* européen, sûr de son assise et de son exception civilisationnelle. La pluie ne constitue pas, comme chez Anka en Roumanie, un océan indistinct figurant le chaos du cours de l'histoire, mais une trame ordonnée, formée des gouttes «nettes, sèches» que nous notions précédemment, et dont l'ordre empruntait à la rationalité cartésienne. Cette trame ordonnée, auréolée des prestiges d'une victoire récente et se prévalant des largesses d'un universalisme humaniste, attira une grande partie des flux migratoires au sortir de la guerre. Pour autant, le texte organise

une savante polyphonie qui met bien évidemment à distance cette représentation: en effet, ces «régions d'excellence» européennes ont non seulement «conquis» le monde mais l'ont «pêtri». Or ce geste de pétrissage, qui renvoie à un acte démiurgique, n'est pas innocent: la conquête coloniale s'est en effet édifiée en son principe même sur la négation des populations autochtones préexistantes, dans un acte radical de *tabula rasa* proclamant l'agentivité historique propre à la seule Europe. C'est que le colonisateur s'est rêvé démiurge façonnant un espace vierge: c'est là le mythe d'une *terra nullius*. Or, ce que la métaphore textile permet d'organiser dans ce dispositif polyphonique, c'est le discret travail de sape qu'elle exerce à l'endroit de l'imagerie d'une Europe agissante: le monde n'a pas été pétri par une Europe démiurge, il a été recouvert par les mailles d'un discours totalisant qui a prétendu l'annexer au nom de l'universalité de ses principes.

TISSER LA TRAME DU MONDE

Cette métaphore textile, récurrente dans l'œuvre, souligne combien l'Histoire de l'Occident, moyennant des postulations d'universalité, a correspondu au tissage de la carte du globe. Or il nous semble que cette métaphore mérite qu'on s'y arrête quelque temps. Elle recoupe en partie les développements de Bertrand Westphal qui, dans *Le Monde plausible*, rappelle que:

Les grandes navigations de la fin du XVe siècle et de l'ensemble du XVIe siècle (on pourrait prolonger le catalogue jusqu'au XVIIIe siècle au moins, voire jusqu'au XXe) ont parachevé l'instauration d'une équivalence boiteuse: l'ouverture sur l'espace devait préluder à une couverture du lieu. (pp. 202-203)

En effet, Bertrand Westphal souligne le paradoxe selon lequel, devant la vierge immensité des espaces que l'on prétendait découvrir, tout un dispositif, symbolique et discursif, de recouvrement de l'altérité fut déployé par les puissances impériales européennes. Les conquêtes puis l'entreprise coloniale ont constitué une volonté farouche de reterritorialiser les espaces découverts dans des coordonnées familières, d'en combler les trous, le vide de référence. De telles réflexions recoupent en partie l'une des grandes thèses du philosophe décolonial Enrique Dussel: celle d'une *Occultation de l'autre* (il faudrait traduire en toute rigueur *Le Recouvrement de l'autre: El encubrimiento del otro* (1992)), fort bien résumée par

Philippe Colin et Lissell Quiroz dans leur ouvrage *Pensées décoloniales*: «l'autre américain n'a été en aucun cas découvert mais bien *recouvert* par la machine discursive coloniale» (2023: 118). Il y a donc une couverture coloniale de *l'espace*, qui équivaut à sa transformation coercitive en un *lieu* clos contrôlable, aménageable, strié. Bertrand Westphal propose d'appréhender ce processus de recouvrement du Nouveau Monde sous les espèces de la textilité. Il écrit: «le surcroît de monde qui s'ouvrait devant les yeux des navigateurs se présentait comme un espace nu. Voilà qui parut impudique. [...]. Il incombait aux contemporains de chercher un nouvel habit» (2011: 155). L'activité cartographique fut par exemple l'un des opérateurs de ce recouvrement textile du nouveau monde. Plus fondamentalement, de ce *monde* dont on déclamait l'absolue nouveauté, Bertrand Westphal rappelle opportunément l'étymologie textile. Issu du *cosmos* grec et du *mundus* latin, le vocable de «monde» hérite de leur ambivalence sémantique, au carrefour de la cosmologie et de la cosmétologie (parure, ornement). Autrement dit, le monde que l'on proclame est d'une nature essentiellement artéfactuelle dont la fonction, étymologiquement textile autant que textuelle, est de résorber l'insupportable vide de référence de l'altérité. Comme le résume Bertrand Westphal, «Le *mundus* et le *cosmos* sont devenus nécessaires lorsqu'il s'est agi de recouvrir l'espace d'une parure, d'un artefact propre à en cacher la nature» (155). En somme, l'espace nu, sa béance, la trouée représentationnelle qu'il ouvrait, ont été surcodés par la trame discursive impériale, tissant les mailles d'une chape de représentations unitaire, phagocytant toute extériorité.

UN INVISIBLE DANS L'HISTOIRE:

LE MYTHE NON-HÉGÉMONIQUE DES BATOUTOS

Quid des Batoutos, donc? Les Batoutos sont un peuple fictif dont le récit retrace la trajectoire au fil des siècles, du Ve avant notre ère (moment où les Batoutos élèvent leur ville source, Onkolo, en Afrique centrale) jusqu'à l'époque contemporaine de l'écriture (les années 1990). Entre ces deux extrémités temporelles, le récit va conter l'histoire de quelques-uns de ces Batoutos mus par une inépuisable volonté de parcourir le monde, d'essaimer à travers les horizons, et ce même avant l'expérience de la traite transatlantique, expérience de dispersion entre toutes. Autrement dit, les Batoutos figurent, dès l'origine, l'élan diasporique, la force cen-

trifuge d'une communauté qui entend ne pas se consumer dans la préservation d'une pureté identitaire mais, au contraire, bouturer son lieu aux autres lieux du monde. En revanche, si les Batoutos parcourent spontanément le monde pour faire le tour des existants, ils ne sont pas pour autant prémunis de l'histoire impériale dont ils croisent la route d'une époque à l'autre, et dont ils font la douloureuse expérience de dépossession et de subalternité. En effet, peu caractérisés sur le plan ethnologique, géographique ou culturel, afin de satisfaire à l'esthétique du mythe et le degré de relative abstraction qu'il prescrit, les Batoutos ont pour seul attribut leur invisibilité pluriséculaire. Cette invisibilité dit, en premier lieu, l'expérience subie de négation existentielle, d'oblitération ontologique inscrite au cœur du programme colonial. Pour autant, cette invisibilité ontologique n'est pas seulement une violence subie: elle incarne tout aussi bien, dans l'œuvre, non pas tant une réappropriation du stigmaté qu'une modalité même de l'existence, s'accommodant de l'ordinaire et refusant le tapage d'une geste épique. Les Batoutos ont fait leur un véritable «art de l'invisible» (Glissant, 1999: 58), acceptant que «l'inaccompli accomplisse [leur] vie» (p. 60), à rebours de l'agentivité historique, conquérante et spoliatrice, des puissances impériales. Aussi, ils incarnent, pour Glissant, le refus de la force et figurent une virtualité éthique invalidée par le cours de l'histoire: une éthique non-hégémonique, inversant strictement les attributs de ce qu'Enrique Dussel a nommé *l'ego conquiro*³ occidental. Glissant s'en explique dans un entretien:

Dans mon dernier livre, *Sartorius*, j'ai inventé un peuple [...] qui a choisi de ne pas être visible en tant que peuple, pour s'opposer réellement à la vanité, à la jactance et aux injustices de tant de peuples qui veulent être visibles et qui veulent s'imposer aux autres. [...] Imaginer un peuple qui ne veuille pas être visible, mais qui soit là et participe de toutes les souffrances et de toutes les misères des peuples, je crois que c'est un beau mythe et j'espère que les batoutos existent quelque part sans se faire voir. C'est un mythe de la non-jactance, de la non-prétention, du non-renfermement sur soi, le mythe exemplaire de ce qui nous manque (2002).

³ *L'ego conquiro* réfère à la figure du conquistador dont Dussel fait le paradigme de la subjectivité moderne occidentale. La subjectivité du conquistador s'échafaude dans une *praxis* de la négation de l'autre: le «je» individuel moderne ne se constitue que dans la soumission du «nous» autochtone, réifié et intégré comme force de travail à l'empire. *L'ego conquiro* peut ainsi être défini comme «la proto-histoire de la constitution de l'*ego cogito*» (1992: 47).

En somme, l'invisibilité des Batoutos, leur caractère inaperçu, sont tout uniment subis et recherchés: ils esquissent une axiologie de l'impouvoir, de la non-imposition de soi, et désamorcent à l'avance les réflexes hégémoniques consubstantiels aux velléités d'écrire l'histoire, compris dans les deux sens du terme. L'invisibilité des Batoutos est le filigrane de l'histoire trop visible de l'Occident. Ainsi croisons-nous, au XVI^e siècle, une certaine Tanao dans la cour de l'empereur Inca Túpac Amaru, le dernier de sa dynastie, face aux conquistadors espagnols qui s'apprêtent à dépecer son royaume. Cette Tanao poursuit une inflexible entreprise de dissuasion du bourreau de la cour, lui aussi batouto, afin qu'il cesse son office, quand bien même il défendrait son peuple en exécutant des conquistadors. C'est qu'un «Batouto n'est pas un bourreau» (Glissant, 1999: 181): telle est la devise transéculaire des batoutos, contrepoint rigoureux de l'Histoire occidentale. D'autres trajectoires batoutos sont développées: de l'empire romain néronien à la traite transsaharienne des Zanj au IX^e siècle, les batoutos font l'âpre constat que «l'Empire ne connaît jamais que des maîtres et des esclaves» (p. 180). Citons seulement Odon, figure paradigmatique de ce que Glissant a théorisé sous le nom de «migrant nu». Au XVII^e siècle, il endure la traite transatlantique, il est acheté en tant qu'esclave dans une plantation en Martinique, puis vendu à un négociant en Caroline du Sud pour la culture du riz. Il finit par s'échapper, erre pendant un an à travers les vastes landes américaines, avant de rencontrer une multitude de peuples autochtones. Ainsi, à la faveur de ce récit imaginaire, deux subalternes entrent là en contact, jetés dans l'inexistence historique et qui, dans cet invisible qui les conjoint, recréent peut-être la possibilité d'un monde. Citons Odon s'adressant aux peuples nord-américains qui l'accueillent:

Je suis vivant [...], après combien de morts, et c'est pour me rassembler avec moi-même, j'ai été si longtemps dispersé, comme un clan d'antilopes qui galopent pour échapper, je veux être d'un seul morceau comme chacun de vos troupeaux de buffles. Je suis un Batouto, à vous je le dis, vous pouvez voir l'invisible. Je n'ai rien confié à mes frères, partout où j'ai rencontré leurs misères, mais j'ai rassemblé leurs cris et je vous les porte. J'ai passé par les terres comme un vent qui veut réunir (121-122).

En d'autres termes, au fil des siècles, les Batoutos sont ce peuple dont le mouvement diasporique a accompli une fonction conjonctive, en *rassemblant* les lieux.

Cette dispersion rassemblante a permis d'éparpiller le processus européen de totalisation du monde, en constituant sa doublure silencieuse, à rebrousse-poil et invisible. Les Batoutos incarnent ainsi, en plusieurs points de l'histoire, un invisible au cœur du tapage de la geste européenne, un trou dans la trame de l'histoire des prétendus agissants: ils tracent, par-delà les cloisons de l'histoire factuelle, une continuité d'expérience entre les peuples colonisés; ils tissent le fil rouge de l'invisible et œuvrent, par leur élan diasporique, à la conjonction des existants et des lieux du monde. Mais cette conjonction s'opère paradoxalement par le *détissage*; le texte est explicite à ce sujet, et reconvoque la métaphore textile:

[C]eux qui avec Odon traversèrent ce boucan de la Traite, invisibles en tant que Batoutos, réputés Massaïs ou Ibos ou Congos ou Fons, et détissant, en tant que Fons ou Massaïs ou Ibos ou Congos, cette trame que les trameurs avaient prétendue triomphante et sacrement universelle (64).

Affleure ici le motif homérique de Pénélope, extrêmement révélateur: de même que la femme d'Ulysse, pour surseoir à ses prétendants, détissait la nuit le voile qu'elle confectionnait la journée, de même les Batoutos sont ce peuple qui, relégué dans l'ombre de l'histoire occidentale, a invisiblement décousu la chape hégémonique de cette dernière qui s'écrivait à coups de conquêtes et de prédatons, maintenant des béances, des interstices, pour conjurer sa saisie totalitaire du réel. Les Batoutos sont ainsi un ethnonyme imaginaire à la fonction quasi-contre-factuelle qui, proposant un mythe de défection, de détissage, trace une continuité (ouverte, et fondamentalement anti-essentialiste) entre différentes expériences historiques de déprise radicale de l'ordre hégémonique s'étant élaborées dans les *trous* de l'histoire européenne. Au cœur de cette dernière qui, tramant le monde, l'enveloppe dans la toile du connu et se proclame alors «sacrement universelle», les Batoutos ont «permis de *maintenir l'éclatement* sans qu'il dégénère, une fois calamiteuse pour toutes, en unité d'empire et en Vérité universelle» (62) (nous soulignons).

CONCLUSION: PENSÉE FRONTALIÈRE ET OPTION DÉCOLONIALE

Il pourrait être fécond, pour finir, de rapprocher cette expérience poétique de pensée que propose Édouard Glissant au concept de «pensée frontalière» que

Walter Dignolo développe dans son livre *Local Histories/Global Designs* (2000). La pensée frontalière désigne chez Dignolo une création intellectuelle de la part d'un sujet historique situé à la jointure de deux mondes éthiques et politiques différents, l'un étant la modernité occidentale et son revers, la matrice coloniale, l'autre étant l'agentivité qui lui répond, mue par une «énergie qui génère la décolonialité» (2019) et trouvant à se négocier une marge de résistance au sein de l'épistémè dominante. Cette pensée frontalière, donc, est à la fois innervée de part en part par la violence coloniale, mais propose simultanément une reconfiguration inédite des logiques de mises en récit et de mises en schémas du colonisateur. Or, le mythe des Batoutos permet exactement une telle herméneutique: les Batoutos font exister, à la faveur d'un postulat contrefactuel, une option décoloniale dans le filigrane de la grande histoire de l'Occident. À cet égard, la trajectoire d'Anton Wilhelm Amo, développée dans *Sartorius*, est exemplaire. Amo est un batouto vendu à l'âge de quatre ans à un grand seigneur allemand vers le milieu du XVIII^e siècle, en vue d'une expérience: l'aristocrate entend invalider la thèse d'une hiérarchie des races et prouver que cet enfant africain n'est pas une bête et possède bien une intelligence. Ce duc, ami des Lumières, fit donc instruire le jeune Amo dans les raffinements d'une grande cour européenne et d'une solide formation universitaire. Aussi le jeune Amo finira par devenir le premier docteur noir en philosophie dans une université européenne, et recevra même une chaire de philosophie à l'université d'Iéna. Cette histoire existe bel et bien: Glissant n'invente rien, sinon l'appartenance batouto d'Amo par quoi il l'inscrit dans la généalogie pluriséculaire de l'invisible et du non-hégémonique. C'est cette appartenance qui amènera Amo à composer une philosophie en effet originale, au cœur de l'*Aufklärung* allemand, dans le lieu même où, quelques années plus tard, Hegel bâtira sa célèbre philosophie de l'histoire, disqualifiant l'Afrique en la reléguant dans les ténèbres de la préhistoire intellectuelle. Sous cette philosophie, donc, qui allait légitimer et naturaliser la politique d'expansion coloniale des États-nations du XIX^e siècle, une autre philosophie, invisible, celle d'Amo, théorisait «une multiplicité de fleuves temporels» (Glissant, 1999: 224), autrement dit l'égale horizontalité des histoires, leur égale dignité et, partant, leur caractère irréductible. Ainsi Amo, à la faveur du paternalisme bon teint d'un aristocrate épris d'universel, cet idéal au nom duquel on prétendra civiliser les races inférieures, est ce sujet frontalier dont le lieu d'énonciation est fracturé: par là il figure, au cœur du projet occidental

et de sa téléologie du Progrès, une proposition de déprise des schèmes totalisants occidentaux. En prenant le pari de la fiction (du mythe), Glissant ne cherche donc pas tant à produire une connaissance véritable du passé, ni à réhabiliter des œuvres ou des existences jusque-là minorées, mais à dégager des virtualités éthiques, des détachements épistémiques ou artistiques (de nombreuses pages sont consacrées aux arts non européens, par exemple l'art vodou haïtien dans le chapitre «Kayiman») qui dénaturalisent «les prétentions du monde moderne à être Le Monde» (Colin et Quiroz, 2023: 228). Sous le fléchage unidirectionnel de l'histoire européenne moderne, entée en son principe sur la totalisation des réalités au sein d'un système unitaire, d'autres histoires, d'autres options éthiques et axiologiques ont été là, invisibilisées, qui actualisaient concrètement la relation. Ainsi, les Batoutos, par leur infatigable refus de la force, donnent à voir un art de l'invisible, de l'oblique, du commun: un art, c'est-à-dire non pas un simple état de fait, une position victimaire subie, mais une méthode de vie, la positivité d'une agentivité affleurant dans des formes plastiques, intellectuelles et existentielles. Le mythe des Batoutos permet alors d'inscrire rétrospectivement la positivité de la relation-monde *travaillant* la négativité du processus historique et fécondant son dépassement dans la réalisation d'Éléné!, divinité des Batoutos désignant la conjonction de tous les lieux du monde. Ainsi le peuple des Batoutos, en cela proche des postulats hégéliens, incarne-t-il une *raison* dans l'histoire en intégrant la violence coloniale dans une rationalité dialectique qui la constitue comme moment d'incubation du «monde enfin monde» (Glissant, 1999: 72).

BIBLIOGRAPHIE

- Colin, Philippe et Lissell Quiroz. *Pensées décoloniales: une introduction aux théories critiques d'Amérique latine*. Paris: Zones, 2023.
- Dussel, Enrique. *1492 : l'occultation de l'autre*. Paris: Éditions Ouvrières, 1992.
- Glissant, Édouard. *Ormerod*. Paris: Galimard, 2003.
- Glissant, Édouard. «Entretien avec Catherine Pont-Humbert». Dans *À voix nue*, France Culture. 18-19 janvier 2002. Sur <<https://www.radiofrance.fr/france-culture/podcasts/la-grande-table-1ere-partie/hommage-a-edouard-glissant-7981017>>.
- Glissant, Édouard. *Sartorius*. Paris: Gallimard, 1999.

- Maesschalck, Marc. «Archipelismo y decolonialidad. Pensar con Édouard Glissant». *Estudios de Filosofía*, 68 (2023): 63-86.
- Mignolo, Walter. «L'option décoloniale». Dans Marc Maesschalck et Alain Loute (éds.), *Nouvelle critique sociale*. Toulouse: EuroPhilosophie Éditions, 2019.
- Mignolo, Walter. «Géopolitique de la sensibilité et du savoir. (Dé)colonialité, pensée frontalière et désobéissance épistémologique». *Mouvements*, 73, 1 (2013): 181-190.
- Mignolo, Walter. *Local Histories/Global Designs*. Princeton: Princeton University Press, 2000.
- Rochmann, Marie-Christine. «Situation d'Édouard Glissant dans le champ des études postcoloniales». Dans Anthony Mangeon (éd.), *Postures postcoloniales. Domaines africains et antillais*. Paris: Karthala, 2012.
- Westphal, Bertrand. *Le Monde plausible*. Paris: Les Éditions de Minuit, 2011.

LA FAMILIA DEVASTADA EN TEMPORADA DE HURACANES

Alfredo Pavón

Universidad Veracruzana
Instituto de Investigaciones Lingüístico-Literarias

Partamos de una interrogante: ¿qué entorno social y qué tipo de familias dieron origen a *Temporada de huracanes* de Fernanda Melchor? En principio, se trata de una sociedad androcéntrica, donde la supremacía del hombre como medida del pensamiento, las acciones y los valores —a la cual debe plegarse lo femenino (González Vásquez, 2013)— afecta las interacciones de los miembros de los dos tipos de familia dominantes en el México del siglo xxi:¹ la familia heterosexual conyugal o nuclear, compuesta por la pareja fundante y los hijos (Linton, 1978: 8; Parsons, 1978: 32), y la familia heterosexual consanguínea, compuesta por padre, madre e hijos, más los parientes —en línea ascendente o descendente— de los cónyuges (Linton, 1978: 8). Del sistema androcéntrico heterosexual, ya nuclear o consanguíneo, derivan la familia patriarcal —esto es, “un grupo de mujeres y de jóvenes dominados por un varón viejo, irascible y altamente celoso” (7) o bien un “sistema social o de gobierno basado en la autoridad de los hombres de mayor edad o de los hombres que han sido padres —preferentemente de varones, lo que forma parte importante de su capital simbólico” (González Vásquez, 2013)—; y la familia moderna —es decir, un grupo de hombres y mujeres conducidos por los rígidos

¹ No consideramos por ahora las familias gays, lésbicas, transexuales, bisexuales, como sí lo hace Roudinesco (2004).

e inequitativos principios del *pater familias*² o la familia moderna democrática —a saber, un grupo de hombres y mujeres guiados por los principios de libertad, igualdad, respeto mutuo, así algunas canonjías aún correspondan al varón: por ejemplo, la imagen de líder familiar o la menor participación en el aliño del hogar. Cada uno de estos tipos de familia —pertenecientes, desde el punto de vista económico-social a la clase baja, la clase media alta o la clase privilegiada— se tuvo quizás en mente al momento de gestar *Temporada de huracanes*.

Crítica severa al androcentrismo heterosexual patriarcal, misógino, sexista, clasista, machista, represivo, violento —en lo social, psicológico, simbólico y oral—, es *Temporada de huracanes*, de Fernanda Melchor. Con recursos de la crónica, la nota roja, las actas del ministerio público, la narrativa del realismo sucio, se arma con varios narradores y perspectivas, más diversas diégesis entrecruzadas, gestadas por un incidente único —donde cada historia complementa o aclara detalles dejados en suspenso por las otras, técnica usual en películas como *Amores perros* (2000) de Alejandro González Iñárritu y *Vantage point* (2008) de Pete Travis. Ese incidente es el homicidio de la Bruja, más los involucrados en éste. Da cuenta así del mundo gangrenado de tres comunidades rurales y marginales, con familias devastadas por el androcentrismo patriarcal y la enajenación femenina, parejas perniciosas e individuos viles y cochambrosos: en fin, un mundo atravesado por el mal.

La Matosa y Villa, dos pueblos rústicos del Veracruz ficcional de *Temporada de huracanes*, son hervidero de criminales, drogadictos, alcohólicos, pedófilos, meretrices, prostitutos, vagos, amasios, chismosos, mentirosos, golpeadores, violadores individuales y colectivos, esposas abandonadas, maridos desobligados, padrastros depredadores, huérfanos indefensos, adolescentes ignaros y jariosos, jóvenes con toda esperanza clausurada, fanáticos religiosos, transeúntes peli-grosos y ruines, autoridades corruptas, compañías industriales depredadoras y grandes o pequeños comerciantes voraces. Es una sociedad sadomasoquista, regida por la ley del más fuerte, la rajadura, la desarticulación, la iniquidad, la depravación, el egoísmo, lo infecto, ante la cual qué inocuas parecen Sodoma y Gomorra. Y de tal tronco, tal astilla. Cada familia de esta novela del realismo sucio mexicano será culmen de las bajezas de La Matosa y Villa.

² El *pater familias* ejerce de autoridad respecto de las personas sometidas a su poder doméstico; es el titular de los derechos y el representante de todas las personas sometidas a su potestad (Mentxaka Elexpe, 2013; López Huguet, 2006).

La familia de la Bruja no existe. Fue su madre la Bruja Grande, amante de Manolo Conde, nieto de Chucita Villagarbosa de los Monteros de Conde, hombre este que no pudo ser la raíz paterna pues murió antes, mucho antes, de la concepción y nacimiento del futuro exhibicionista, travesti y homosexual. El origen permanecerá en el misterio, aunque las leyendas hablen del diablo, de un robo a otra familia o de un estupro colectivo. Educado únicamente por su mamá, con groserías y sobajamientos, este homosexual de horrible físico, sin “nombre de pila y apellidos” (Melchor, 2017: 13), creció en la marginalidad, vivió en la marginalidad y en la marginalidad murió, asesinada por dos de sus múltiples amasios. Fue el heredero de los saberes maternos, que la convirtieron en prestamista, yerbera, partera y espanta cigüeñas.

Maurilio Camargo Cruz, alias el Luis Miguel o el Luismi, fue hijo de Maurilio Camargo, guitarrista y cantor, borracho, mujeriego, mantenido, drogadicto, homicida, probablemente fallecido a causa del sida, y de Chabela Cruz, prostituta y madrota, quien antes de abandonarlo lo tenía todo “gusaniento, todo zurrado y muerto de hambre en un huacal” (36). Crecerá con los familiares paternos: doña Tina —la tiránica abuela—, la tía Balbi y la Negra. La abuela es la autoridad malévola de esta familia consanguínea, compuesta también por la Balbi y la Negra, progenitoras de Yesenia, la Picapiedra, la Baraja y la Bola —esta última da a luz a la Vanessa—, todas ellas sin padre conocido. Al amparo de la anciana, el Luismo disfrutará de una existencia libérrima, que le hace posible el vivir en una casa presidida por una mujer de conciencia patriarcal, para la cual los hombres, por ser hombres, merecen todas las canonjías. Mientras sus primas, sobre todo Yesenia, la mayor, eran golpeadas, insultadas, vejadas, el infantil Luis Miguel inició sus turbias correrías en la infancia, con robos, abuso de menores, pasajera piromanía; continuó sus desmanes, ya en la adolescencia, con el abandono de sus estudios secundarios, la vagancia, homosexualidad, alcoholismo, drogadicción, que concluirán, a sus dieciocho años, con el amasiato con Norma —una menor de trece años, embarazada por el padrastro— y el homicidio de la Bruja, más el encarcelamiento en el Puerto de Veracruz, a donde lo llevó la denuncia de Yesenia, quien así satisfizo sus antiguos deseos de matarlo, para cobrar venganza de las tantas y tantas tundas de la abuela por culpa de las tantas y tantas tropelías del niño, adolescente y joven crápula.

Nativo de Gutiérrez de la Torre, Veracruz, donde transcurrió su infancia y adolescencia, acompañado sólo por su mamá y por su abuela, Mircea Bautista,

propietaria del hogar, el rengo Munra —Isaías como nombre de pila—, ya avecinado en La Matosa, y después de concluir el único trabajo de su vida —“promotor del candidato a la alcaldía de Villagarbosa” (72)—, tiene por profesión la de muñeco sexual, vividor y mantenido, dedicando su inagotable tiempo libre al ingente consumo de cerveza, aguardiente y marihuana. Esa envidiable trayectoria finalizará con el encarcelamiento, al participar, en tanto cómplice por encubrimiento, en el asesinato de la Bruja, éste golpeado y acuchillado por el Luismi —el hijastro del Munra—, asociado con el Brando.

Autor intelectual y participante directo del fallido robo a la Bruja, que concluyó con el acuchillamiento de ésta, el Brando nació, creció y vivió —hasta antes de su captura, encarcelamiento y tortura— en la casa de su madre, una irredimible fanática religiosa. Ensimismado, dócil, durante la infancia, quizá por la herida afectiva que le produjo el alejamiento del padre —fundador, años más tarde, de una nueva familia, “con otra vieja e hijos pequeños” (169)—, entre los doce y catorce años de edad este hijo único descubrirá, por medio de las revistas de la farándula y de las películas porno, el canto de la sexualidad, aunque en él será un aullido desgarrador. Con una madre embriagada con los rezos, en la iglesia, y un padre ausente, quizá ahuyentado por el fanatismo religioso de la esposa, para quien la caricia y el ayuntamiento carnal son el mal sumo, este inseguro adolescente caerá, no sin grandes sensaciones de culpa, en el voyerismo filmico y zoofílico y en el onanismo obsesivo. En esta etapa de formación, también buscará definir su identidad individual, social y genérica. Abandona, entonces, su aislamiento y se une a un grupo de golfos castrantes —entre ellos, el Willy, el Gatarrata, el Mutante, el Luismi, la Borrega, el Canito—, empeñados en destruir honras y virginidades; consumir alcohol, tabaco, marihuana, pegamento, cocaína; prostituirse; cumplir actos sexuales con niñas, niños, mujeres, hombres o animales. Bajo su nefasta guía, en la cual lo erótico y lo amoroso no tienen cabida, arribará el momento de su iniciación carnal cuando participe en el consensuado ayuntamiento colectivo con una jariosa fuereña, durante el carnaval en Villagarbosa. Este trance le revela sus ocasionales impotencias y anorgasmias, que se mantendrán con su amante Leticia, una negra cachonda, casada con un obrero de la compañía petrolera. Sólo se atenúan impotencia y anorgasmia cuando el muy varonil Brando, tan orgulloso de su hombría, fantaseando con las caricias del Luismi, de quien se ha enamorado, se prostituya con los despreciados “putos”,

“chotos”, “maricones”. El aminoramiento de estas anomalías coincide con la definición de la identidad genérica, aunque él, al asumirse como el amante activo,³ niegue su homosexualidad. A pesar de su experiencia amatoria con el Luismi, a quien viola mientras éste yace, totalmente inconsciente, sobre un colchón tirado en el piso, aturdido por las pastillas psicotrópicas, el Brando rechaza su identidad genérica real, como lo hace también con su modo de vida, “completamente ociosa e inservible” (Melchor, 2017: 195). En efecto, la inconformidad con su forma de vida lo incentiva a imaginar —a los diecinueve años— una edénica existencia en Cancún, distinta a la vivida en La Matosa, que se reduce al deseo de trabajar, aprender inglés, alinear un espacio habitacional propio, para después “chupar, coger y coto-rear ante aquel mar azul turquesa casi verde” (196). Para concretar el imaginado paraíso en Cancún, se requiere, como primer paso, del robo de la supuesta fortuna de la Bruja. Sin revelar los detalles, para cumplir el atraco se asocia con el Luismi, quien, después de hacerse el remolón durante un breve tiempo, acepta participar, impulsado por el deseo de castigar a la Bruja, que había dañado a Norma cuando la hizo abortar. El plan original fracasa porque el famoso caudal del travesti y homosexual resulta un espejismo, creado por las habladerías del pueblo. Deriva de este fiasco la golpiza al comadrón y su posterior asesinato, cumpliéndose así la venganza del Luismi; la captura y tortura de los homicidas, aunque el Munra sólo sea culpable de encubrimiento; el confinamiento carcelario, las vejaciones a los prisioneros, uno de los cuales, el Brando, quizá obtenga una gracia en medio de tantas calamidades: “el Luismi en persona, el hijo de su puta madre maricón de mierda de Luismi, ahí frente a los ojos acuosos de Brando; suyo, carajo, finalmente suyo; suyo para estrujarlo entre sus pinches brazos” (213).

El calamitoso sino familiar de los protagonistas de *Temporada de huracanes* no es santo y seña solamente de los varones; determina además el derrotero de las féminas, otros desdichados perros de la infelicidad, salvo por el ejemplo de Chabela Cruz, la madrota independiente, voluntariosa, que vive para imponerle su

³ Comenta Águeda Gómez Suárez: “El ‘activo’ es el que penetra, ‘el pasivo’ es el penetrado. Son estos roles los que fijan un modelo de identidad, no el hecho de que la relación tenga lugar entre dos hombres o entre un hombre y una mujer. El individuo activo no se etiqueta como homosexual y sigue conservando intacta su hombría; el pasivo recibe toda una serie de calificativos despectivos según la cultura: *maricón* en España y América Latina, *ricchione* en Italia, *bicha* o *veado* en Brasil y *zamel* en el norte de África” (2010: 75).

impronta a los hombres.⁴ En conjunto, cada historia de *Temporada de huracanes* revela cómo la familia devastada mexicana es la reunión de varios sujetos ligados únicamente por la sangre y la carne. Sus integrantes carecen de solidaridad entre sí; jamás beben de las aguas de la ternura, así en ocasiones algo precariamente parecido al afecto asome por entre los escombros y podredumbres de su existencia cotidiana; desprecian los lazos consanguíneos si el deseo carnal les lleva al cuerpo del padre, la madre, los hermanos o los parientes cercanos o lejanos, un cuerpo electo sólo para la satisfacción inmediata, aunque implique la herida y el asco; nulos intelectualmente y sin valores morales y éticos, son puro instinto en busca de sobrevivencia y placer personal. De esta familia, el Estado y sus instituciones —gestores de una economía neoliberal inequitativa y excluyente y de una política de privilegios y represiones— y gran parte de la sociedad —sobre todo, la clasista, racista, fundamentalista— únicamente obtienen, al ser su origen y depósito, ingentes grupos de pordioseros, homicidas, narcotraficantes, violadores, alcohólicos, drogadictos, sicarios, meretrices y prostitutos, esa carne de cañón que combaten con denuedo, como si fuesen los portadores de un virus pandémico.

En fin, las historias entrecruzadas de *Temporada de huracanes* evidencian cómo la familia devastada mexicana impacta en el destino de parejas e individuos y cómo de la entropía familiar, nadie, nada se salva, según la perspectiva de Fernanda Melchor, creadora de esta novela de rajaduras, odios y caídas abismales, quien además agrega que el desastre familiar es el origen de individuos solitarios, desorientados, perjudiciales, y de parejas fugaces, unidas exclusivamente por la sexualidad gangrenada, los placeres tóxicos y la miseria económica, moral, ética y vital.

BIBLIOGRAFÍA

Gómez Suárez, Águeda. "Los sistemas sexo/género en distintas sociedades: modelos analógicos y digitales". *Reis. Revista Española de Investigaciones Sociológicas*, 130 (2010): 61-96.

⁴ El análisis de las mujeres lo dejamos en suspenso por ahora, aunque lo realizaremos en una futura investigación.

González Vásquez, Araceli. "Los conceptos de patriarcado y androcentrismo en el estudio sociológico y antropológico de las sociedades de mayoría musulmana". *Papers. Revista de Sociología* 98, 3 (2013): 489-504.

Linton, Ralph. "Introducción. La historia natural de la familia". En Ruth Nanda Anshen (ed.), *La familia*. Barcelona: Ediciones Península, 1978.

López Huguet, Ma. Luisa. "Consideraciones generales sobre los conceptos de patria potestas, filius-, pater-, y materfamilias: una aproximación al estudio de la familia romana". *Radur. Revista Electrónica de Derecho*, 4 (2006): 193-213.

Melchor, Fernanda. *Temporada de huracanes*. México: Penguin Random House, 2017.

Mentxaka Elexpe, Rosa. "Nota mínima sobre algunos modelos familiares en los tres primeros siglos del imperio romano". *Iura Vasconiae*, 10 (2013): 517-542.

Parsons, Talcott. "La estructura social de la familia". En Ruth Nanda Anshen (ed.), *La familia*. Barcelona: Ediciones Península, 1978, 31-66.

Roudinesco, Elisabeth. *La familia en desorden*. Barcelona: Anagrama, 2004.

STEAMFUNK, SILKFUNK, AFROFUTURISME(S): COMMENT ÉCHAPPER À L'OMBRE DE VICTORIA?

Julia Jacob
Pomona College

"22 décembre 1887: Un homme de dos, vêtu de sombre, avance dans la brume londonienne. On ne distingue que sa silhouette surmontée d'un chapeau haut-de-forme et enveloppée dans une cape, de laquelle émerge une canne qui tape la mesure sur les pavés. L'inconnu s'arrête soudain. Il consulte sa montre à gousset, et la range dès qu'un étrange véhicule apparaît à son tour. Aucun cheval ne tire cette voiture qui est surmontée d'une machine tout entière faite de cuivre. L'homme monte à bord et s'éloigne dans un panache de vapeur".¹

Voilà un texte qui pourrait figurer dans presque n'importe quelle œuvre Steampunk. On y retrouve de nombreux marqueurs du genre, comme la situation spatio-temporelle, dans le Londres victorien, l'allure du personnage ou encore la présence d'une technologie futuriste pour le dix-neuvième siècle, et dont l'aspect pourrait rappeler les machines de Jules Verne² ou de H. G. Wells.³

¹ Exemple élaboré par l'auteure.

² L'écrivain français apparaît d'ailleurs fréquemment en tant que personnage dans les œuvres Steampunk francophones, comme *L'Enfant penchée* (1987) de Benoît Peteers et François Schuitten, *City Hall* (2015) de Rémi Guérin et Guillaume Lapeyre, ou encore *La Lune seule le sait* (2000) de Johan Heliot.

³ Sa *Machine à explorer le temps* (1895) a d'ailleurs inspiré ce que les spécialistes considèrent comme le premier roman Steampunk, *Morlock Night* (1979) de K. W. Jeter, dont l'histoire se déroule en 1875, à Londres, et fait directement suite au récit du voyageur temporel.

Le Steampunk, apparenté à l'uchronie, s'en détache par son intérêt pour l'imaginaire littéraire, là où les travaux d'histoire alternative puisent avant tout dans les faits historiques.⁴ Les auteurs reprennent des éléments historiques, certes, mais aussi des idées, des images, des personnages issus des romans de Bram Stoker, Arthur Conan Doyle et autres Albert Robida, et les mettent en scène dans un dix-neuvième siècle transformé par de nouvelles technologies. Tout y semble possible. Pourtant...

Personne ne sera surpris d'apprendre que l'homme de la description est blanc: certainement britannique, peut-être français, probablement assez fortuné, et bien éduqué. Cette convention est si universellement acceptée que même la japonaise Hirumo Arakawa choisira pour héros de sa saga Steampunk, *FullMetal Alchemist*, deux garçons blonds avec un nom à consonnance anglaise — même si l'histoire ne se déroule pas dans notre monde! L'omniprésence de personnages européens, blancs, souvent masculins, dans une société victorienne dont on valorise l'élégance et la sophistication a fait que de nombreux lecteurs se sont sentis tenus en marge de ce genre.

En outre, les populations originaires des espaces post-coloniaux, ainsi que les descendants de ces populations, installés maintenant dans d'autres pays, n'ont certainement pas la nostalgie de ces empires britanniques et français que le Steampunk semble peindre comme un Age d'Or.

Pourtant, depuis le début des années 2010, des auteurs issus de ces territoires et cultures autrefois colonisés comme les Malaisiennes Jaymee Goh et Zen Cho, ou encore le Singapourien Neon Yang, écrivent du Steampunk avec des esthétiques et des imaginaires très différents de ce qui est produit dans ce genre par l'Occident. Au travers de ces récits, ils revisitent, certes, leur histoire, mais ils construisent surtout de nouveaux territoires littéraires et proposent même, parfois, de guérir certaines blessures du passé.

Dans cet article, il est également question d'auteurs de nationalité américaine mais qui appartiennent à des groupes culturels minoritaires, comme les écrivains d'origine chinoise Ken Liu et Marjorie Liu ou les auteurs afro-américains

⁴ La définition de Jeff VanderMeer, un peu datée mais largement acceptée par la communauté académique donne ainsi la part belle à l'imaginaire plutôt qu'à l'Histoire: «STEAMPUNK = Mad Scientist Inventor [invention (steam x airship or metal man / baroque stylings) x (pseudo) Victorian setting] + progressive or reactionary politics x adventure plot» (VanderMeer et Chambers, 2012: 9).

P. Djéli Clark, Milton Davis et Nisi Shawl. Ils appartiennent également à la marge, de plusieurs manières. Tout d'abord, ils sont, à quelques exceptions, souvent en marge du système littéraire, puisque nombre de ces auteurs sont auto-publiés, et de façon essentiellement numérique (c'est aussi le cas des auteurs mentionnés dans le paragraphe précédent). Par ailleurs, ils appartiennent, selon la théorie du «tiers-espace» («*Third Space*») de Homi Bhabha (1994: 56), à des groupes marginaux au sein des centres. Enfin, et surtout, ils appartiennent à une forme de marginalité contestataire théorisée dès le début des années 1990 par la militante afro-américaine bell hooks:

[Marginality] is also the site of radical possibility, a space of resistance. It was this marginality that I was naming as a central location for the production of a counter-hegemonic discourse that is not just found in words but in habits of being and the way one lives. As such, I was not speaking of a marginality one wishes to lose, to give up, or surrender as part of moving into the center, but rather as a site one stays in, clings to even, because it nourishes one's capacity to resist. It offers the possibility of radical perspectives from which to see and create, to imagine alternatives, new worlds (1990: 341).

Cette marginalité militante est ouvertement revendiquée par la plupart des auteurs mentionnés dans cet article dans les préfaces et introductions à leurs œuvres. Les marges auxquelles ils appartiennent ne sont donc pas seulement géographiques. Elles sont avant tout culturelles et politiques, intrinsèquement intersectionnelles, et témoignent de la nécessité de s'éloigner de l'opposition classique et manichéenne entre un centre et des marges dans l'étude de la littérature postcoloniale.

UNE QUESTION DE TEMPS

On peut distinguer en général deux manières de gérer la donnée temporelle selon l'origine des auteurs. Les récits Steampunk écrits par des occidentaux font souvent la part belle aux inventions loufoques imaginées par des auteurs du dix-neuvième siècle tels que Jules Verne,⁵ et à d'autres machines que la découverte d'une

⁵ «Le steampunk est un genre littéraire qui regroupe tous les romans se déroulant dans un XIX^{ème} siècle alternatif» (Henriet, 2004, cité dans Girardot et Méreste, 2005: 57).

nouvelle source d'énergie aurait pu permettre de créer. Néanmoins, il est bien rare que ces inventions changent radicalement le cours de l'Histoire. Souvent, même, les exploits des héros sont ignorés par la vaste majorité de la population, et la vie suit son cours comme si rien n'était arrivé.

Les auteurs des marges, en revanche, ont souvent tendance à changer bien davantage le passé. Par exemple, dans sa nouvelle «The Delivery», publiée dans le recueil *Steamfunk!* (2013), Milton Davis fait naître un nouveau pays de la guerre de Sécession: Freedonia. Cette contrée, gouvernée par le Président Frederick Douglass, garantit à ses habitants, toute race confondue, liberté et dignité. L'histoire se déroule alors dans un Far West qui ressemble beaucoup à celui qui a réellement existé et, pourtant, la carte politique et économique est tout à fait bouleversée par la création de ce nouveau pays. Ce changement justifie une intrigue de science-fiction: dans un pays qui a banni toute exploitation de l'Homme par l'Homme, on a développé des robots pour s'occuper des tâches qui étaient autrefois dévolues aux esclaves. La nouvelle suit donc un de ces automates qui, ayant été construit dans un pays particulièrement sensibilisé à la question des droits de l'Homme, se trouvent eux aussi mieux traités que bon nombre d'esclaves de notre passé réel.

Dans la nouvelle «Men in Black» publiée dans le même recueil, P. Djéli Clark propose d'observer la montée des tensions entre les villes de Whitewood, blanche et pauvre, et Blackwood, noire et en pleine expansion. Le cadre Steampunk permet d'explorer de façon très claire, à la manière d'une fable qui simplifie voire schématise des dynamiques discriminatoires complexes, la manière dont les citoyens américains pourraient interagir si tous avaient eu des chances égales dès la fondation des Etats-Unis.

On remarque donc que ces configurations spatiales fictionnelles constituent des laboratoires miniatures où sont menées des expériences sociologiques qui, bien que situées dans un passé fictif, sont toujours valides dans notre présent. Elles permettent d'inverser les rapports de force pour en faire davantage apparaître les ressorts et les absurdités. Par ailleurs, la distance temporelle évite aux auteurs et à leurs lecteurs de se sentir trop investis personnellement pour ne pas apprécier la fiction et ce qu'elle offre. Dans le cadre du recueil *Steamfunk!*, les auteurs utilisent en plus un mythe unificateur aux Etats-Unis: celui de la fondation du pays.

Dans le prologue de ce recueil, l'auteur afro-américain Balogun Ojetade rappelle: «our mothers sharecropped... our grandparents built the railroads... our

great grandparents worked from "can't see morning" to "can't see night" for no pay"» (2013: 6). Cette déclaration simple peut expliquer pourquoi des auteurs noirs, descendants d'esclaves et qui ne perçoivent certainement pas le dix-neuvième siècle comme une époque dorée, décident d'y envoyer leurs personnages de couleur. Les Etats-Unis d'Amérique sont leur pays, parce qu'ils sont de nationalité américaine et qu'ils vivent dans cette culture, mais également parce que leur histoire personnelle est intrinsèquement liée à celle de cette nation. Ecrire une fiction Steampunk où des personnages noirs évoluent dans le Far-West est donc, en soi, un geste engagé. Les auteurs signalent ainsi que le passé est tout autant le leur que celui de leurs compatriotes blancs. Un tel discours est bien nécessaire dans un pays qui, en consacrant un mois de l'année scolaire à l'Histoire Afro-Américaine, l'exclut encore du récit principal.⁶

Cependant, d'autres auteurs se prennent à rêver d'un retour sur le continent auquel leurs ancêtres ont été arrachés: l'Afrique. Dans le roman *Everfair* (2016), Nisi Shawl, qui est également d'origine afro-américaine, imagine qu'un groupe de personnes venus de différents horizons rachètent au roi Léopold II une partie du Congo et créent Everfair, un pays qui offre la liberté à tous, sans condition. Pourtant, il apparaît rapidement que les fondateurs n'ont pas tous les mêmes façons de vivre et d'envisager l'avenir, selon qu'ils sont blancs socialistes, africains appartenant à une multitude de cultures différentes, ou missionnaires protestants afro-américains. Nombreux sont ceux qui, en fin de compte, doivent quitter le pays alors qu'il commence tout juste à développer une identité et une culture propre. Au début de son œuvre, Shawl écrit qu'elle souhaitait offrir aux malheureux qui ont péri sous le règne de Léopold II une fin heureuse:

I like to think that with a nudge or two events might have played out much more happily for the inhabitants of Equatorial Africa. They might have enjoyed a prosperous future

⁶ La question du Black History Month fait toujours débat aux Etats-Unis, entre ses partisans qui arguent qu'il offre de la visibilité à l'histoire des afro-américains, et ceux qui pensent qu'ils contribuent à l'idée que le pays est entré dans une ère «post- raciale» qui n'existe pas en réalité: «The ritual celebration of black history every year during February has produced a widespread historicization of even the most recent events in the black past. During BHM, the racist episodes of the past are certainly talked about, but they are talked about as historical phenomena: racism in the form of slavery and Jim Crow are presented as things that have been historically transcended» (Van de Mieroop, 2016: 7).

filled with all the technology that delights current steampunk fans in stories of western Europe and North America. And more. In Everfair they do (2016: 7).

256

Le but de son roman est aussi d'offrir aux lecteurs afro-américains, qui souvent ignorent l'origine précise de leurs ancêtres, un pays, même fictif, auquel ils puissent se sentir attachés. En effet, il peut être difficile de concilier l'image parfois idéalisée de l'Afrique précoloniale et la réalité d'une Afrique aujourd'hui divisée en plus de cinquante nations officielles, avec leur propre histoire. Cette idée d'une Pan-Afrique, un territoire africain qui n'appartiendrait à aucune nation ou culture réelle en particulier mais qui regrouperait une essence, une «africanité» universelle, est très présente dans les œuvres afrofuturistes, parmi lesquelles le film *Black Panther* (2018) et sa suite, qui ont récemment connu un grand succès, mais aussi un bon nombre de romans comme *Rouge Impératrice* (2019) de la Camerounaise Léonora Miano, et *La Cinquième saison* (2015) de l'Américaine N. K. Jemisin. Certains auteurs vont même planter cette «essence» africaine sur des planètes toutes entières, comme le fait Nnedi Okorafor dans l'acclamé *Binti* (2015). Il ne s'agit pas nécessairement d'utopies, de lieux du bonheur. Souvent, des troubles politiques et plus rarement économiques secouent ces espaces pan-africains. Les questions de l'immigration et de l'intégration sociale et culturelle sont souvent abordées, comme c'est le cas en particulier *Everfair* et *Rouge impératrice*. Même le Wakanda, dans *Black Panther*, présenté au départ comme un pays idéal et riche, voit des tensions politiques menacer de le déchirer, et son indifférence par rapport au reste du continent africain apparaît, en fin de compte, comme une grave faute éthique de la part de ses dirigeants. Ces pan-Afriques ne sont donc souvent ni des utopies, ni de complètes dystopies. En revanche, elles correspondent à ce Joseph Tonda appelle «le rêve d'Autrui» (2021: 87-89): ce sont des constructions basées sur un imaginaire africain mais également américain, voire européen, et qui répondent à des attentes d'une diaspora occidentale et qui ne correspondent pas à la réalité de l'Afrique actuelle. En cela, le Wakanda qui, par son modèle fermé, ignore le reste des Africains et leurs besoins, pourrait être interprété comme une métaphore de cette tendance afrofuturiste essentiellement afro-américaine.

De même, dans l'ouvrage collectif *The SEA Is Ours*⁷ (2015), des écrivains d'origine sud-asiatique proposent également d'explorer des contrées fictives, mais

⁷ SEA pour «South-East Asia».

empreintes d'un «sentiment» panasiatique. Dans ces nouvelles, des noms comme «Udaya», «Kagubutan», «Javier», permettent de situer les personnages dans une jungle qui pourrait être guamienne ou philippine. Dans «On the Consequence of Sound», par Timothy Dimacali, le ciel est parcouru par des *bakunawas*, des créatures volantes qui, selon les régions, sont rapprochées des serpents ou associés à des baleines. Leur légende vient vraisemblablement d'Inde à l'origine, mais elle a été transportée jusqu'aux Philippines avant la colonisation de cet espace (Mojares, 2012: 177). Ce sentiment panasiatique passe donc aussi par des références qui sont communes à de nombreuses cultures, malgré quelques variantes.

D'autres auteurs, en revanche, proposent des univers marqués par une influence africaine, ou asiatique, mais distincts du monde réel. C'est le cas de la planète sans nom où se déroule la série de comics *Monstress* (2015-), écrite par la sino-américaine Marjorie Liu et illustrée par la Japonaise Sana Takeda, ou de l'univers aquatique du roman *The Deep* (2019) de Rivers Solomon, d'origine afro-américaine.

257

DES ESPACES MIXTES

Ces trois auteurs en particulier ont tous revendiqué une volonté de sortir du Steampunk eurocentré, et de remettre les «marges» au centre de leurs œuvres. Ainsi, on y troque une culture homogène et blanche pour une multitude de sociétés et d'histoires qui, parfois, n'ont en commun que le fait d'avoir été opprimées par une autre civilisation. Le résultat est fourmillant de vie, de couleurs et de voix différentes. Ces voix, d'ailleurs, s'expriment généralement en anglais, notamment parce que peu des auteurs précédemment cités résident dans les marges. Tous, ou presque, sont en fait issus d'une diaspora ancienne chez les afro-américains, et plus récente, en ce qui concerne les écrivains d'origine sud-asiatique. Certains ne sont même arrivés aux États-Unis que tardivement, pour faire leurs études.

Dans les œuvres Steampunk postcoloniales, la langue anglaise est souvent employée par défaut. C'est celle que les auteurs utilisent le plus souvent en dehors de leur cercle familial, mais c'est aussi et surtout parce que beaucoup de ces écrivains ont eu principalement accès, dans leur pays, à des œuvres écrites par des auteurs américains ou britanniques. L'anglais est devenu pour eux, en quel-

que sorte, la langue de la littérature.⁸ Cependant, le Steampunk des marges fait également intervenir d'autres langues et dialectes, qui ne sont que très rarement traduits, comme dans ce passage extrait de la nouvelle «On the Consequences of Sound»: «“—Mag-yngat po cila,” he told Papa. “—Yes, we’ll take care. Maraming salamat,” my father replied, shaking his hand» (Dimacali, 2015, § 264).

Les lecteurs doivent ici prendre en compte le contexte d'énonciation ainsi que la réponse faite en anglais pour deviner ce qui est dit en tagalog. De la même manière, dans d'autres nouvelles, les personnages interagissent en mélangeant espagnol et anglais, sans ménagement pour les lecteurs qui ne connaîtraient pas l'espagnol. Il s'agit donc de déstabiliser les lecteurs des «centres» en les amenant à lire de la même manière que les non-anglophones. Il s'agit également de leur rappeler que le cadre dans lequel se déroule l'histoire qu'ils suivent n'est pas un cadre occidental. La langue évoque naturellement un exotisme qui, sans être nécessaire à la sensation d'une marginalité, peut la renforcer (Huggan, 2016, pp. 38-40). Cette variété de langues sert aussi parfois un but ludique: dans *Monstress*, le mot «nekomanter», qui désigne des chats nécromanciens est amusant quand on sait que *neko*, en japonais,⁹ veut dire «chat». De façon générale, les auteurs semblent compter sur la capacité de leurs lecteurs à comprendre les langues employées dans le texte, ou au moins à combler les trous. Or, c'est précisément l'expérience de beaucoup de personnes en Asie et en Afrique. Nombre de pays, ayant été arbitrairement délimités par les puissances occidentales, sans que celles-ci aient pris en compte la diversité des cultures présentes alors sur ces territoires, voient cohabiter une immense variété de langues et de dialectes. C'est une expérience que l'auteure malaisienne et spécialiste du Steampunk postcolonial Jaymee Goh, directrice du recueil de nouvelles S.E.A., explique dans une interview donnée en 2017:

I grew up speaking and reading English, because my parents don't share the same dialect, and spoke English better than Malay. [...] I can nominally understand Malay

⁸ «I grew up on a university campus in eastern Nigeria. [...] So I was an early reader, and what I read were British and American children's books» (Adichie, 2009).

⁹ Le Japonais est la langue d'origine de Sana Takeda, l'illustratrice de *Monstress*. Ces créatures semblent être dérivées de deux animaux mythiques: le *gumiho*, renard à neuf queues, connu dans toute l'Asie de l'Est, et le *bakeneko*, un chat démoniaque japonais capable de ressusciter les morts.

because I attended a national school for most of my schooling years. I also know a little Cantonese. I heard Hokkien, Mandarin and Hainanese [...] and of course, since it's Malaysia, you can't help but hear Tamil as well, and a range of Malay accent (Goh, 2017: s. p.).

Cette expérience, partagée par des milliards de personnes est pourtant peu commune dans le monde occidental, où chaque pays a, en général, adopté une langue nationale unique. En partageant cette expérience, les auteurs des marges entreprennent de décoloniser un Steampunk généralement blanc et unilingue et à produire des marges intersectionnelles, qui ne correspondent pas seulement à un territoire ni à une Histoire en particulier, mais qui regroupent et recoupent des expériences similaires dans leur opposition à celles des centres.

Cette entreprise se poursuit dans le refus de choisir des hommes blancs comme personnages principaux. Marjorie Liu, l'auteure de *Monstress*, revendique d'ailleurs de n'avoir aucun personnage caucasien dans sa série de *comic books*, puisque nombreux sont les romans Steampunk où il n'existe pas un seul personnage de couleur.¹⁰ Cela n'empêche pas de voir une grande variété d'ethnies représentées dans ses livres. Les personnages semblent venir de l'Asie tout entière, et non pas seulement de l'Est. Il y a également des personnages noirs, arabes, et amérindiens, même si la question de leurs origines ne se pose que très rarement.

Par ailleurs, pour démarginaliser toutes les populations autrefois oubliées par le Steampunk, les auteurs mettent souvent en avant des personnages qui sont généralement relégués au second plan: les femmes. En outre, les relations homosexuelles sont également beaucoup plus souvent représentées et normalisées que dans les œuvres de Steampunk occidental, où les relations hommes-femmes tendent à être plus conservatrices, comme l'explique Claire Nally: «*This dialogue between the past and the present can be identified with some of the more conservative models of steampunk gender, a reimagined time when men were men and women were women*» (2019: 3).

¹⁰ C'est en particulier le cas dans les premières œuvres Steampunk qui sont, pour le meilleur et pour le pire, souvent les plus emblématiques du genre: *Morlock Night* (1979) de K. W. Jeter, *Homunculus* (1986) de James Blaylock, *La Machine à différences* (1990) de Bruce Sterling et William Gibson, ou *Confessions d'un automate mangeur d'opium* (1999) de Fabrice Colin et Mathieu Gaborit chez les francophones.

Pourtant, toute notion de racisme n'est pas complètement exclue du Steampunk post-colonial. En marge des populations marginales se trouvent les métis. Bien que tous les auteurs mentionnés ici aient inclus plusieurs personnages d'origine mixte dans leurs œuvres, certains se sont particulièrement intéressés au caractère fondamentalement marginal d'une double origine. Ainsi, dans *A Master of Djinn* (2021), P. Djéli Clark évoque d'abord à quel point la nubienne Siti est perçue d'un mauvais œil par certains Caireotes à cause de sa couleur de peau foncée. On apprend plus tard que Siti n'est pas seulement nubienne, mais également à moitié djinn, une entité magique. Elle cache cette mixité, même auprès de son amante, car elle sait que son hybridité pourrait lui porter préjudice. Pourtant, le Caire est une ville où hommes et djinn semblent cohabiter de façon assez harmonieuse. Cependant le métis semble évoquer une liberté intrinsèque: la capacité d'échapper aux règles et aux limites de chaque culture. De fait, humains et djinns craignent l'imprévisibilité des métis, de même que, dans le monde réel, beaucoup de métis ont inspiré —et inspirent toujours, parfois—, la méfiance des deux communautés auxquels ils appartiennent.

La présence de créatures magiques telles que les djinns peut paraître incongrue dans un genre que l'on rattache davantage à la science-fiction plutôt qu'à la *fantasy*. Néanmoins, les auteurs des marges sont bien moins fascinés par la technologie que leurs pairs classiquement occidentaux. Dans leurs œuvres, la science est toujours mâtinée de magie, quand elle n'est pas tout à fait absente. Bien souvent, on ne cherche pas à expliquer des phénomènes car, de toute manière, les vrais problèmes sont d'ordre social et politique. Ce désintérêt pour la technologie au profit d'une magie plus ancienne, plus naturelle, se traduit par des espaces beaucoup plus végétalisés que l'environnement urbain préféré par le Steampunk occidental. La terre n'est pas que perçue comme un objet de conquête, mais comme une entité à respecter. Dans le monde de *Monstress*, on trouve même des îles qui sont en fait les restes de créatures plus anciennes sur lesquels la végétation a poussé, infusées de magie. Ainsi l'ancrage des personnages dans l'espace qui les entoure est plus spirituel, lié à des croyances qui expliquent un plus grand respect du milieu naturel dont les limites sont souvent justifiées par des mythes puissants. Cette particularité s'oppose de façon frappante au Steampunk occidental qui, lui, met souvent en valeur des monuments dont la construction représente une prouesse humaine: rares sont les romans se déroulant à Paris qui

ne contiennent pas un chapitre-pivot qui se passe à la Tour Eiffel. De la même manière, Big Ben est élément incontournable du Londres Steampunk.

De façon générale, les auteurs, surtout d'origine asiatiques, convoquent des légendes et une perception de l'espace qui datent d'avant la colonisation, avant que les Occidentaux ne viennent construire selon leurs propres modèles architecturaux et entraver l'harmonie naturelle des lieux, et c'est peut-être là que réside l'aspect le plus séducteur du Steampunk pour les populations des marges.

HISTOIRE(S)

En règle générale, les auteurs de Steampunk occidental ne sont pas nostalgiques du passé réel. Il est vrai que beaucoup de vaporistes¹¹ cherchent à créer des communautés idéales, basées sur des valeurs de courtoisie et de raffinement attachées aux mœurs et à la mode des classes victoriennes les plus aisées. Cependant, peu d'entre eux soutiennent une vision impérialiste.¹² Les auteurs, quant à eux, cherchent dans le passé fictionnel l'émerveillement technologique et l'optimisme que beaucoup d'écrivains du dix-neuvième siècle témoignaient à l'égard de l'avenir. Cependant, ce sont bien des problèmes du présent des auteurs qui sont mis en scène dans les œuvres Steampunk. La question de la pollution, de la dépendance énergétique ou encore la peur d'une troisième guerre mondiale, par exemple, sont récurrents.

A l'inverse, il apparaît que le Steampunk post-colonial est presque toujours tourné vers un passé récent ou lointain. Tandis que les héros occidentaux ont la fâcheuse tendance à être orphelins ou à faire de leurs amis une famille, les héros des marges ont des racines profondes. Les rapports entre enfants et parents sont fréquemment mentionnés, racontés, analysés, au point de constituer souvent la clef des récits. Ainsi, dans *A Master of Djinn*, l'enquête sur un meurtre tourne au règlement de compte au sein d'une fratrie. Dans *Everfair*, la constitution et l'implantation du nouveau pays africain dans la durée est perçue au travers de l'évolution de différentes familles. Dans *Monstress*, également, l'héroïne, Maika Halwolf, semble suivre la volonté sa mère, qui lui a confié une mission avant de mourir.

¹¹ Cosplayers et amateurs de Steampunk au sens large.

¹² C'est une grande source de débats au sein de la communauté et avec les critiques du genre (Steen, 2023, pp. 95-122).

Or, il s'avère que la mère de Maïka n'était qu'un maillon d'une longue chaîne de femmes remontant à *The Shaman Empress*, l'Eve, la matriarche initiale, que l'on rencontre à plusieurs reprises. Cette entité magique, face à sa plus jeune descendante, se présente comme sa mère, affirmant que chaque femme de sa descendance a également joué ce rôle auprès de Maïka. Elle lui ordonne alors: «Remember this moment young blood. Remember your mothers. Remember we are part of you» (Liu et Takeda, 2019: 491).

Le sang et la notion d'un lignée claire et aisément retraçable sont au cœur des préoccupations des auteurs des marges, dont le lien aux ancêtres est souvent complexe. Les écrivains descendants d'esclaves, par exemple, ignorent souvent d'où venaient, voire qui étaient leurs aïeux, en absence d'actes de naissance. La figure de l'ancêtre perdu, ignoré, hante presque tous les récits Steampunk des marges. Les populations sud-asiatiques, elles aussi, ont vu leurs familles séparées par la colonisation et la guerre. Tous les auteurs mentionnés ici ont des origines mixtes qui rendent plus difficile l'établissement d'une généalogie.

Ce lien avec les ancêtres, cette relation entre mère et fille, ne sont pourtant pas toujours idéalisés, car ils sont porteurs d'une histoire qui peut être un fardeau. Cela est particulièrement visible dans le roman de Rivers Solomon, *The Deep*, qui se déroule dans l'océan, où un peuple de sirènes vit dans une bienheureuse amnésie. La protagoniste, Yetu, l'Historienne, est la seule affligée d'une mémoire —une mémoire collective, passée et présente. Elle seule connaît le secret de son peuple: ils sont les enfants nés des esclaves noires, enceintes, jetées par-dessus bord à l'époque du commerce triangulaire. Ce souvenir est source d'une douleur physique, au point que Yetu se décharge de sa peine, et finit par partager sa mémoire avec les autres sirènes, au risque de les rendre folles. Le roman s'achève néanmoins sur une note d'espoir: la communauté accepte de porter sa part de responsabilité. Chacun doit se souvenir de leur histoire, afin de ne plus en être prisonniers. Alors que Yetu rejoint la surface, les autres sirènes semblent enfin sur le point d'explorer l'océan et de changer leurs traditions.

The Deep est aussi, en lui-même, le fruit d'un travail collaboratif. Rivers Solomon tire le sujet de son livre de la chanson du même titre du groupe hip hop californien Clipping. Ce dernier avait déjà lui-même étendu une idée développée par le groupe de musique électronique de Détroit, Drexycya. Cette idée était elle-même dérivée des notions de «barque-matrice» et d'abyme marin évoquées

par Edouard Glissant dans «La Barque ouverte» (1990). Le philosophe antillais y explorait l'ambivalence de l'imaginaire marin qui hante selon lui tous les afro-descendants: l'océan Atlantique est tout à la fois un espace de liberté et une source de nourriture, mais également un cimetière, un lieu d'horreur, la frontière qui sépare des peuples entiers de l'Afrique, et les éloigne de leur Histoire perdue à tout jamais dans les abysses. Au travers des différentes œuvres basées sur cette réflexion, les artistes offrent une exploration qui serait impossible dans le monde réel: on retrouve les enfants perdus au cours de la traite négrière, on comble en quelque sorte la faille entre les deux côtés de l'Atlantique, et l'on fait de l'océan un lieu d'accueil pour une nation mixte, mi-humaine, mi-poisson, indépendante des autres civilisations mais liée à elles par la mémoire et une capacité à ressentir des émotions qui est universelle.

Dès son origine, le Steampunk a reposé sur un système assumé de reprises et d'enrichissements d'œuvres littéraires et artistiques diverses. La collaboration entre membres de la communauté, qu'ils soient artistes ou amateurs du genre, est un élément essentiel à son fonctionnement. On voit par l'exemple de *The Deep* que des artistes et intellectuels noirs, issus de communautés différentes, ont pu, par le biais de ce «téléphone Steampunk», créer un archipel d'histoires et d'images qui peuvent supporter un peuple orphelin toujours menacé d'être submergé, voire noyé dans l'horreur de la déportation africaine.

CONCLUSION

Les auteurs de Steampunk post-colonial de notre corpus ont en commun la sensation de cette séparation d'avec le passé et d'avec leurs propres terres. Jaymee Goh remarque que dans beaucoup des pays des marges, la population éduquée connaît davantage l'histoire et la littérature occidentales que celles de leur propre pays.¹³ L'histoire des espaces colonisés a été réduite, pour reprendre l'expression de Jaymee Goh, à des notes de bas de page dans une vaste encyclopédie.

Dans le recueil de nouvelles philippines *Alternative Alamats*¹⁴ (2022) Paolo Chiamco cite un extrait de *The Soul Book* (Demetrio, Cordero-Fernando et Zialcita, 1991) pour expliquer sa démarche:

¹³ «In books on recent history, we are footnotes as the grounds upon which today's modern empires did battle in the name of democracy and modernity» (Goh et Chng, 2015).

¹⁴ «Alamat» signifie «légende» en Philippin.

A vast area of our collective self, a self that is the product of generations of reflection upon life's meaning, is thus submerged in darkness. In fact, the ridges and valleys of this unexplored self continue to underlie our own view of the world, "modern" though we are. A rediscovery of our myths unlocks this hidden continent (cité dans Chikiamco, 2022: 11).

Ainsi, une part du travail des auteurs de Steampunk post-colonial est bien de faire émerger de la mappemonde des territoires, des Atlantides et des archipels imaginaires où se côtoient et le passé et le présent, la culture globale et les valeurs locales, des descendants et leurs aïeux rendus anonymes par l'histoire des vainqueurs.

Il n'est pas question d'effacer l'histoire, ou d'en promouvoir une autre à la place. Il faut, au contraire éviter ce que Chimamanda Ngozi Adichie a appelé «l'histoire unique» (Adichie, 2009), celle qui crée des stéréotypes et qui mutile des peuples entiers en ne les réduisant qu'à une particularité culturelle, ou à un pan de leur passé. Il n'est pas anodin de constater que beaucoup des œuvres mentionnées ici sont des recueils collectifs, qui permettent à différentes histoires de dialoguer entre elles, mettant ainsi en valeur des émotions et des imaginaires communs.

C'est peut-être pour cela que la clef de la plupart des conflits, dans le Steampunk post-colonial, est la compassion. Nombre d'aventures sont résolues dans une embrassade ou un échange de regards sincères, et surtout une libération de la parole de chacun. Il ne s'agit pas seulement de faire émerger des îles fondées sur des cultures et expériences locales, mais également de construire des isthmes entre elles.

BIBLIOGRAPHIE

- Adichie, Chimamanda Ngozi. *The Danger of a Single Story*. TED Talk. 2009. Sur https://www.ted.com/talks/chimamanda_ngozi_adichie_the_danger_of_a_single_story/transcript.
- Bhabha, Homi. *The Location of Culture*. New York: Routledge, 1994.
- Chikiamco, Paolo (éd.). *Alternative Alamat, an anthology*. Clarendon: Tuttle, 2022.
- Demetrio, Francisco R., Gilda Cordero-Fernando et Fernando N. Zialcita, *The Soul Book*. Quezon City: GCF Books, 1991.

- Dimacali, Timothy. «On the Consequences of Sound». Dans Jaymee Goh et Joyce Chng (éds.), *The S.E.A. Is Ours, Tales of Steampunk South East Asia* (version Kindle). Greenbelt: Rosarium Publishing, 2015.
- Girardot, Jean-Jacques et Fabrice Méreste. «Le Steampunk: une machine littéraire à recycler le passé». *Cycnos*, 22, 1 (2005): 55-66.
- Glissant, Édouard. «La Barque Ouverte». Dans *Poétique de la relation*. Paris: Gallimard, 1990.
- Goh, Jaymee. «Transcultural Storytelling, Postcolonial Steampunk, and Writing: An Interview with Jaymee Goh». *Strange Horizons*. 2017. Sur <http://strangehorizons.com/wordpress/non-fiction/transcultural-storytelling-postcolonial-steampunk-and-writing-an-interview-with-jaymee-goh/>.
- Goh, Jaymee et Joyce Chng (Éds.). «Introduction». *The S.E.A. Is Ours, Tales of Steampunk South East Asia* (version Kindle). Greenbelt: Rosarium Publishing, 2015.
- hooks, bell. «Marginality as a site of resistance». Dans Russel Ferguson, Martha Gever, Trinh T. Minh-ha et Cornel West (éds.), *Out There: Marginalization and Contemporary Cultures*. Cambridge/New York: MIT Press/The New Museum of Contemporary Art, 1990.
- Huggan, Graham. «Writing at the Margins: Postcolonialism, Exoticism and the Politics of Cultural Values (from the Postcolonial Exotic)». Dans Raphael Dalleo (éd.), *Bourdieu and Postcolonial Studies*. Liverpool: Liverpool University Press, 2016.
- Liu, Marjorie et Sana Takeda. *Monstress*. Vol. 1. Portland: Image Comics, 2019.
- Mojares, Resil B. «'Dakbayan': A Cultural History of Space in a Visayan City». *Philippine Quarterly of Culture and Society*, 40, 3-4 (2012): 170-186.
- Nally, Claire. *Gender, Subculture and the Neo-Victorian*. Londres: Bloomsbury Publishing, 2019.
- Ojetade, Balogun. *Steamfunk!* Fayetteville: Mymedia LLC, 2013.
- Shawl, Nisi. *Everfair*. New York: Tom Doherty Associates, 2016.
- Steen, Shannon. *Creativity Complex, Art, Tech, and the Seduction of an Idea*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 2023.
- Tonda, Joseph. *Afrodystopie, La Vie dans le rêve d'Autrui*. Paris: Khartala, 2021.

Van de Mieroop, Kenan. «On the advantage and disadvantage of Black History Month for life: the creation of the post-racial era». *History and Theory*, 55, 1 (2016): 3-24.

VanderMeer, Jeff et S.J. Chambers. *The Steampunk Bible an Illustrated Guide to the World of Imaginary Airships, Corsets and Goggles, Mad Scientists, and Strange Literature*. New York: Abrams Image, 2012.

EL ÚLTIMO EXPLORADOR DE ALBERTO CHIMAL: UNA NOVELA DE ALTERIDADES

Marisol Nava Hernández

Universidad Autónoma de Tlaxcala
CA-241 "Lengua y Literatura Hispanoamericana"

ALBERTO CHIMAL Y LA LITERATURA DE IMAGINACIÓN

Alberto Chimal (México, 1970) posee una trayectoria sólida, sostenida por una amplia y desafiante obra, conformada por más de una treintena de títulos que abarcan diversos géneros: poesía, ensayo, cuento y novela. En su obra narrativa predomina lo que el mismo autor ha denominado "Literatura de imaginación":

[...] muchos narradores interesados en estos asuntos están hoy (estamos) buscando otros nombres para esas historias. En el propio mundo de habla inglesa se habla de *weird fiction*, por ejemplo, y aquí de *literatura de imaginación*. Esencialmente es lo mismo: se trata de expresar ciertas experiencias humanas, sobre todo de nuestro interior —anhelos y temores, sueños y pesadillas— mediante imágenes en las que no creemos, para preguntarnos cómo definimos lo que es cierto (Chimal, s. f.).

Lo peculiar de esta literatura de imaginación es que recurre a distintos subgéneros como lo fantástico, lo maravilloso y la ciencia ficción, entre otros y que, como lo indica Diana Ramírez, en el caso de Chimal y la novela que nos interesa, *El último explorador*, "su personaje viajero pertenece al mismo

tiempo a todos los subgéneros literarios y a ninguno; de modo leal a su concepto de literatura de imaginación" (2017: 113).

Con base en esto, nuestro objetivo consiste en demostrar que *El último explorador* (2012) es una novela de alteridades, compleja, lúdica y provocadora, pues cuestiona los cánones predominantes y deconstruye conceptos aparentemente inamovibles. Para comprobar nuestra tesis analizaremos sus principales recursos narrativos y temáticas, las cuales nos conducen a lo maravilloso, la ciencia ficción y lo fantástico, subgéneros que se alternan y coadyuvan a la transgresión y cuestionamientos implícitos.

Nuestra teoría fundamental será la fantástica, centrada en tres teóricos: Rosie Jackson, Roger Bozzeto y Rosalba Campa. La elección de los dos primeros se debe a uno de sus planteamientos: la subversión implícita en todo texto fantástico. Así, Rosie Jackson considera que lo fantástico deviene amenazante para las estructuras dominantes, en tanto altera valores y creencias apegadas al realismo, o sea, es una literatura subversiva que incomoda, pues se afianza en la otredad y lo "oculto", donde "la alteridad sólo puede ser conocida y representada como lo extranjero, lo irracional, lo 'loco', lo 'malo'" (2001: 143); en ese sentido, lo fantástico "aspira a la disolución de un orden que se siente como opresivo e insuficiente" (151). En ese mismo tenor, Roger Bozzeto plantea que el discurso fantástico cuestiona y perturba los presupuestos del discurso mimético, por lo que "parece construirse para deconstruir toda representación" (2001: 227), ya que desestabiliza sus fundamentos, mediante las incertidumbres y ambigüedades de la alteridad inherente a lo fantástico y que "sólo es pensable, representable bajo la forma de lo confuso, de lo disperso, de lo fragmentario, del caos" (234). Con base en estas propuestas, enmarcamos el objetivo de *El último explorador*, pues justamente observamos una estructura y temáticas que apelan a la alteridad, lo fragmentario y lo subversivo. La propuesta de Rosalba Campa, con su precisión analítica, permite "identificar los procedimientos con que la ficción fantástica indica a su lector los recorridos a realizar por sus zonas inciertas" (2008: 16); por eso, nos servirá para identificar algunos elementos estructurales y temáticas relevantes en dicha novela de alteridades.

El último explorador de Alberto Chimal no es una novela sencilla, implica un reto para el lector por sus múltiples personajes, recursos narrativos y situaciones que involucran saltos temporales y espaciales; sin embargo, este aparente caos

narrativo no resulta inextricable, pues su paródico humor, imaginación desenfadada y destellos emotivos la convierten en una novela divertida y entrañable.

EXPLORANDO LOS RECURSOS NARRATIVOS

En primera instancia, examinaremos los recursos narrativos relevantes de *El último explorador*: la tipografía, los paratextos, el narrador, los diálogos intercalados, las frases anafóricas, la inclusión de una imagen, los silencios, la metaficción y la intertextualidad, lo cual contribuye a un discurso ficcional donde la alteridad destaca.

La novela se estructura en dos partes. La primera, titulada "Las aventuras", está conformada por nueve secciones y su protagonista es Horacio Kustos, el último explorador y viajero incansable, quien trabaja para ignotos jefes a quienes reporta lo acontecido en sus viajes por diversos mundos, desde conocidos hasta maravillosos. En la segunda parte, "Los enemigos", integrada por siete apartados, destaca Lluvia, la hija de Kustos, quien continuamente aparece y desaparece alterando la vida de nuestro explorador, pues su objetivo es cuidarlo de sus "enemigos, seres anónimos y amorfos" (Ramírez, 2017: 109) que surgen en su extravagante devenir y cuya evanescente existencia signa la vida de este personaje. Horacio Kustos no sólo aparece en esta novela, pues intratextualmente lo encontramos en *Estos son los días* (2004) y *La torre y el jardín* (2012); como lo indica Diana Ramírez "es un personaje que ha venido evolucionando a lo largo de la obra de Alberto Chimal. Se habla de la ambigüedad de su naturaleza, del mundo imaginario que le rodea y sobre todo, de su cualidad de explorador de lo insólito" (2017: 106).

Generalmente, la tipografía se presenta uniforme en una obra literaria. Sin embargo, también hay excepciones, pues su uso se convierte en guiño para el lector, en una clave de lectura, pues como lo indica Genette: "hay casos en los que la realización gráfica es inseparable del propósito literario" (2001: 34). *El último explorador* presenta distintos juegos tipográficos. Así, en algún momento el narrador inserta asteriscos para omitir las letras precisas de un nombre; también recurre al uso de dos tipografías para indicar que lo ahí narrado se trata de una traducción; además, hay secciones como la titulada "La concurrencia" en donde el narrador recupera una caótica carpeta de Horacio Kustos y cuyas diversas tipografías exhiben esta complejidad narrativa.

Por otra parte, la novela expone dos tipos de paratextos: los epígrafes y las notas a pie. Cada apartado de la novela presenta varios epígrafes acordes a lo ahí narrado. En el primero se enfatiza el motivo del explorador que viaja por mundos desconocidos y maravillosos y cuyo paradigmático ejemplo se halla en las palabras de Julio Verne: “¿Había acaso un pionero más audaz que pudiera ir allí, hacha en mano, a desmontar aquellas umbrosas espesuras?” (Chimal, 2012: 13). En la segunda parte, se recurre a dos epígrafes y el primero es significativo para nuestra propuesta: “Para perder, para ganar la Confusión que es el principio” (87), versos del poeta José Vicente Anaya que preludian lo relatado en esta parte de la novela. Coherentes con su naturaleza paratextual, estos epígrafes resultan “una invitación a la comprensión, a la interpretación y a la relectura” (Camarero, 2008: 40).

De mayor complejidad resultan las notas a pie ubicadas en la primera parte de la novela y asumidas por diversos personajes: el editor, el traductor, Horacio Kustos, la Encargada de la papelería, el Pingüino y Karen Blixen. Esta pluralidad de notas crea interesantes matices lúdicos, por ejemplo, cuando se introduce un embrollo entre la nota del editor y de la encargada de la papelería, lo cual se esclarece, sí, en una nota del Editor: “Creemos necesario aclarar que las notas del editor, indicadas ‘N. del E.’, no deben confundirse con las notas de la encargada de la papelería, indicadas ‘N. de la E.’, en virtud de que son obra de personas totalmente distintas. [N. del E.]” (Chimal, 2012: 49). Estas notas a pie crean un panorama narrativo difuso, pero ameno, pues incluso se crean puentes dialógicos entre los personajes fragmentando el discurso, aunque sin perder continuidad narrativa.

El narrador que impera en *El último explorador* es un extradiegético con predominio del estilo indirecto, en tanto irrumpen las voces de los personajes, siempre con un tono lúdico. Este narrador utiliza una singular estrategia al intercalar diálogos que, por su fragmentación, devienen humorísticos y divertidos:

- Pinche —dice la encargada de la papelería.
- ¿Qué?
- Chingado.
- Discúlpeme, está bien que usted no quería venir...
- Puto.
- De hecho yo tampoco sé muy bien cómo vino a dar... Mire, una vez, en Macao...
- Frío —alcanza a completar, al fin, la encargada, por entre sus dientes que castañetean (42).

En vínculo con la temática de la alteridad espacial, el narrador también expone diálogos entre diferentes personajes emplazados en distintos sitios:

- La encargada sigue sin hablar.
- Nunca me acuerdo... cómo se llama la porquería...
- Pémican —dice Lorenzo, quien es el novio de la encargada y está en la ciudad de la que partieron ella y Kustos. Está tendido en una cama junto a otra persona desnuda, mirando el techo. Por supuesto no conoce el significado de la palabra y el haberla proferido lo turbará durante algún tiempo (43).

Este narrador extradiegético también recurre a otros discursos como el versificado que utiliza para describir a Horacio Kustos:

- CUERPO DE FLACO, RALA BARBA NEGRA,
- OJOS BIEN SEPARADOS EN LA CARA,
- MANOS MUY GRANDES Y RODILLAS GRUESAS,
- NARIZ QUE NO TERMINA DE APUNTAR
- DERECHA HACIA DELANTE; BIEN PLANTADO [...] (18).

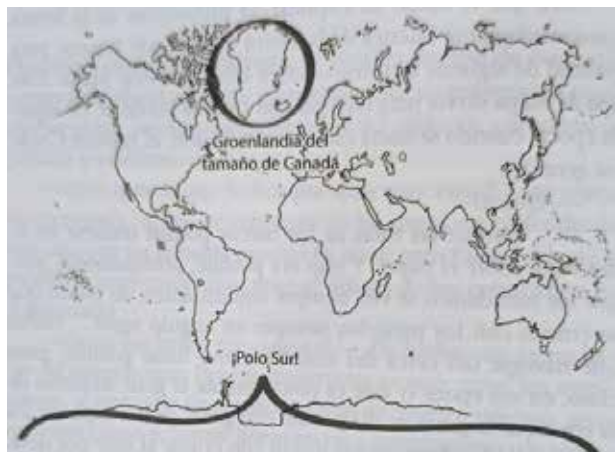
Esta pluralidad de formas discursivas y juegos narrativos que usa el narrador posee una chispeante gracia narrativa que, en la relectura, deviene sorprendente y amena.

Existen otros recursos que coadyuvan a esta propuesta de alteridad narrativa. Uno de ellos es la integración de frases anafóricas que, igualmente, resultan ingeniosas:

- Más tarde, quien redacte estas notas sobre el viaje de Kustos escribirá:
- “Más tarde, quien redacte estas notas sobre el viaje de Kustos escribirá:
- ‘Más tarde, quien redacte estas notas sobre el viaje de Kustos escribirá’...” (49)

En varios momentos, el narrador recurre a estas frases anafóricas para enfatizar alguna situación, pero también subrayan lo hiperbólico presente en varios hechos maravillosos, ciencia-ficcionales y fantásticos de la novela.

Asimismo, se incluye un mapa relacionado con la temática de la obra, respecto de las distorsiones y alteridades espaciales, lo cual explica Kustos:



La distorsión en la forma de los territorios crece y crece hasta que en los polos se vuelve infinita y todo se vuelve infinitamente grande. Y así, resulta que el *punto* que debería ser el Polo Sur, el *punto* exacto donde se juntan todos los meridianos, ese *punto*, punto sin dimensión, sin largo ni ancho ni nada, en los mapas de proyección equirrectangular, se convierte en una línea, mire, una línea larga, larguísima (39).

Los silencios son de vital importancia en *El último explorador*. Rosalba Campra subraya su valor literario, en donde es tan relevante lo expresado como lo prescindido (2008: 136). Estas secuencias omitidas son preponderantes en la novela de Chimal y abarcan desde la omisión de los nombres de algunos personajes, hasta el explícito señalamiento del narrador al eludir ciertos temas: “abrió la caja de zapatos marca IVKE, y en ella estaba la Mosca de Oro, que no se ha de describir aquí” (Chimal, 2012: 113). Así, estas omisiones y silencios abundan y colaboran con el objetivo de desestabilizar las certezas, incrementar las sugerencias y, por supuesto, cuestionar lúdicamente los constructos miméticos.

Por otra parte, la metaficción también deja su impronta en la novela. En un primer momento con el deseo que tiene Kustos por publicar sus insólitas vivencias y, en segundo lugar y de forma más precisa, con un juego discursivo creativo que fusiona fondo y forma poética: “—Estoy teniendo una experiencia mística! —dijo, y notó que era un endecasílabo” (31), frase que menciona Kustos frente al editor, para más adelante reiterar este discurso y reflexión metaficcional: “—Esto

que digo es otro endecasílabo —dijo, y era verdad y él entendió” (32). Los recursos literarios afloran en la novela, pero siempre con su carácter lúdico y provocador.

Como último recurso, la intertextualidad coadyuva a esta trama donde se plantean alteridades insólitas. De este modo, encontramos una paródica alusión a H. P. Lovecraft y su obra sobre el horror sobrenatural centrada en la otredad de los antiguos dioses y cuyo adalid es Cthulhu: “ya sé quién es/ el hacedor del Cielo-Que-Se-Bebe, el de los inconscientes inmortales” (35). El otro autor aludido paródicamente es San Juan de la Cruz: “En Reykjavík, Islandia, hay un grupo de estudio especializado en la obra del misterioso Juan de la Piedra, al que sus miembros llaman (en español) *El Arquitecto del Misterio*” (57); este recóndito personaje resulta importante para la novela, pues ha construido cinco de los hoteles más raros, extravagantes e insólitos del mundo; hoteles que Kustos ha podido conocer gracias a la cercanía que tiene con “don Cruz” como le denomina. *El último explorador* presenta otras referencias intertextuales a personajes históricos como el capitán Scott o Saint Germain y cuya importancia radica en su proximidad con el Polo Sur y sus exploraciones, como también acontece con Horacio Kustos.

Los recursos narrativos de *El último explorador* son varios y diversos. Su importancia reside en que contribuyen a crear una trama donde la alteridad se identifica claramente mediante lo irracional, lo confuso, lo disperso y lo fragmentario, como lo señala Jackson y Bozzeto. Si bien es cierto que la urdimbre narrativa deviene compleja, tampoco estamos ante una obra indecifrabable, mucho menos después de una relectura, pues su lúdico objetivo exhibe un humor permanente que provoca, en más de un momento, una intempestiva sonrisa.

EXPLORANDO LAS TEMÁTICAS

El último explorador expone temáticas que apuntan a dismantelar los conceptos dogmáticos del tiempo, el espacio y la identidad humana. Rosalba Campra organiza las temáticas fantásticas a partir de categorías sustantivas y predicativas, basadas en elementos especulares: yo/otro; aquí/allá; ahora/antes (después) y en donde “El yo se desdobra, o se desliza a otros soportes materiales, anulando la identidad personal; el tiempo pierde su direccionalidad irreversible, por lo que pasado, presente y futuro se desplazan, se reiteran, se engloban unos a otros; el espacio se disloca, borrando o intensificando las distancias” (2008: 33-34).

A partir de esta clasificación, la primera temática de *El último explorador* es el tiempo en varias posibilidades transgresoras. En primera instancia, se menciona la “anástrofe”, lo opuesto a “catástrofe”, en tanto consiste en “volver a levantar edificios que se han venido abajo [...] anular los efectos nocivos de un rayo que le ha caído a alguien” (Chimal, 2012: 15) y que al inicio de la novela se ejemplifica con las Torres Gemelas de Nueva York, pues en un hecho taumatúrgico presenciamos el “despase” de esa tragedia, es decir, el retorno a su conocida estructura y existencia.

Por otra parte, se menciona una máquina del tiempo de simple constitución: “un par de tuerquitas, chiquitas, pegadas una a la otra” (63) que, al ser frotadas, realizan una compleja labor, como lo narra Kustos: “La primera vez que fui, froté la máquina como quien frota una lámpara y ¡puf!, como ya he dicho, exactamente con ese ruido (¡puf!) llegué a relativamente cerca de Lhasa, Tibet, pero en el año 3111094 antes de Cristo” (64); Kustos utiliza constantemente esta máquina para realizar sus viajes e hiperbólicos saltos temporales al pasado y al futuro. Destacamos el tono paródico que se expone con esta máquina del tiempo, pues por su estructura, funcionamiento y exagerados saltos temporales que realiza, evidentemente resulta una parodia del tópico de la compleja máquina del tiempo, cuyo paradigmático ejemplo se halla en la obra de H. G Wells (2017).

Además de esta máquina, surgen fusiones temporales, principalmente cuando Kustos está en el Polo Sur y distingue a varios personajes de distintas épocas: “como fantasmas, uno tras otro sobre la línea del Polo, a Scott y su tropa condenada, a Amundsen y los suyos, a Franklin y sus caníbales, a Richard Byrd” (Chimal, 2012: 52).

Finalmente, se mencionan varios desajustes temporales provocados por los viajes realizados por Lluvia para ver a su padre y que implican una ruptura temporal, lo cual explica la joven: “Estando aquí las cosas nos pasan en distinto orden a usted y a mí. La primera vez que yo lo vi a usted fue en un parque, por ejemplo, y creo que a usted no le ha pasado eso todavía...” (135). Estas anomalías temporales, en vínculo con las secuencias omitidas, crean una evidente alteridad, en donde la racionalidad temporal se diluye.

Por supuesto, toda transgresión temporal repercute en la espacialidad y *El último explorador* lo evidencia. Así, irrumpe una simultaneidad espacial observada en el Polo, donde el tiempo y el espacio se convierten en un continuum que Horacio Kustos explica:

[...] si uno viene al Polo Sur y en verdad se las arregla para andar sobre la línea de la distorsión infinita, como lo hemos hecho nosotros [...] ¡entonces no es nada difícil pensar que esa línea podría volverse como una especie de horizonte de sucesos, es decir, que la distorsión podría no sólo ser del espacio sino del tiempo mismo! (46).

La simultaneidad afecta el tiempo y el espacio, y permite que personajes de distintas épocas y lugares se ubiquen en un mismo instante, como acontece en el Polo Sur con todos los personajes que vislumbra Kustos.

Otra infracción espacial se halla en la impenetrabilidad tal cual acontece en la casa del señor Wilson, donde Kustos quiere proteger y esconder a su hija Lluvia, una casa que se asemeja al indescifrable castillo de *La torre y el jardín* de Alberto Chimal: “Sin importar qué acceso se eligiera, las trampas y candados que protegían la casa del señor Wilson [...] aparecían siempre en distinto orden cuando se quería entrar o salir. Además, variaba su número y complejidad” (139); esta ininteligible distribución convierte a esa casa en una fortaleza, en ‘la Casa Impenetrable’” (140).

La novela, además, expone varios espacios, por demás atractivos, pues rompen el concepto de la tridimensionalidad; nos referimos a los hoteles creados por Juan de la Piedra, en particular dos: el Hotel Pythagorique, donde “Todo era de un material ni caliente ni frío, ni duro ni suave, sin reflejos metálicos ni opacidad pétrea ni variabilidad orgánica” (60), ahí todo tiene forma de prismas: tetraedros, octaedros, icosaedros, dodecaedros, es decir, configura un espacio donde la geometría se impone; el otro es el Hotel Niente, donde el “blanco no es sólo color, sino un vacío profundo, vastísimo, que captura la mirada y parece deseoso de retenerla siempre, de absorberla y de absorber los pensamientos y las percepciones de las palabras, el cuerpo mismo de quien observa...” (60). Ambos hoteles representan espacios donde la alteridad predomina al proponer sitios inconcebibles, fuera de nuestros constructos tridimensionales.

El otro tema de la novela es la alteridad enfocada en la identidad humana que se fractura en lo máspreciado del concepto: su unidad. Una de sus manifestaciones radica en los desdoblamientos, en especial, exhibidos por Horacio Kustos, quien descubre un sitio donde hiperbólicamente se encuentra con personajes semejantes a él y cuyo discurso anafórico lo patentiza: “Miles y miles y miles y miles y miles y miles de veces yo, Horacio Kustos hasta donde alcanzaba la vista,

y yo rodeado de ellos, de mí, a donde quiera que volteara” (67). Este tema también surge en el hotel Janusjanus, construido por Juan de la Piedra, y cuyo nombre apela, significativamente, al dios romano bifronte Jano; de ahí que este hotel fue construido a partir del principio de “la múltiple repetición” (61). Estos son sólo dos ejemplos de los muchos y medulares en la novela sobre la identidad humana fracturada a partir de los desdoblamientos.

Otra modalidad del tema se localiza en los animales humanizados que surgen en la trama: un pingüino, quien narra cómo, en un futuro, su especie gobierna este mundo; una rata con la capacidad de hablar; un león reencarnado en un hombre que mantiene recuerdos de su vida animal. *El último explorador* problematiza el tema de la señera identidad humana, mediante estos animales humanizados.

Aunado a esto, emerge el motivo de la fragmentación del cuerpo humano que cuestiona su naturaleza y unidad, como le sucede a Kustos, cuando una mañana, al despertar, descubre que su ojo derecho ve el cuarto donde se hospeda y el izquierdo el aeropuerto de Tel Aviv. Otra posibilidad de esta fragmentación se ubica en Lanza, quien se describe con rasgos humanos, pero rayanos a lo monstruoso: “un pedazo del muslo derecho de Lanza, que en realidad era el antebrazo y parte de la mano del doctor; con las puntas de los dedos de una mano de éste, que se afinaban y alargaban y resultaban ser pestañas en un ojo del otro” (92). Esta distorsión y fragmentación alcanza niveles excesivos, rayanos a la estética del *body horror*, en el personaje de Francisco Ignacio Ramírez Peña, quien está conformado por fragmentos grotescos:

Camilo el conejo dejó la pierna izquierda; la máquina 43 dejó la derecha; los Cuatro Palos, dos en cada brazo, salieron quitándose los guantes de piel con que imitaban las manos; los gusanos dejaron de fingirse las tripas y el resto del vientre, y así sucesivamente; debo decir que somos un grupo heterogéneo pero bien coordinado y que actuamos con gracia (83).

La fragmentación, la deformación y lo grotesco irrumpen en estos personajes desmantelando la idea pulcra, coherente y unitaria que impera sobre la identidad humana.

Finalmente, el motivo de la animación de lo inanimado sobreviene para cuestionar el predominio de lo humano sobre otros seres u objetos. La novela ostenta varios ejemplos: un busto de bronce parlanchín; el cuerpo de Francisco Ignacio

Ramírez (descrito con antelación) y cuya cabeza “quedó en el suelo y comenzó a caminar, con sus propios pies” (83); o la computadora que adquiere vida y persigue a Horacio Kustos:

[...] la computadora levantó el monitor hacia el cielo [...] y la pantalla se partió en dos y se reveló como una boca (¡allí estaban los dientes!). El rugido que dejó escapar era de los de helar la sangre, como se dice [...] Kustos vio cómo la cosa se acercaba a él moviendo vigorosamente sus patas y también [...] que la pantalla, la CPU y el teclado estaban unidos entre sí, y a otros accesorios [...] por tallos o segmentos de músculo (100).

Estos ejemplos de lo inanimado que adquiere vida y movimiento igualmente ponen en entredicho la inamovible concepción de la identidad y el poderío humano.

LO MARAVILLOSO, LA CIENCIA FICCIÓN Y LO FANTÁSTICO

Esta multiplicidad de recursos narrativos y temáticas nos conducen a los géneros que signan a esta lúdica novela de alteridades de Alberto Chimal. Nos referimos a lo maravilloso, la ciencia ficción y lo fantástico. Lo maravilloso propone un mundo alterno al nuestro, con sus propias leyes y en donde todo es posible, por eso los personajes no se cuestionan lo ahí sucedido; en este tenor, Ana María Morales define lo maravilloso “como un universo alternativo, donde las causas y las leyes no son iguales a las que conocemos y que pueden considerarse—intra o extratextualmente—razonables, es un mundo paralelo” (2003: 15). Estos mundos maravillosos los percibimos en los hoteles construidos por Don Juan, donde los personajes se saben en un peculiar espacio; asimismo, se advierte en varios lugares a los que ha viajado Kustos y de los cuales guarda presentes que describe elocuentemente: “recuerdos de lugares donde el sol se pone varias veces cada día, orbes de vidrio que contienen monstruos, un bibelot de inanidad sonora [...] su cámara de maravillas” (Chimal, 2012: 19). Varios personajes dudan de esos orbes maravillosos, pero ni Kustos ni el lector, pues sabemos que en ese universo de alteridades todo puede ocurrir.

Respecto a la Ciencia Ficción, Rosalba Campa apunta que “los hechos no se inscriben en ningún paradigma conocido, pero se establece un paradigma *ex novo*, como regla general de un mundo distante del lector en el tiempo y / o

en el espacio" (2008: 129-130). En los textos de ciencia ficción suelen aparecer instrumentos pseudocientíficos adelantados a la época en que se circunscriben. Es el caso de la máquina del tiempo usada por Kustos y la anástrofe promovida por Vodio; ambas rompen los paradigmas espaciales y temporales e instauran un nuevo canon, el nóvum, es decir, el acontecimiento que "marca un cambio plausible respecto al campo referencial externo" (Moreno Serrano, 2017), vinculado con avances de la ciencia que aún no son posibles y que transgreden las normas de nuestro mundo y proponen otras de disonancias y fragmentaciones.

Si bien, lo maravilloso y la ciencia ficción emergen en la novela, en conjunto consideramos que *El último explorador* se apeg a lo fantástico contemporáneo, en tanto impera la sugerencia, las dudas, los silencios y las temáticas que transgreden nuestras leyes con propuestas insólitas. En palabras de Rosalba Campra, la novela de Chimal ejemplificaría lo fantástico contemporáneo, en tanto:

Los límites de tiempos, espacios e identidades diferentes se superponen y se confunden en un intrincado juego sin solución, o cuya solución puede preverse catastrófica. Es éste tal vez el eje más explotado por la literatura fantástica de la segunda mitad del siglo, en la que proliferan usurpaciones del yo, paradojas espaciales, fluctuaciones del tiempo (2008: 33-34).

Como se puede observar, estas estrategias narrativas y temáticas dan cuenta de una urdimbre compleja por los diversos personajes y situaciones, enmarcados en estrategias y temas heterogéneos; pero como lo hemos dicho desde el inicio, esta pluralidad narrativa no convierte a *El último explorador* en una novela ininteligible, por el contrario, su lectura es ágil, amena y de una riqueza estética notable.

Parte de este valor radica en el lenguaje poético y emotivo al que recurre, por momentos, el narrador; por ejemplo, cuando describe emociones tan complejas como la angustia: "ha llegado la Angustia negra, sorda y destructora: se ahueca la existencia ante sus ojos, y las cosas se alejan" (Chimal, 2012: 21). En este contexto emotivo, ocupa un lugar especial la relación paterno-filial de Kustos con Lluvia, planteada en sus claroscuros. Así, en un inicio Kustos reconoce que "la misma sensación de alivio, de claridad y tenacidad en las cosas que había sentido a lo largo de todos los encuentros con la muchacha, debía provenir de ella" (148); lo contrario acontece cuando desaparece Lluvia: "la partida del cuerpo de su hija dejaba un aire helado y que olía a humedad, a papel viejo y a lágrimas" (147). Esta

entrañable relación va incrementando su intensidad emocional hasta hallar su clímax en el final de la novela, cuando la alteridad de las estrategias y temas da paso a una bella, emotiva e íntima escena: "—Si me estás escuchando, Lluvia —murmura—, recuerda: creo que puedo llegar a quererte mucho [...] Empieza a amanecer. Mientras espera la llegada del sol, o el despertar de su hija, o su partida: lo que llegue primero, Horacio Kustos le acaricia el cabello y la mira dormir" (159).

El último explorador de Alberto Chimal presenta diversas alteridades que acometen al lector para mostrarle otras lógicas que contravienen los estándares realistas y donde el universo de Horacio Kustos, el personaje principal y último explorador de este fascinante orbe narrativo emerge con su transgresora y lúdica propuesta narrativa, donde la literatura de imaginación se evidencia en todo su esplendor por los diversos subgéneros ahí expuestos. De este modo, la novela apuntala su reflexión en torno a las hegemonías y, por supuesto, crea una memorable y seductora experiencia estética que recomendamos ampliamente al lector.

BIBLIOGRAFÍA

- Bozzeto, Roger. "¿Un discurso de lo fantástico?". En David Roas Deus (ed.), *Teorías de lo fantástico*. Madrid: Arco/Libros, 2001.
- Camarero, Jesús. *Intertextualidad. Redes de textos y literaturas transversales en dinámica intercultural*. Barcelona: Anthropos Editorial, 2008.
- Campra, Rosalba. *Territorios de la ficción. Lo fantástico*. Sevilla: Renacimiento, 2008.
- Chimal, Alberto. *La torre y el jardín*. México: Océano, 2012.
- Chimal, Alberto. *El último explorador*. México: Fondo de Cultura Económica, 2012.
- Chimal, Alberto. *Éstos son los días*. México: Era, 2004.
- Chimal, Alberto. "La literatura de imaginación". En *Las historias narrativas y escritura desde 2005*. En <<https://www.lashistorias.com.mx/index.php/textos/la-literatura-de-imaginacion/>>.
- Genette, Gérard. *Umbrables*. México: Siglo XXI, 2001.
- Jackson, Rosie. "Lo 'oculto' de la cultura". En David Roas Deus (ed.), *Teorías de lo fantástico*. Madrid: Arco/Libros, 2001.
- Morales, Ana María. "Lo maravilloso medieval y los límites de la realidad". En Ana María Morales, José Miguel Sardiñas y Luz Elena Zamudio, *Lo fantástico y sus fronteras*. Puebla: Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, 2003.

Moreno Serrano, Fernando Ángel. *Estudio del futuro: didáctica de la ciencia ficción*.

México: Bonilla Artigas Editores/UNAM-FFyL, 2017.

Ramírez, Diana. "Horacio Kustos: el sentido del viajero y sus viajes en la obra de Alberto Chimal". *e-Scripta Romanica*, 4 (2017): 102-115.

Wells, H. G. *La máquina del tiempo*. Barcelona: Plutón Ediciones, 2017.

III. PENSAR LA DISIDENCIA DESDE LA DIVERSIDAD DE FORMAS DE LA SUBJETIVIDAD / PENSER LA DISSIDENCE DEPUIS LA DIVERSITÉ DES FORMES DE SUBJETIVÉ

ENSAYO / ESSAI 3

FEMINISMO Y ARTE URBANO: LA BÚSQUEDA DE JUSTICIA SOCIAL EN ESPACIOS PÚBLICOS

Estrella de los Ángeles Ramírez Morales
Secretaría de las Mujeres
Gobierno del Estado de México

La violencia contra las mujeres es uno de los fenómenos más asiduos en todo el mundo. Esto deviene de un sistema patriarcal que nos ha oprimido históricamente en cualquier espacio, lo que nos ha hecho susceptibles a experimentar la violencia en sus diversas formas. Por esta razón, es importante trabajar para crear espacios propicios para la vida plena de todas las mujeres. El presente trabajo se divide en cuatro momentos fundamentales: en el primero se ahonda en las bases de las desigualdades entre hombres y mujeres; posteriormente, se hace un breve recorrido de los diferentes movimientos feministas; en un tercer momento se habla del papel que tiene el espacio público en estos movimientos para, finalmente, hacer un puente sobre la importancia que ha tenido el arte urbano en la lucha feminista.

ROLES DE GÉNERO

De antemano sabemos, tras la construcción social del género y la socialización de los mismos, que a las mujeres se nos han asignado diferentes roles, principalmente relacionados con la sumisión: las mujeres no teníamos derechos básicos, no podíamos trabajar, votar y nuestras actividades

se basaban principalmente en el cuidado de las infancias y del hogar sin alguna retribución económica (Addati, Cattaneo, Esquivel y Valarino, 2019: 1); por otro lado, a los hombres se les ha posicionado en puestos de poder y toma de decisiones, y han podido acceder al trabajo remunerado, la escuela y a los espacios públicos. Gracias al sistema patriarcal estas ideas se han seguido fundamentando al día de hoy, para perpetuar la desigualdad entre hombres y mujeres.

Estas desigualdades de género han devenido en diversas formas de violencia, desde el uso del lenguaje, la invisibilización de las mujeres en el arte y la ciencia, la negación de nuestra participación en la economía, espacios de decisión, etc. Actualmente las mujeres contamos con derechos que muchas veces damos por hecho, de esta manera es importante visibilizar las luchas de los feminismos a través de los años en sus diferentes etapas.

FEMINISMOS

Los feminismos se han gestado en diferentes momentos de crisis históricas, ya que las mujeres “hemos sido el reflejo de todas las crisis globales” (García, 2018: 17); estos diferentes momentos son conocidos como oleadas, las cuales se desarrollaron principalmente en Europa y Estados Unidos y posteriormente en América Latina. La primera ola se desarrolla a partir del siglo XV hasta el siglo XVIII, donde se hicieron críticas a obras filosóficas “clásicas” y al iluminismo, ya que este último sólo reconocía a los hombres como ciudadanos y sujetos racionales. Surgieron entonces diversas pensadoras quienes criticaron y reivindicaron el papel de las mujeres en la sociedad de la época. Se generaron así grandes obras como *La ciudad de las damas* de Christine de Pizan, *Los derechos de la mujer y la ciudadana*, de Olympe de Gouges, y *Una vindicación de los derechos de la mujer*, de Mary Wollstonecraft (Acuña, 2019: 2).

La segunda ola surge en el siglo XIX con el movimiento sufragista, el cual se originó en Europa y se expandió alrededor del mundo. Uno de los principales objetivos fue buscar el reconocimiento de las mujeres como ciudadanas y tener el derecho de votar y ser votadas. Este movimiento se caracterizó por usar las calles como un espacio fundamental para sus protestas.

Posteriormente, en el siglo XX, bajo los lemas: “Lo personal es político” de Kate Millet, y “No se nace mujer, se llega a serlo” de Simone de Beauvoir en 1949,

germina la tercera ola del feminismo de la cual se originan diversas luchas como la estudiantil, artística y antirracista de mujeres afrodescendientes, orientales y chicanas, quienes pusieron en la mesa temas como el racismo, la importancia del lenguaje, la clase y la sexualidad (Cachereux, 2003); y, al igual que las sufragistas, las calles fueron uno de los principales espacios donde se generaron las protestas.

En Latinoamérica, los movimientos feministas no se quedaron atrás. Fueron surgiendo de manera paulatina a través de etapas. La primera corresponde a los siglos XIX y principios del XX con el sufragismo en países como Chile en 1949, Brasil en 1932, así como Argentina en 1947 y México en 1953.

En la segunda etapa sobresalió la creación de colectivos y la participación de mujeres obreras y campesinas para la defensa de sus derechos en países como Honduras, Venezuela, Ecuador y Bolivia (Barrancos, 2021: 1-5). Posteriormente, debido a los procesos independentistas, bélicos y dictaduras, se dio un estancamiento del movimiento. No obstante, gracias a estos acontecimientos políticos, las mujeres empezaron a organizarse contra las dictaduras en países como El Salvador, Nicaragua, Panamá, Costa Rica, Colombia, Perú, Uruguay, Argentina y Chile (1-5).

La tercera etapa corresponde a la creación de programas académicos dedicados al estudio de las mujeres, de género o feminismo en México, Panamá, Cuba, Costa Rica, Venezuela, Colombia, Ecuador, entre otros. Podríamos decir que las principales exigencias de los últimos años del siglo XX recayeron en la participación, la representación política y el derecho a la educación, en donde también la calle fue un elemento fundamental para dar a conocer las exigencias del feminismo.

Todo este devenir mundial nos permite vivir el hoy en la marea de la cuarta ola feminista (García, 2018: 17), la cual nace como una respuesta a la crítica del capitalismo neoliberal, donde la explotación de los territorios, los cuerpos, el agravio de la desigualdad social, el hambre, la pobreza y la violación de los derechos humanos fundamentales reflejan una crisis global donde el mundo es cada vez más inseguro y violento, principalmente para niñas, adolescentes y mujeres y personas fuera de una visión hegemónica.

En América Latina la lucha se ha centrado en diferentes temas dependiendo del país y el contexto: en Argentina y México, la lucha contra los feminicidios

y la legalización del aborto predominan por ejemplo. En Chile, se ha destacado la organización universitaria para erradicar el acoso escolar, la privatización de la educación y la necesidad de modificar la constitución que rige al país desde la dictadura; en Colombia, sobresale la pronunciación de las mujeres por la paz luego de ser las más afectadas por los conflictos guerrilleros. En Brasil surgió una coyuntura política y de resistencia a partir de la destitución de Dilma Rousseff y el nombramiento de Jair Bolsonaro con sus discursos homofóbicos, antifeministas y antiderechos. En Guatemala, Honduras y El Salvador se proclamaron comunidades originarias, particularmente con los juicios Aby Yala. En resumen, las demandas feministas en el siglo XXI se concentran en los reclamos anticoloniales, exigencias de la comunidad LGBTQ+, de los pueblos originarios y el cuerpo (Barrancos, 2020: 1-5).

Sin embargo, el tema que atraviesa a esta oleada, tanto en países latinoamericanos como europeos, es la violencia contra las mujeres, las agresiones sexuales, la desaparición, el acoso laboral, el acoso en espacios públicos (García, 2018: 17) y el feminicidio, este último es uno de los ejes fundamentales de esta lucha, ya que, como menciona Rita Segato (2013: 36), el feminicidio es una forma de poder masculino para adueñarse del cuerpo de las mujeres y es necesario hacer visible ese poder a partir del asesinato de mujeres por razones de género.

Asimismo, esta última ola ha sido una de las más importantes, en tanto que gracias a las plataformas sociodigitales, la información se comparte más rápido, llegando a múltiples lugares y mujeres que comparten el mismo enojo y rabia por la violencia latente, lo cual ha llevado a manifestaciones multitudinarias en diversas partes del mundo.

ESPACIOS PÚBLICOS

Los movimientos sociales por lo general se han llevado a cabo en las calles, ahí es donde se escuchan las voces de quienes nunca han sido escuchadas. Por ello, el espacio público se vuelve una forma de generar identidad a través de representaciones sociales y de comunicación donde podemos dejar alguna marca, esto quiere decir que somos nosotras y nosotros quienes construimos nuestra identidad y les damos significado a estos espacios donde convergemos todos los días.

Nuestras acciones y la forma en la que habitamos los espacios públicos tienen repercusiones en las personas que nos rodean, ya que los espacios públicos son

una construcción social, lo cual implica que estén contruidos y tengan ciertos significados dependiendo de las personas que lo habitan. Con base en esto, el espacio público ha sido un espacio masculinizado que por lo regular no están pensado para mujeres, para personas con discapacidad, para carriolas, infancias, etc. así, las mujeres no nos vemos reflejadas o identificadas en los espacios públicos que habitamos, por ejemplo, generalmente las estatuas de “personajes históricos” son hombres, al igual que los nombres de las avenidas principales.

Las mujeres necesitamos habitar la calle fuera de lo hegemónico, construir lugares más aptos para nosotras para vernos, hacernos presentes y visibles ahí. De esta manera, la calle se volvió uno de los principales espacios de encuentro dentro de la lucha feminista, como una forma de apropiación de un lugar que se nos ha negado históricamente, y porque es ahí donde la violencia se ha hecho cada vez más asidua, por lo que es necesario hacer visibles nuestras demandas sobre las violencias, en este caso a través del arte.

ARTE

Dentro de la historia del arte, el papel de las mujeres había estado acotado al papel de musas y no de creadoras; asimismo, los espacios de exhibición para las obras de mujeres son más acotados; por lo que es necesario concebir otras formas de crear arte por y desde mujeres para visibilizarse y tomar el papel de creadoras.

Una de las principales distinciones dentro del arte hecho por mujeres, es que las obras son un reflejo de nuestra vida cotidiana o de nosotras mismas. Representamos lo que nos está atravesando, esto para sentirnos parte de los espacios en donde habitamos (como la idea del cuarto propio de Virginia Woolf) y construir una relación entre nuestra identidad, nuestros sentires, necesidades, etc. En este tenor y como respuesta ante la negación de espacios para exponer obras de mujeres, el arte urbano se ha vuelto una herramienta clave.

ARTE URBANO

El arte urbano se vuelve el puente entre arte, espacios públicos y feminismo, ya que históricamente, los seres humanos hemos tenido la necesidad de dejar nues-

tra huella en el mundo (por ejemplo, las pinturas rupestres) con el fin de reflejar nuestra realidad y plasmar un mensaje político y social en las paredes (Alonso Martínez, Navazo Ostúa y Oklay, 2018). Esta necesidad de intervenir en el espacio público se ha ido transformando con los años, como el grafiti, pasando por los carteles, las pegatinas, el estencil, e incluso el uso del textil (Pérez Santos, 2017); la pintura, la foto, el video, el grabado, los murales (Retama, 2014). Si bien estas herramientas nacen como una marca personal, han ido evolucionando para expresar lo que sucede a nuestro alrededor, plasmando aspectos políticos, sociales y culturales, como la discriminación, el racismo, la pobreza, la violencia, etcétera.

Estas expresiones son el arte gratuito, de libre acceso, que cuestiona todo lo que sucede en el espacio donde se plasma (Ballaz, 2009). El arte urbano hecho por mujeres se desarrolla principalmente en dos ejes (Sánchez, 2019): el primero como un movilizador teórico, y el otro como una forma de comunicación donde se presentan tejidos de emociones con contextos, trayectorias, vivencias, reflexiones y representaciones personales de las artistas, ya que las mujeres “tienden a retratar el machismo, el papel de la mujer en la sociedad actual, el aborto, la sensualidad, etc.” (Uribe, 2011: 7); por lo tanto, se vuelve un lenguaje y una herramienta de memoria, transformación social para visibilizar las violencias y construir una identidad colectiva.

ARTIVISMO

Esto se puede explicar desde la idea del activismo: diversas autoras (Aladro-Vico, Jivkova-Semova y Bailey, 2018) mencionan que este concepto parte de la hibridación del arte y del activismo como un mecanismo semántico para comunicar el cambio y la transformación. Generalmente plasmado en espacios públicos, se emplea un lenguaje global que deviene del arte urbano, basado en la idea que el espacio público es un espacio tangible que se construye a través de diversos significados.

Esta herramienta busca la transformación social a partir de intervenciones artísticas efímeras, prácticas colectivas y anónimas que buscan crear una conexión con el receptor o la receptora; esto, en primer lugar, rompe con la idea del arte hegemónico sobre quiénes pueden acceder al arte, quién lo crea y en qué espacios se pueden desarrollar. De esta manera, el activismo se vuelve más accesible para quien lo percibe y quien lo genera.

El activismo, al crear una “función” social y política de acuerdo con el mensaje que se transmite (2018), es retomado por el feminismo para señalar, visibilizar y dar voz a las injusticias y desigualdades que viven las mujeres en su cotidianidad; asimismo, es una llamada a la acción, en tanto que “el arte urbano, y especialmente el grafiti, es entendido globalmente como un medio para empoderar y dar voz a ciertos movimientos que buscan una serie de cambios sociales” (Alonso Martínez, Navazo Ostúa y Oklay, 2018). En este sentido, los feminismos lo toman como “un acto de rebelión contra las estructuras patriarcales” (Pérez Santos, 2017: 8) donde la violencia de género es el detonante para la organización de mujeres y crear arte; por lo tanto, salir a la calle a plasmar algo, lleva consigo un acto político (Gama-Castro y León-Reyes, 2016) y así se articula el movimiento a través de procesos organizativos a partir de encontrarnos las unas con las otras (Sánchez, 2019).

En México el activismo feminista tuvo una mayor visibilización a partir de las marchas multitudinarias del 8 de marzo, día internacional de la Mujer, donde en lugares como Querétaro, Jalisco, Ciudad de México, Nuevo León, etc. nos reunimos miles y miles de mujeres a marchar en contra de la violencia de género, los feminicidios, y por los derechos de las mujeres y la legalización del aborto. Aparte de ser conocida por el número de mujeres que se reunieron, los medios de comunicación, con el objetivo de satanizar el movimiento, comenzaron a difundir imágenes de monumentos que fueron cubiertos con grafitis, y señalaron que las mujeres “habían vandalizado monumentos históricos” como el Ángel de la Independencia y el Hemiciclo a Juárez en CDMX; el Tanque y Plaza Constitución en Querétaro; los portales, rectoría y la catedral en Toluca, Estado de México, y un largo etc. Sin embargo, muy pocos medios hablaron sobre la preocupación de los feminicidios en el país, de las mujeres desaparecidas y de la violencia imperante en todos los espacios.

ICONOCLASIA

Estas acciones son conocidas como iconoclasia, ya que estas acciones tienen como fundamento destruir imágenes o figuras que representan poder y la autoridad patriarcal que perpetúan la violencia. También, es una forma de apropiarse del espacio público, alterar su significado, y visibilizar las demandas de quien lo realiza (Hernández, 2021). Sin embargo, a pesar de esto, la iconoclasia feminista

es mal vista y se utiliza para satanizar al movimiento por parte de las autoridades y medios de comunicación, y argumentar que son reacciones viscerales, y no se llega a lo profundo del problema que es la violencia contra las mujeres y la búsqueda de justicia y reparación, pero al ser una forma de enjuiciar a violentadores, se criminaliza.

Basado en lo anterior, es necesario hacer una diferencia entre iconoclasia y vandalismo, mientras que la iconoclasia tiene un trasfondo político, que parte de una reacción de protesta social con una intención específica. El vandalismo sólo tiene que ver con el hecho de destruir la infraestructura urbana (no necesariamente monumentos históricos, por ejemplo) por destruirla, no tiene una intención ni un trasfondo.

Entonces, la iconoclasia feminista ha existido desde los inicios del movimiento a través de la intervención no nada más de figuras arquitectónicas, sino del arte, la política, la ciencia y la tecnología como lo hemos visto en las diferentes olas del feminismo. Una de las grandes enseñanzas que nos han dejado los feminismos es la potencia que tenemos cuando nos organizamos, ya que se ha dejado testimonio de lo que el feminismo ha logrado y el poder que ha ido adquiriendo a través de años de lucha para poder combatir nuestra realidad social de una manera más amena recreando lazos de sororidad.

MUJERES ARTISTAS EN MÉXICO

De esta manera, en México, se han formado diversos grupos de mujeres que realizan intervenciones artísticas con perspectiva feminista como Paste Up Morras (PUM), quienes no únicamente hicieron intervenciones en calles y callejones de la Ciudad de México que se percibían como peligrosos o donde habían sido violentadas, sino que gracias al grupo que formaron, han dado acompañamiento a diversas mujeres en situación de violencia, ayudándolas a salir de estos círculos y poder contar sus historias desde otros espacios.

Miktlán Colectivo, ha llevado a cabo “Laken: Festival de Arte Urbano Multidisciplinario Liderado por Mujeres”, donde se convocan a mujeres de todo el país a participar en diferentes ramas del arte urbano, como el grafiti, muralismo, música (principalmente rap y hip hop), breaking, danzas urbanas, poesía, artes escénicas, etc. Este festival se lleva a cabo en diferentes inmediaciones de la Universidad

Autónoma de Querétaro, a fin de generar un puente entre la sociedad civil, la universidad y las estudiantes para crear espacios más seguros y mostrar el trabajo de las mujeres en el país.

Por otra parte, sabemos lo difícil que fue el encierro tras la pandemia por el covid-19 para los diferentes movimientos feministas, sobre todo después de las marchas multitudinarias del 8M de 2020 en México, donde aún quedaba el impulso de continuar acciones en las calles o en espacios alternativos. Es aquí donde las redes sociodigitales y el ciberfeminismo tuvieron un papel fundamental tras la pandemia, ya que, ante la precarización de las mujeres, el alza de casos de violencia intrafamiliar, el trabajo no remunerado, etc. seguía siendo necesario que siguiéramos alzando la voz desde donde pudiéramos. El ciberfeminismo ha logrado que, como feministas, nos relacionemos de una manera más comunitaria y horizontal, haciendo vínculos de lo local a lo global, para compartir nuestras experiencias y trasladar las exigencias del espacio público al digital en ese contexto en específico.

Desde la digitalidad nacen otros grupos de mujeres que empezaron a accionar desde diferentes expresiones artísticas, como Morras Chidas Rotulando, quienes fueron creando puentes para crear comunidad y favorecer el empoderamiento colectivo a través del estambre, el tejido, el bordado y el pincel por medio de los rótulos tradicionales, para reunir a mujeres con las mismas inquietudes y seguir contribuyendo desde nuestras propias creaciones, las inconformidades y nuestra realidad social a través de técnicas percibidas como “femeninas”. Al día de hoy, se han llevado a cabo nueve intervenciones, tanto digitales como presenciales, sobre temas como menstruación consciente, inconformidades sociales, feminismos, consignas, igualdad y justicia reproductiva.

En el Estado de Michoacán, se realizó una intervención digital el 28 de septiembre del 2020, día de la acción global por un aborto legal y seguro, donde se invitaron a mujeres de todas las latitudes de nuestro país para intervenir desde diferentes espacios públicos como las legislaturas locales, catedrales, iglesias, las universidades, etc. desde *street view* para, de forma simbólica, hacer una toma de esos espacios y seguirnos pronunciando contra la criminalización del aborto y la decisión sobre nuestros cuerpos, así como asegurar que no estábamos calladas y que el feminismo sigue presente.

Estas movilizaciones de mujeres en México han logrado avances, que, aunque parecieran pequeños, son bastante significativos, como la despenalización

del aborto a nivel federal el pasado 6 de septiembre del 2023, el reconocimiento de la violencia digital a través de la ley Olimpia en 19 Estados, la ley Ingrid (sobre la difusión de imágenes de víctimas de agresiones) y las Alertas por Violencia de Género, por mencionar algunos.

CONSIDERACIONES FINALES

A manera de conclusión, los roles de género que se han perpetuado históricamente en el mundo han dejado a las mujeres rezagadas en todos los espacios, sociales, culturales, científicos, académicos, etc. A pesar de esto, las mujeres siempre hemos buscado exigir nuestro estar en el mundo desde nuestros contextos y las herramientas que están en nuestras manos, de ahí el nacimiento de las diferentes olas y etapas del feminismo.

Una de las principales características de los feminismos desde sus inicios, es ocupar el espacio público y el arte como herramientas fundamentales para visibilizarse y visibilizar sus exigencias, así como la violencia que permea en nuestros diferentes espacios. A su vez, el arte urbano y la iconoclasia han permitido que la hermandad entre las mujeres y el tejer redes de sororidad se fortalezcan para empoderarnos de manera individual y colectiva como lo ha hecho Paste Up Morras, Morras Chidas Rotulando, Laken Colectivo, etc. quienes siguen siendo la voz de las que ya no están, por las que vienen y las que seguimos aquí frente al unísono “¡Fuimos todas!” y bajo ese mismo eco seguir combatiendo la violencia contra niñas, adolescentes y mujeres desde nuestros lugares, siempre a partir del respeto y acompañamiento entre nosotras. Así que la invitación está abierta para todas las que se quieran sumar, son bienvenidas, las estábamos esperando.

BIBLIOGRAFÍA

- Acuña, María Elena. “Conceptos fundamentales: Posición occidental del sujeto teórico, tensiones sobre la idea biologicista de la mujer”. Material del curso *Introducción a las teorías feministas*. UAbierta, 2019.
- Addati, Laura, Umberto Cattaneo, Valeria Esquivel e Isabel Valarino. *El trabajo de cuidados y los trabajadores del cuidado para un futuro con trabajo decente*. Ginebra: Oficina Internacional del Trabajo, 2019.

- Aladro-Vico, Eva, Dimitrina Jivkova-Semova y Olga Bailey. “Artivismo: Un nuevo lenguaje educativo para la acción social transformadora”. *Comunicar*, 57 (2018): 9-18.

- Alonso Martínez, Daniel, Pablo Navazo Ostúa y Tugce Oklay. “Paralelismos entre el arte urbano y el artivismoonline: comparación de aspectos artísticos, comunitarios y comerciales”. *ASRI: Arte y sociedad. Revista investigación*, 15 (2018): 49-64.

- Ballaz, Xavier. “El graffiti como herramienta social. Una mirada psicosocial a las potencialidades críticas del arte urbano”. En Iñaki Markez Alonso, Alberto Fernández Liria y Pau Pérez Sales (eds.), *Violencia y salud mental. Salud mental y violencias institucional, estructural, social y colectiva*. Madrid, Asociación Española de Neuropsiquiatría, 2009.

- Barrancos, Dora. *Historia mínima de los feminismos en América Latina*. México: El Colegio de México, 2020.

- Cacheneux, Elena M. “Feminismo chicano: raíces, pensamiento político e identidad de las mujeres”. *Reencuentro*, 37 (2003): 43-53.

- Gama-Castro, Martha y Freddy León-Reyes. “Bogotá arte urbano o graffiti. Entre la ilegalidad y la forma artística de expresión”. *Arte, Individuo y Sociedad*, 28 (2016): 355-369.

- García, María Paula. “Una ola feminista recorre el mundo”. En Ayelén Altamirano et al., *La cuarta ola feminista*. Buenos Aires: Oleada Revista Digital-Mala Junta, 2018.

- Hernández, Zyanya Isabel. “La iconoclasia feminista en México: Impacto, historia, valor artístico y político”. *Horizonte Histórico*, 23 (2021): 63-73.

- Pérez Santos, Tatiana. “Arte urbano, graffiti y activismo feminista un recurso para la educación social”. Tesis de licenciatura, Universidad de Valladolid, 2017.

- Retamal Ruiz, María Elena. “Ni tan violentos como dicen, ni tan pacíficos como quieren. Arte callejero en Santiago de Chile”. En *Inventar el futuro, construcción política y acción cultural*, Memoria del V Encuentro de Investigación y Documentación de Artes Visuales. México: Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura, 2014.

- Sánchez, Gemma L. “Mujeres y arte urbano contra la violencia de género en América Latina”. Tesis de maestría, Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social, 2019.

Segato, Laura Rita. *La escritura en el cuerpo de las mujeres asesinadas en Ciudad Juárez*. México: Traficantes de Sueños, 2013.

Uribe, Cristhian José. "El arte urbano y la producción de sentidos políticos juveniles". VI Jornadas de Jóvenes Investigadores, Instituto de Investigaciones Gino Germani. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires, 2011. En <<https://www.aacademica.org/cristhian.uribe.mendoza/6>>.

«LA SPHÈRE INFINIE DONT LE CENTRE EST PARTOUT, LA CIRCONFÉRENCE NULLE PART»:

(d)écrire les marges pour (dé)construire
le sujet dans l'œuvre de Monique Wittig

Héloïse Moschetto
Aix-Marseille Université
CAER

Nous avons célébré, en 2023, le vingtième anniversaire de la disparition de Monique Wittig. Lesbienne, féministe et révolutionnaire, cette autrice née en 1935 a participé à la création du Mouvement de libération des femmes dans les années 70 et a fait partie des Gouines rouges. Jusqu'à la redécouverte récente de son œuvre (voire l'engouement suscité par les manifestations liées à cet anniversaire), Wittig était surtout connue pour son premier roman, *L'Opoponax* —qui a obtenu le prix Médicis en 1964— et pour son essai *La Pensée straight*. L'ensemble de son œuvre développe et illustre la thèse selon laquelle «la catégorie de sexe est une catégorie politique qui fonde la société en tant qu'hétérosexuelle» (2007: 38). Wittig montre comment cet hétérocentrisme, qui relègue à la marge tous ceux qui ne rentrent pas dans ses normes, est créé et maintenu par le langage. En effet, contrairement à certaines langues où il existe un pronom neutre, «on sait qu'en français, avec le pronom je, on doit marquer le genre dès qu'on l'utilise en relation avec des participes passés et des adjectifs»¹ (2010,

¹ Wittig termine une première version du *Chantier littéraire* en 1986. Il s'agit alors d'une thèse dirigée par Gérard Genette, rédigée en vue d'obtenir le diplôme de

p. 35). Wittig étend son marxisme politique à la poétique: pour elle, la règle du masculin qui l'emporte sur le féminin n'est pas qu'une règle de grammaire, car cette domination masculine grammaticale s'inscrit dans le tissu du monde par le langage. Par l'effet de la dimension performative du langage —ou «plastie du langage sur le réel» (p. 46)— l'oppression linguistique se prolonge et s'incarne en oppression politique, à savoir le patriarcat: une société hétéronormée dont le centre *straight* repousse à sa marge tous ceux qui ne rentrent pas dans ses normes —comme, ici, la lesbienne. Wittig théorise en effet un lesbianisme politique, matérialiste et radical en vertu duquel, parce qu'elle refuse le «marché de dupes» (p. 63) que propose la société hétérocentrée, dans laquelle la femme existe par rapport à l'homme et où le mariage est la clé de l'appropriation de l'une par l'autre, «les lesbiennes ne sont pas des femmes» (2007: 86). C'est pourquoi, dans son œuvre romanesque,² l'autrice propose l'expérience littéraire et politique du décentrement: abandonner, le temps du récit, l'universel masculin pour faire l'expérience de la marge et éprouver le particulier pour, enfin, tenter de créer un nouvel espace qui englobe et dépasse les deux premiers.

DES FIGURES HÉROÏQUES MARGINALES

Wittig écrit donc depuis la marge: celle des lesbiennes (au sens politique —et pas, ou pas seulement— sexuel du terme). Autrement dit, celle des êtres qui n'entrent pas dans les catégories de sexe instaurées et maintenues par la langue parlée par la société *straight*. L'autrice est d'ailleurs doublement marginalisée: si elle s'exclue de la société *straight*, elle est progressivement exclue des milieux féministes, en particulier du MLF (Mouvement de libération des femmes) —dont elle a pourtant participé à la création en 1970. L'approche matérialiste de son lesbianisme poli-

l'École des Hautes Études en Sciences sociales de Paris. En 1999, alors que cet ouvrage est sur le point d'être publié chez POL, deux problèmes remettent le projet en question: d'une part, le fait que certaines parties de l'essai ont, entre temps, été publiées sous forme d'articles; d'autre part, l'évolution de la critique littéraire entre la rédaction initiale de ce texte (au milieu des années 1980) et le projet de sa publication (au début des années 2000). *Le Chantier littéraire* a donc été remanié par Wittig avant d'être, finalement, publié aux Éditions IXE en 2010.

² Si tant est que l'on puisse parler de «romans» pour ces œuvres hors normes, que ce soit du point de vue de la structure narrative, du travail sémantique et syntaxique sur la langue ou du contenu résolument politique de la diégèse. Notre analyse s'appuie sur le corpus suivant: *L'Opoponax* (1964), *Les Guérillères* (1969), *Le Corps lesbien* (1973) et *Virgile, Non* (1985).

tique est considérée par une grande partie des féministes française comme une atteinte grave aux principes de sonorité et de solidarité du MLF. La pensée wittigienne rencontre alors des résistances si vives que celle-ci finit par partir aux États-Unis. Dans une lettre adressée à la poétesse (lesbienne) Adrienne Rich au début des années 1980, Wittig écrit: «Chère Adrienne, quand je suis arrivée [aux États-Unis] [...], c'était pour fuir la vie politique parisienne. J'étais alors détruite» (citée dans Costello et Eloit, 2021). Elle y affirme également, en évoquant les tensions avec le MLF: «J'ai vécu ces sept années (1968/1975) comme un séjour en enfer». Wittig se trouve donc, avant de quitter Paris, dans une sorte de marginalité au carré. C'est d'ailleurs à la suite de la publication de son roman *Le Corps lesbien* qu'elle a été censurée en France, rejetée par le milieu dont elle faisait partie et contrainte de s'exiler aux États-Unis. Toute son œuvre est fondée sur cet espace interstitiel: celui où elle est cantonnée, celui d'où elle parle et écrit, celui où l'hégémonie *straight* cantonne ceux qui sont hors-normes. La nature même de ses textes en fait des œuvres périphériques et inclassables.³ En effet, il n'y a aucune structure linéaire dans ses romans, qui sont composés de fragments, de jeux typographiques, de hapax (à l'instar du «je» anaphorique du *Corps lesbien*). Ses œuvres principales mettent donc logiquement en scène des personnages marginaux, des créatures gynandres, andromorphes, chimériques, qui évoluent en périphérie du monde. C'est ainsi que *L'Opoponax* (1964) décrit un petit groupe d'enfants qui parlent dans la cour de récréation, leur microcosme en marge du monde des grands. Son deuxième roman, *Les Guérillères* (1969) relate l'affrontement de deux armées (une d'hommes et une de femmes) qui se livrent à une guerre de tranchées. Cette tranchée où se tient l'armée de femmes dissidentes matérialise la périphérie d'un centre linguistique et symbolique qu'elles comptent bien détruire-déconstruire: l'hégémonie masculine. Les guérillères incarnent jusque dans l'onomastique un recentrement sur le féminin en s'auto-baptisant «la Coalition des O» (un O qui, dans ce contexte, se charge d'une symbolique vulvaire, matricielle): «Les Ophidennes les Odonates les Oogones les Odoacres les Olynthiennes les Oolithes les Omphales celles d'Ormur celles d'Orphise les Oriennes ont passé à l'attaque, rassemblées» (1969: 149). Dans le début du roman, avant la

³ La première fois que je suis entrée dans une librairie pour acheter le roman *Le Corps lesbien*, en 2010, le libraire m'a envoyée au rayon «Sociologie».

guerre qui permettra la redéfinition de l'espace, cette coalition est prise au piège de la marge:

Les déambulations sont cycliques et circulaires. Quels que soient les itinéraires, quels que soient les points de départ qu'elles choisissent, elles aboutissent à la même place. Les parcours sont parallèles, équidistants, de plus en plus étroits à mesure qu'ils s'approchent du centre de la figure. Si elles suivent le tracé de l'intérieur vers l'extérieur, elles doivent parcourir le plus grand des cercles avant de trouver le passage à franchir qui les ramène au centre. Le système est clos. Aucun rayon partant du centre ne permet de l'élargir ou de le faire éclater (97).

298

Quelques années plus tard, *Le Corps lesbien* (1973) met en scène un phalanstère féminin réfugié sur un îlot lesbien qui constitue un microcosme en marge de la société *straight*. L'île, archétype du centre originel, joue le même rôle initiatique que la forêt des contes: un espace périphérique, dans lequel tout ce qui a habituellement cours est suspendu. Elle est régie par des lois, des règles et une politique n'ayant cours nulle part ailleurs, qui protègent et accueillent les exclus de la cité: «J/e suis frappée d'interdit dans la cité où tu vis. Là j/e n'ai pas le droit d'aller. Elles lâchent sur moi vos chiens quand j/e m'approche. Y compris le droit d'asile, tout m'y est refusé» (1973: 34); «J/e n'ai pas droit de cité dans le lieu où tu vis» (149). L'hégémonie du «continent noir» (on note ici la référence ironique à Freud) est perçue comme délétère, mortifère, et l'espace dans la marge comme une *safe place*: «adieu continent noir de misère et de peine adieu villes anciennes nous nous embarquons pour les îles brillantes et radieuses pour les vertes Cythères pour les lesbos noires et dorées» (20); «adieu continent noir tu mets le cap pour l'île des vivantes» (88-89). Enfin, dans *Virgile, Non* (1985) —pastiche, comme l'indique son titre, de la *Divine comédie* de Dante— Manastabal le guide et Wittig le voyageur traversent des enfers qui ont bien la structure concentrique de celui du Florentin, mais qui sont peuplés par une faune très différente. En effet, les cercles ne servent pas à séparer les violents des hérétiques ou les traîtres des avares, mais à distinguer les différents types de pantins auxquels la société *straight* a réduit «la-femme». ⁴ Les «âmes damnées» de cet enfer sont donc ainsi décrites:

⁴ Il convient ici de distinguer «la femme» (être humain femelle) de «la-femme», formation imaginaire, «mythe» créée par l'homme, qui se définit par rapport à lui, fonctionne comme miroir rassurant et le con-

Celles qui ont des plumes attachées au derrière et sur la tête [...] marchent devant, en faisant balancer les plumes de leur chef et les plumes de leurs culs. Celles qui ont des oreilles et des queues blanches et rondes de lapin marchent immédiatement derrière [...]. Si elles font tomber quelque chose, elles se baissent de côté, cuisses serrées, bras collés au corps, formant une sorte d'accordéon, en pure perte d'ailleurs car à un moment donné elles finissent par montrer leurs culottes (1985: 55).

[...] elles [qui] sont comme des tronçons de corps amollis à la taille, comme des potiches avec un trou en haut et deux en bas, mises à l'endroit, mises à l'envers, incessamment enfilées par leurs ouvertures, bourrées jusqu'à fermeture complète (113).

Les habitantes des cercles de l'enfer sont en marge du paradis, en marge du monde, mais ont tellement intégré le système qui les a détruites qu'elles le reproduisent. Car quand Wittig s'approche, les femmes usent le peu de forces qui leurs restent pour lui hurler:

Transfuge, renégate [...]. Tu pousses des cris d'orfraie et tu vas disant, voyez je n'en suis pas une car je ne me fais ni baiser, ni ramoner, ni troncher, ni enfiler [...]. Des deux maux cependant je choisis le moindre. Car mieux vaut se faire baiser, ramoner, troncher, enfiler par un ennemi qui a de quoi, que par toi qui n'en a pas. [...] Va retrouver les gouines répugnantes [...] la peste lesbienne (13-14).

Les marginalisées finissent par marginaliser, dans une logique paradoxale très humaine où plus on est exclu, plus on tente d'exclure pour, dans une espèce de translation, s'éloigner de la périphérie et se rapprocher du centre.

Dans tous ses romans, Wittig recentre les marges en transformant les personnages qui peuplent les périphéries en protagonistes de nouveaux centres: celui de la Coalition des 0, du cœur de l'île ou des cercles de l'Enfer.

forte dans sa suprématie. La-femme l'est par rapport à l'homme, dans un système hétéronormé, tandis que la femme l'est *per se*. Voir le chapitre «Le point de vue, universel ou particulier» de *La Pensée straight* (2007: 89).

299

FAIRE DU CERCLE UNE SPIRALE POUR RAMENER LA MARGE AU CENTRE

Le texte comme cheval de Troie

Dans le roman *Virgile, Non*, le personnage appelé Wittig annonce: «Et elle me rappelle [Manastabal] qu'on n'est pas en enfer pour donner tort aux âmes damnées mais pour leur indiquer si besoin est le passage pour en sortir» (53). Quitter la marge est un processus qui s'accomplit par étapes, dont la première est un passage par l'entre-deux:

Pour avoir quitté l'enfer, Wittig, tu n'as pas encore atteint le paradis, il s'en faut. Car ici ce sont les limbes, c'est-à-dire le lieu intermédiaire qui tient à la fois de l'enfer et du paradis. [...] Celles qui y vivent ne sont pas des anges mais des affranchies [...] néanmoins leur courage est grand et grande est leur endurance même, quand elles n'ont pas d'autre choix que de vivre comme des bandits (45).

On retrouve ici un terme qui fait penser aux Apaches du XIX^e siècle, les bandits relégués aux portes de Paris. Les lesbiennes des limbes se sont affranchies de l'enfer de l'hétérocentrisme, ont quitté la périphérie, mais sont encore dans un lieu intermédiaire: le processus de déconstruction n'est pas encore totalement accompli après avoir déconstruit une hégémonie, il faut en reconstruire une autre. Pour cela, la meilleure arme, le meilleur moyen, c'est la littérature, employée comme «cheval de Troie» pour ramener la marge au centre et le dynamiter de l'intérieur:

Toute œuvre de forme nouvelle fonctionne comme une machine de guerre. Son sens est de démolir les formes vieillies et les règles et conventions. Tout travail littéraire important est au moment de sa production comme un cheval de Troie, toujours il s'effectue en territoire hostile dans lequel il apparaît étrange, inassimilable, non conforme. Puis sa force (sa polysémie) et la beauté de ses formes l'emportent. La cité fait place à la machine dans ses murs. Il faut qu'elle soit adoptée pour accomplir son travail de minage et de sape des conventions littéraires et sociales, et les dévoiler comme périmées, incapables d'opérer des transformations (2010: 74).

Cette stratégie de renversement de la marge et du centre à travers la grammaire permet de transformer le langage, instrument d'oppression, en instrument de

libération: «par ces mêmes mots qui établissent et contrôlent le genre dans le langage, il me semble qu'il est possible de le remettre en question dans son emploi, voire de le rendre caduque» (141). C'est exactement ce que fait Wittig —stylistiquement et diégétiquement— avec ses romans, qui sont autant de tentatives d'universaliser les marges.

Universaliser les marges

Dans *Les Guérillères*, ce tour de force est rendu possible grâce au pronom «elles». Ce poème épique est divisé en trois cycles séparés par un cercle imprimé au centre de la page. Dans les deux premiers, les deux armées (masculine et féminine) sont désignées par le pronom «elles», renversant la règle grammaticale du masculin qui l'emporte sur le féminin. Dans *Le Chantier littéraire*, Wittig explique:

[cette] tentative d'universalisation a été faite à partir de *elles* qui a forte partie contre *ils* (les humains) qui est généralement le pronom pluriel employé en ce sens. La seule façon de faire a été d'établir *elles* comme le sujet humain absolu avec élimination de toute autre variante dans les deux premiers tiers du livre (144).

L'autrice considère ce «elles» comme un seul et même personnage et dit de celui-ci: «Je cherche à lui donner textuellement une force telle qu'il puisse faire basculer le pronom *ils* en tant que général [...] et lui dérober son universalité, au moins dans l'espace du texte» (2007: 149). C'est en cela que la partie du récit qui précède la guerre «correspond à l'émergence hors du labyrinthe, hors de la vieille culture» (151). À l'instar de l'armée grecque de *L'Odyssée*, les guérillères «s'enfilent systématiquement dans les interstices» (1969: 28) et, grâce à la grammaire, infiltrent la langue de l'opresseur. En cela, elles agissent —et le texte agit— comme un cheval de Troie, qui inverse la marge et le centre et fait du fondement d'une hégémonie la clé qui permet de la déconstruire.

Dans *L'Opoponax*, cette dissidence grammaticale et générique s'opère grâce au pronom «on», comme l'explique Wittig dans *Le Chantier littéraire*:

Le projet de *L'Opoponax* était donc de travailler autour de ce que j'appellerais un pronom indéfini (non marqué par le genre), avec un thème, l'enfance, qui se prête bien [...] à l'apprentissage d'une forme qui soit au-delà des genres. [...] ce procédé [...]

m'a permis de faire tendre au général, à l'universel, pour tout un groupe qui dans le langage est relégué à une sous-catégorie. Avec ce pronom qui n'a ni genre ni nombre je pouvais situer les caractères du roman en dehors de la division sociale des sexes et l'annuler pendant la durée du livre (2010: 143).

Ce travail de déconstruction élaboré à partir des pronoms se poursuit dans *Le Corps lesbien*, grâce au «j/e» clivé. Dans ce texte, tous les accords se font au féminin, tous les prénoms sont féminisés, mais chaque scène du roman rappelle (pour reprendre les mots de Judith Butler) «quelque chose de la scène hétérosexuelle, si l'on peut dire, tout en la déstabilisant» (2005: 241-242). Ce «j/e» clivé peut donc être interprété comme un «je» entre deux genres, et le slash qui sépare les lettres, comme la frontière que Wittig tente d'abolir en allant vers un au-delà du genre. Ainsi, par ce travail grammatical, l'autrice tente de faire de la marge et du particulier un nouvel universel.

ABOLIR LES FRONTIÈRES

Faire de la marge le nouvel universel

Wittig rappelle régulièrement, dans ses essais, qu'elle ne souhaite en aucun cas remplacer une hégémonie par une autre et procéder à une simple et absurde inversion de la marge et du centre. Son idéal est autre, radical: abolir l'un et l'autre —comme elle le précise sans ambivalence: «[...] la direction où j'ai tendu avec ce *elles* universel n'a pas été vers la féminisation du monde (sujet d'horreur aussi bien que sa masculinisation) mais [...] j'ai essayé de rendre les catégories de sexe obsolètes dans le langage» (2010: 144). Dans *Trouble dans le genre*, Judith Butler souligne la volonté de Wittig d'universaliser le genre non pas en partant de l'un deux, mais en se différenciant de chacun:

Pour Wittig, il ne s'agit pas de préférer le côté féminin à celui masculin de la binarité, mais de déstabiliser cette binarité en tant que telle [...]. Au lieu d'une stratégie qui consolide l'identité des femmes par un processus de différenciation fonctionnant sur l'exclusion, Wittig propose une stratégie de réappropriation et de redéploiement subversif des «valeurs» qui, au départ, semblaient précisément attachées au domaine masculin (2005: 246).

Se faire lesbienne pour sortir de l'hétérocentrisme est un grand pas en avant, mais ce n'est qu'une étape: celle qui permet de briser le cercle, de trouver le passage qui en fait une spirale; un système plus acceptable, moins aliénant. Cela n'est cependant pas suffisant, car —nous semble-t-il— lorsque l'on parle de «lesbienne», on est toujours dans une logique dichotomique, binaire, dans laquelle il est quasiment impossible de ne pas finir par reproduire une hiérarchie entre centre et périphérie. C'est la raison pour laquelle, dans chacun des romans de Wittig, on assiste à une épiphanie où les personnages parviennent à sortir de la spirale dans laquelle ils sont pris pour aller au-delà des catégories de genre, c'est à dire le *queer*.

Du corps lesbien au corps queer

La perspective *queer* (Bourcier, 2021; Butler, 2005; de Lauretis, 2007) consiste en une approche décentrée et déconstruite des catégories présentées comme évidentes dans et par le système de savoir et de pouvoir hétérosexuel. Revendiquer une identité gay ou lesbienne ne suffit pas à s'affranchir de ce système structurant, car cela revient à continuer de se définir par rapport à un référent central, l'hétérosexualité, et son découpage binaire du monde. Il s'agit donc, pour Wittig, de sortir non seulement de l'hétérosexualité, mais aussi de l'homosexualité. Se décentrer de ces systèmes implique d'envisager un troisième terme, une *via di mezzo* qui englobe, tout en les dépassant, à la fois le masculin et le féminin. C'est ce que représentent par exemple les anges de *Virgile, Non*: «C'est donc le paradis [...]. J'y cours, j'y vole s'il est vrai que c'est ici et maintenant que prend fin ma longue pérégrination dans l'enfer [...]. Les anges à moto débarquent alors que dans les champs on en entend d'autres chanter» (1985: 136-137). Le second concile de Nicée ayant établi que les anges, n'étant pas humains, ne possèdent pas de sexe, les personnages qui peuplent le paradis sont résolument neutres. *Le Corps lesbien*, lui, est composé d'une succession de scènes dans lesquelles —à la manière des *Métamorphoses* d'Ovide— un «j/e» et un «tu» changent de nature au cours de leur étreinte: animale, végétale, minérale, métallique. Il s'agit donc de personnages polymorphes qui n'appartiennent à aucun règne, à aucun genre. Dans ces tableaux, Wittig met en texte ce qu'elle théorisait dans *La Pensée straight*: «Le lesbianisme est bien plus que l'homosexualité [...]. Le lesbianisme est bien plus

que la sexualité. Le lesbianisme ouvre sur une autre dimension de l'humain (dans la mesure où sa définition ne se fonde pas sur la "différence" des sexes)» (2007: 84). Le «j/e» et le «tu» polymorphes expérimentent donc à la fois le masculin et le féminin au gré de leurs métamorphoses, mais tendent malgré tout à un ailleurs, un au-delà de ce masculin et de ce féminin. C'est pourquoi, à la fin du roman, on assiste à un envol du couple métamorphique, qui quitte l'île:

[...] j/e m/e mets ma délectable à battre m/es ailes contre ton dos (...) m/on mouvement devient efficace, j/e te décolle, j/e te soulève, j/e t'arrache, j/e t'emporte en volant tout endormie au-dessus de la mer (1973: 173).

[...] tu m'encourages par tes paroles tes baisers ta salive de miel dans m/a bouche à redoubler d'efforts pour m//éloigner de l'île (186).

Cet autre lieu, n'étant pas décrit, n'a ni centre ni confins, ses habitants ni genre ni visage. On est ici dans le pur *queer*, car rien n'est plus universel que cette page blanche dont n'importe qui peut se sentir être le centre. On retrouve une même aspiration à l'universel à la fin des *Guérillères*. Dans ce troisième cycle, non seulement on est sorti de l'hégémonie masculine (puisque c'est le «elles» grammatical qui l'emporte), mais on assiste aussi à une réconciliation du centre et de la marge:

Elles s'adressent aux jeunes hommes en ces termes, jadis vous avez compris que nous nous sommes battues pour vous en même temps que pour nous. A cette guerre qui a été aussi la vôtre, vous avez pris part. [...] Elles souhaitent aux survivantes et aux survivants [...] qu'ils fassent une alliance durable sur des bases qu'aucun différend ne pourra compromettre à l'avenir. Quelqu'une se met à chanter, semblable à nous
ceux qui ouvrent la bouche pour parler
mille grâces à ceux qui ont entendu notre langage
et ne l'ayant pas trouvé excessif
se sont joints à nous pour transformer le monde (1969: 184).

De cette alliance entre les deux armées naissent des êtres androgynes ou gynandres —les personnages masculins sont ainsi décrits: «Quelquefois il s'agit d'un beau corps évasé aux hanches où la peau est miellée où les muscles n'apparaissent

pas» (152-153). Les personnages féminins, quant à eux, sont décrits avec un lexique d'ordinaire dévolu au masculin: «[...] le gland du clitoris et le corps du clitoris sont décrits comme encapuchonnés. [...] le prépuce à la base du gland peut se mouvoir le long de l'organe en provoquant une vive sensation de plaisir. Elles disent que le clitoris est un organe érectile» (29). Il ne s'agit jamais, pour Wittig, de masculiniser les femmes ou de féminiser les hommes, mais toujours de souligner la porosité des frontières entre les sexes, de montrer en quoi la structure centre / périphérie est artificielle. C'est la raison pour laquelle l'autrice déclare à propos de ce livre: «Si on me demandait comment décrire [...], je dirais qu'on ne peut pas lui attribuer de genre» (2007: 206-207). Le dernier fragment du récit n'est —de façon éloquente— pas fondée sur l'antagonisme «ils» / «elles» mais sur un «nous», «debout pour retrouver comme à tâtons le cours égal, l'unisson exaltant de l'Internationale» (1969: 206-207).

Dans ses essais, Wittig tente de déconstruire le mythe de «la-femme» en incitant les femmes à se faire lesbiennes au sens politique et symbolique du terme (c'est-à-dire à sortir du cercle de l'hégémonie *straight*). Elle va cependant plus loin dans ses romans: refusant d'envisager de remplacer une hégémonie par une autre, ce qui reviendrait à re-crée un système fondé sur un centre et une périphérie, elle propose un troisième type de société, d'un troisième terme qui, pour reprendre la métaphore du bourgeon, de la fleur et du fruit de Hegel,⁵ engloberait et dépasserait les deux premiers, pour parvenir à un sujet qui ne serait ni masculin, ni féminin et une langue qui ne serait ni *straight* ni lesbienne mais *queer*: sans marge, ni centre, «une sphère infinie dont le centre est partout, la circonférence nulle part» (pour reprendre les mots de Pascal que Wittig glisse dans un passage des *Guérillères* (1969: 133)). Amener la marge au centre, rendre universel le particulier, ne peut se faire que par les détours, quelle que soit la forme (politique, poétique, symbolique) que prend cette dissidence. Et pour Wittig: «Il n'y a

⁵ «Le bouton disparaît dans l'éclatement de la floraison, et l'on pourrait dire que le bouton est réfuté par la fleur. À l'apparition du fruit également, la fleur est dénoncée comme un faux être-là de la plante, et le fruit s'introduit à la place de la fleur comme sa vérité. Ces formes ne sont pas seulement distinctes, mais encore chacune refoule l'autre, parce qu'elles sont mutuellement incompatibles. Mais en même temps, leur nature fluide en fait des moments de l'unité organique dans laquelle elles ne se repoussent pas seulement, mais dans laquelle l'une est aussi nécessaire que l'autre, et cette égale nécessité constitue seule la vie du tout» (Hegel, 1941: 9).

pas moyen de se passer de ce détour car c'est dans ce détour que tient toute la littérature» (2007: 101).

BIBLIOGRAPHIE

- Bourcier, Sam. *Queer Zones, la trilogie*. Paris: Éditions Amsterdam, 2021.
- Butler, Judith. *Trouble dans le genre: Le féminisme et la subversion de l'identité*. Paris: La Découverte, 2005 [1990].
- Costello, Katherine et Ilana Eloit. "Monique Wittig (ou le lesbianisme intraduisible)". *Dictionnaire du Genre en Traduction*. 24 mai 2021. Sur <<https://worldgender.cnrs.fr/notices/monique-wittig-ou-le-lesbianisme-intraduisible/>>.
- De Lauretis, Teresa. *Théorie queer et cultures populaires. De Foucault à Cronenberg*. Paris: La Dispute, 2007.
- Hegel, G. W. F. *Phénoménologie de l'esprit*. Paris: Éditions Aubier-Montaigne, 1941.
- Wittig, Monique. *Le Chantier littéraire*. Paris-Lyon: Éditions IXE-Presses Universitaires de Lyon, 2010.
- Wittig, Monique. *La Pensée straight*. Paris: Éditions Amsterdam, 2007.
- Wittig, Monique. *Virgile, Non*. Paris: Éditions de Minuit, 1985.
- Wittig, Monique. *Le Corps lesbien*. Paris: Éditions de Minuit, 1973.
- Wittig, Monique. *Les Guérillères*. Paris: Éditions de Minuit, 1969.
- Wittig, Monique. *L'Opoponax*. Paris: Éditions de Minuit, 1964.

MUJERES INDÍGENAS POETAS Y SU ESTÉTICA

Micaela Morales López

Universidad Autónoma de Tlaxcala
CA-241 "Lengua y Literatura Hispanoamericana"

La voz de las mujeres indígenas
se alza desde una tierra
donde el silencio parece
ser más profundo.

YÁSNAYA ELENA AGUILAR GIL

Es común pensar que la literatura (del latín *littera*, letra) comprende sólo la producción escrita, tal como deviene su etimología. Sin embargo, todos los pueblos ancestrales nacen con una literatura de corte oral, como el caso de la mayoría de los pueblos mesoamericanos. En los cantos, narraciones y representaciones teatrales prehispánicas se encuentran las raíces de la literatura indígena y donde se perfila la imagen de la mujer y su función como creadora. De las diversas producciones de literatura indígena contemporánea me interesa la labor de las poetisas. Desde la cotidianidad, la ritualidad civil y religiosa, la intimidad y su cosmovisión de mujeres indígenas, las escritoras manifiestan su voz y su postura política; para observar dichos aspectos se estudian dos antologías: *Conjurados y ebriedades* (1997) y *Originaria. Antología de once mujeres poetisas en lenguas indígenas* (2019), ambas en versiones bilingües, los libros reúnen a 34 poetisas representantes de la poesía contemporánea indígena. La finalidad del análisis se centra en presentar la perspectiva femenina de las poetisas indígenas, su evolución

estética, su paso de la oralidad a la escritura. Y será a partir de sus lenguas de origen y de su creatividad poética que las poetisas pondrán en entredicho al sistema literario patriarcal, para demandar un lugar dentro de la llamada ciudad letrada, es decir, de la literatura mexicana.

LENGUAS Y LITERATURAS INDÍGENAS

La literatura de los pueblos indígenas en México durante siglos ha navegado en los márgenes, se ha englobado como parte del folclore o bien como literatura tradicional o popular, eminentemente oral, esta particularidad ha generado un reduccionismo grave al no valorar sus atributos artísticos y estéticos. Antes de la presencia europea los mesoamericanos poseían cantos y narraciones que formaban parte de su vida ritual y cotidiana, los registros en esculturas, pinturas, códices, cerámica y textiles dan cuenta de ello (Escalante y Velásquez, 2014). La convivencia entre oralidad y escritura no era ajena a las sociedades precolombinas; aunque en su mayoría prevalecía la oralidad, con la Conquista y Colonia se incluye un nuevo sistema de escritura alfabético latino, al que tuvieron acceso un reducido grupo de indios nobles, quienes en su carácter de informantes o bien de creadores legaron importantes obras literarias que dan cuenta de la producción prehispánica.¹

La política cultural y lingüística novohispana encubrió el pasado literario precolombino, al imponer una nueva lengua, el castellano, y una escritura; a partir del siglo XVI, los cantos, la narrativa y el teatro tomarán como cauce natural la oralidad. Los grupos indios se considerarán objeto de representación y no sujetos de creación.² Después de la Independencia el ideario de integración nacional propuso como fórmula la *castellanización* y la *desindianización*, aspectos consolidados en el español como lengua nacional y en la enajenación del capital simbólico de

¹ Los vestigios de la literatura mexicana se hallarían en las pinturas de Juxtlahuaca y Oxtotitlán, Guerrero, en el 900 a.C. Las zonas de fecundo quehacer literario se encuentran en: Teotihuacán, Monte Albán, Palenque y Copán en fechas que van desde 100 d.C. a 900 d. C. (Baudot, 1996: 27-28).

² Desde el *Diario de a bordo de Cristóbal Colón*, pasando por diferentes cronistas se observará al indio de forma idealizada o bajo la mirada de salvaje, sanguinario. Con el romanticismo surgirá la novela indianista, obras como *El Jicotencal*, (1826) de autor anónimo y *Netzula*, (1837) de José María Lacunza, presentan al indio con simpatía. El realismo mostrará la situación social de pobreza y marginación de los pueblos indios y creará la narrativa indigenista (Bigas, 1990: 19-24).

los grupos indios (Waldman Mitnick, 2003: 63). Por otro lado, después de la Revolución mexicana la política del *mestizaje* consideró integrar a los pueblos indios al proyecto de nación. Así la castellanización y la alfabetización quedaron a cargo de la escuela rural, con la prohibición de las lenguas nativas se pretendió un eficaz aprendizaje del español, en menoscabo de los derechos humanos de los pueblos indios: "La escuela rural se convirtió en una experiencia ingrata y hasta cruel para el alumno indio, pues lo incapacitaba para ejercer su derecho a la lengua materna, práctica esta última que llegó a ser penada con castigos corporales" (Pellicer, 1993: 45).

En respuesta a la política oficial del lenguaje un grupo de indígenas ha buscado otros senderos para reivindicar su identidad histórica, la importancia de sus lenguas y su lugar en las letras mexicanas. En los años setenta del siglo pasado la política de la educación bilingüe y bicultural se propuso revitalizar las lenguas indígenas, mediante la enseñanza de las lenguas originarias. La elaboración de alfabetos, vocabularios y gramáticas en diferentes lenguas marcan el camino para la comunicación social y la expresión creativa. Tal como lo señala Natalio Hernández en la clausura del XIII Congreso de la Lengua Española realizado en la ciudad de Puebla:

En nuestro país necesitamos ver a la lengua española como un Ahuehuete que nos da sombra y cuyas ramas se extienden para comunicarnos. Un árbol maravilloso que se nutre y se fortalece de las lenguas mexicanas, las lenguas del Anáhuac: ñahñu, maya, zapoteco, rarámuri, tojolabal, náhuatl, purépecha, en fin, las más de 50 lenguas que permanecen vivas (1999).

El reconocimiento de las lenguas nativas ha sido una labor intensa, impulsada por maestros bilingües, promotores culturales e intelectuales nativos: profesores, antropólogos y lingüistas, principalmente, quienes han participado de manera activa en las políticas educativas y han hecho una realidad la multiculturalidad y el multilingüismo³ del país. La lectoescritura de las lenguas nativas motivó la elaboración

³ En la actualidad se reconocen 68 lenguas englobadas en 11 familias lingüísticas, de las cuales se han ubicado alrededor de 364 variantes. Se estima que existen 6.9 millones de hablantes de una lengua originaria, de los cuales un millón son monolingües, también se sabe que 22 lenguas no rebasan los mil hablantes, es decir, se encuentran en serio peligro de extinción. Por otra parte, lenguas como el náhuatl, el maya, el mixteco y el zapoteco concentran el mayor número de hablantes (INALI, 2008).

de materiales idóneos para la comprensión de la lengua materna y su entorno cultural, también abrió el camino para la creación literaria. En la década de los noventa Juan Gregorio Regino identifica dos clases de escritores: “Los que utilizan un lenguaje directo para expresar sus ideas y aquellos que buscan la armonía, la belleza, el ritmo y la cadencia de las palabras, es decir los literatos” (1993: 123).

El siglo XX tuvo cambios significativos para las lenguas indígenas de carácter jurídico, social y estético. Los escritores y escritoras indígenas recientes son producto de la autopreparación y de una formación impartida en talleres, donde se trabaja con metodologías afines a las lenguas originarias y en el conocimiento de su literatura y la universal. En este sentido cabe destacar el Taller de literatura maya que fue coordinado por Carlos Montemayor, la Coalición Obrera Campesina Estudiantil del Istmo (COCEI) de Oaxaca que dio gran impulso a la literatura zapoteca, los talleres literarios impartidos por Juan Bañuelos en Chiapas, el taller de Mujeres indígenas coordinado por Ámbar Past o bien Sna Jtz'ibajom “La casa del escritor”, en Chiapas. Otros esfuerzos se han realizado con el náhuatl, el otomí, el purépecha, por citar algunos talleres. A lo anterior se suman los apoyos gubernamentales a través de concursos, publicaciones y becas que han permitido el florecimiento de la literatura en lenguas indígenas.

LAS ESCRITORAS INDÍGENAS

La mujer antes de la presencia europea era muy apreciada como se muestra en algunos códices: *Mendocino*, *Florentino*, o en varios cronistas Sahagún, Durán, Ixtlilxóchitl y Torquemada, quienes señalan que desde temprana edad las niñas recibían una educación esmerada. Además de las labores del hogar: preparar alimentos, tejer, bordar, se podían desempeñar como costureras, curanderas, también participaban activamente en el aprendizaje de los cantos y las danzas. Los *Huehuetlatalli* ofrecen un ejemplo de la educación y respeto hacia las niñas y jóvenes.

La aportación de poetisas indígenas se ha documentado desde el posclásico, en el código *Telleriano-Remensis*, 30 (León-Portilla, 1994: 203), se observa la figura de una mujer tlahuco. Asimismo, en el código *Florentino*, X (197) se muestran mujeres nahuas forjadoras de cantos, en especial de la clase noble. Diversas crónicas dan testimonio que las mujeres también cultivaron los cantos, como lo señala Ixtlilxóchitl al referirse a Nezahualpilli: “De las concubinas la que más privó con

el rey fue la llamaban la señora de Tula, no por linaje, sino porque era hija de un mercader; y que era tan sabia que competía con el rey y con los más sabios del reino, y era en poesía muy aventajada” (Alva Ixtlilxóchitl, 1985: 268).

Sólo se tiene registro de una poeta nahua nacida hacia 1435 y oriunda de México-Tenochtitlán, llamada Macuilxóchitl, a quien se le atribuye el canto: *Macuilxochitzin icuic*. De estirpe noble al ser hija de Tlaacélel, consejero de gobernadores aztecas, la poeta seguramente convivió con otros compositores de cantos, ya que la composición poética sigue algunos lineamientos de los cuicatl al ofrendar a los dioses el canto y cantar las hazañas del guerrero: “Elevo mis cantos, / Yo, Macuilxóchitl, / con ellos alegre al Dador de la vida, / icomience la danza!” (Ms. *Cantares mexicanos*). El poema dedicado a Axayacatzin, canta su grandeza por la conquista de Tlacotépec y por perdonar la vida de un matlatzinca que lo hirió en la pierna.

El virreinato y el siglo XIX no ofrecen testimonios de escritoras indígenas, sus cantos y relatos permanecerán en la oralidad, en la ritualidad e intimidad de la familia. Será a principios del siglo XX que Isabel Ramírez Castañeda (1881-1943), maestra de primaria y discípula de Franz Boas, recupere el folklore de Milpa Alta, en su calidad de hablante, traductora y escritora del náhuatl (1913). Por su parte, la señora Luz Jiménez, quien funge como informante, brinda algunos relatos que formarán parte de la clasificación de relato oral que presentará Fernando Horcasitas (1978) y la mayoría dará vida a su biografía: “Sin embargo, es de advertirse que nunca se ha publicado un relato autobiográfico en lengua nativa de un indígena que haya vivido en esa época” (Jiménez, 1968: 11).

En la década de los cincuenta⁴ se conoce el canto de María Sabina, indígena mazateca, quien, a través de rituales de curación, entona una poesía oral proporcionada por Dios y “*Los niños santos*”, es decir los hongos. Para la curandera, ella es sólo la intérprete, para cada persona hay un libro de sanación y un canto distinto:

Tú nuestro Padre Santísimo, dice

Tú eres el santo, dice

Tú eres la santa, dice

⁴ El micólogo Robert Gordon Wasson conoció a María Sabina en junio de 1955. En una velada chamánica se graban sus cantos (1974), los cuales se presentan en el libro: *María Sabina Sings her Mazatec Mushroom Velado* (Estrada, 1979: 11).

A-jum, jum, jum, jum, dice
 Santo, dice
 Santa, dice
 Santo, lo que es santo, lo que es santo
 y lo que es santa, santo, santo, santa (Estrada, 1979: 135).

La plegaria plena de ritmo y sonoridad manifiesta en las reiteraciones el ritmo y la melodía, lo que Montemayor consideró arte y plegaria verbal (1999). La oralidad sobresale y muestra la tradición a través de un don otorgado, la palabra *dice* confirma que la curandera es solamente la intérprete, la mediadora del canto. La ritualidad de la palabra se hace eco para emprender la labor de la curación, la sanación, a través del misticismo religioso. Las palabras de la chamana María Sabina llevan la fuerza y el poder divino. Palabras otorgadas por el ser supremo que se convierten en canto, musicalidad y melodía con el doble propósito de curar y de admirar la estética del lenguaje. El canto de María Sabina se sumará a otras plegarias y cantos de mujeres que poco a poco evolucionarán a la creación artística y estética de la palabra para brindarnos una lírica que recoge su sentir, sus emociones y sus esperanzas impregnadas de su visión actual de la vida.

DE LA TRADICIÓN ORAL A LA POESÍA UNIVERSAL

Si bien existieron algunas poetisas indígenas, después del contacto europeo su voz prácticamente fue silenciada. Minimizadas por su condición de género, en su triple subyugación: ser mujer, pobre e indígena (Lagarde y de los Ríos, 2001: 108). No obstante las condiciones genéricas, las escritoras indígenas han potenciado su creación literaria y ponen en tela de juicio “[...] tanto el funcionamiento patriarcal del sistema literario como el sistema colonial que lo atraviesa” (Aguilar Gil, 2019: 25), lo que significa que además de su voz poética, también está presente su postura política. Para señalar los aspectos antes mencionados se presentan dos antologías que en términos generales dan cuenta de la mirada de las poetisas indígenas actuales.

Conjuros y ebriedades (Past, Okotz y Ernánides, 1997) es el título de un conjunto de oraciones y plegarias de un alto sentido poético y político, ilustradas con imágenes, elaboradas por las propias mujeres indígenas, que en su gran mayoría

no saben leer ni escribir; además, se expresan exclusivamente en lengua tzotzil. Ámbar Past, la coordinadora del taller, es quien recopiló la poesía oral. Las conjuradoras como los juglares de antaño son incansables en su caminar y en su palabra, se las halla en las cuevas, en los parajes, en las iglesias, en las casas, en los ojos de agua, en la salud, en la enfermedad, en las fiestas, en los velorios, en los partos, en fin, en toda ceremonia que reclame la presencia de lo divino y lo sagrado, pues ellas han recibido el don de la palabra.

Los conjuros y cantos nacen de la cotidianidad, de su labor, de enfrentarse a las vicisitudes, a las enfermedades, la pobreza, la discriminación, de descubrir el alma, de las relaciones humanas que median entre lo sagrado y lo profano. Los poemas introducen la cosmovisión de los Padresmadres, los forjadores de los glifos, de la escritura, del universo y de todo lo que en él vive, como en el poema “Para sembrar la tierra”:

<i>Ta jch'oj ta b ata sat,</i>	Voy a dar un azadonazo en tu cara.
<i>Ch'ul Banumil, Ch'ul Vinajel.</i>	Voy a meterme en tu cuerpo.
<i>Nojesbun ti jp'ine.</i>	Quiero que llenes mi jicara Tierra Sagrada.
<i>Nojesbun tijboche.</i>	Quiero que llenes mi olla.

(te la Kruz Posol en Past, Okotz y Ernánides, 1997: 34 y 37).

La poesía ritual maya se estructura casi siempre en versos pares, la reiteración de la anáfora imprime ritmo y musicalidad, al tiempo que va graduando el significado. El canto es una plegaria a la Madre Tierra, llena de un lenguaje y metáforas que simbolizan la fecundación. El respeto y veneración por la tierra es muy importante para las mujeres indígenas, pues en ella cifran sus esperanzas para sobrevivir; por ello, el canto termina con el deseo de obtener alimento, la plegaria es una petición para que la madre tierra nutra a sus hijos.

Otros poemas expresan deseos más carnales como en “Encantamiento para atraer a un hombre”. El deseo vehemente de ser elegida por el hombre se manifiesta en la metáfora: “Que le duela su sangre por mí / *Pich'uk xa me tal xch'ich'el*” (Ernánides López en Past, Okotz y Ernánides, 1997: 30-31). La plegaria está encaminada hacia la seducción, pues se desea que desde lo más profundo el hombre quede cautivado por la mujer, la sangre como elemento fundamental de vida también forma parte de la completitud. El poema concluye con la necesidad de la unión, no sólo sexual sino de la complementariedad, de trascender la existencia

al lado de su pareja: “Quiero juntarme con él. / Quiero que el hombre complete mi cuerpo / *Yu'un me ta jk'an ti chinupije. / Yu'un me ta jk'an ti chitz'akie, Kajval'* (30-31). La sexualidad y el placer fueron expresados en la escultura, la pintura y la literatura prehispánica de una forma abierta, pero los Padres de la Iglesia silenciaron dichas actividades por considerarlas vergonzosas, así la sexualidad pasó al plano privado, de lo íntimo y personal.

La poesía de *Conjuros y ebriedades* se ciñe a una lírica oral, aprendida por la tradición. Los conjuros altamente ritualizados tienen como función buscar la salud, bienes materiales o simbólicos para mejorar la vida de los indígenas, por eso se impone el ritual, la conversación con Dios, Jesucristo, la Virgen María o los santos en busca de encontrar alivio a las diversas penas que aquejan a los indígenas. La poesía y el canto están presentes desde que se nace hasta la muerte, forman parte de la cotidianidad, de ahí deriva la importancia de las conjuradoras: mujeres con poder en su palabra, trasmisoras de la poesía oral, anónima, y de su cultura.

Por otra parte, la antología *Originaria* sitúa una creación poética más elaborada, se trata de once poetas nacidas entre las décadas de los setenta y noventa. En general, son escritoras que se formaron en talleres literarios y poseen una profesión: profesoras, historiadoras, antropólogas, instructoras de talleres literarios, lingüistas, traductoras, promotoras culturales, editoras, activistas y una productora de radio. Todas han publicado en México, algunas en el extranjero y varias han recibido premios.

La antología se presenta en versión bilingüe, el español junto con la lengua indígena: Ayuujk, Ore', P'urhepecha, Tu'un savi, Yoreme, Tutunakú, Bats'i K'op, Hñāhñu, Cmii que iitom y Diidxazá. Los temas son diversos: la familia, la maternidad, el amor, la identidad femenina, la migración, la violencia, el narcotráfico, la defensa de la lengua materna, entre otros. A decir de las autoras no nada más es el trabajo poético el que las motiva, sino visibilizar sus lenguas: “La resistencia es poética, es gráfica y es literaria; la resistencia que crean con palabras las mujeres escribiendo aquí en lenguas indígenas” (Aguilar Gil, 2019: 27).

La resistencia no sólo es lingüística también en los temas está latente la discriminación, el dolor que la memoria guarda, es una lucha contra la segregación y el silencio milenario como lo expresa Mikeas Sánchez en su poema, “Meditación al nacimiento”:

<i>Jambatzi mytiajubä'jama te' ngyra'waram</i>	Recuerdo el día que irrumpieron las huestes
<i>jambatzi täjkuyajuk äj' ndäjk'omo</i>	y acometieron contra mi casa
<i>akuajikajubäna' ñetyajpa dyaer'am</i>	traían llagas abiertas y enormes garfios de
	[cordero
<i>wakas'unejsena ñyetajpa kiätujz'tam</i>	Penetraron mi costado
<i>Kätäjkä'yajutzi äj' san'a'omo</i>	con su lengua sedienta de muerte.

(Sánchez, 2019: 40-41)

Desde el contacto con Occidente la violencia ha acompañado a los diferentes grupos indígenas, pues no solamente impusieron una nueva lengua, sino que imputaron su ley, su religión. La presencia de huestes, de soldados trajo como corolario la destrucción física del entorno y de los pueblos: sangre y muerte, mutilación cultural. A nombre de la fe y la santa cruz se permitieron atrocidades que se repiten en la actualidad con el mismo sentido de inmolarse y destruir a los indígenas.

La lucha contra la segregación y el silenciamiento de su lengua materna las ha llevado a ser amplias colaboradoras de la educación bicultural y también a involucrarse en los problemas de las mujeres, en especial en los feminicidios como se expresa en “Dadora de vida”:

<i>Xani ka xani ueratini</i>	De tanto en tanto
<i>Uarhi ma noteru uarhiati</i>	No más mujeres muertas
<i>Ni uarhiti ni iurhitskiri, ni jimboka</i>	Sin excepción de edad condición de vida o raza
[na irekaka o Uandáni	moriremos no porque alguien nos quite la vida
<i>Uarhinhati no jimbokatsini uandikuaka</i>	Si morimos en busca de una mejor vida
<i>Enka uarhinhaka sesi irekua jirhinapani</i>	entonces nos dirán que valemos
<i>Uarhiti arhinhati eska jukaparhaska.</i>	Que la mujer vale.

(Huerta, 2019: 50-51)

La función de la mujer como madre y continuidad de la vida es sumamente apreciada en las comunidades indígenas. En este sentido se destaca el aspecto de la mujer asesinada por feminicidio, porque su muerte es sin razón y degrada a la mujer indígena. En cambio, la muerte de las mujeres en el parto en su papel de reproductora es una muerte que las enaltece, se les compara con los guerreros, en su lucha por germinar una nueva vida; por ello, su partida se acepta como parte de la vida como se observa en los siguientes versos: “De tanto en tanto la

muerte ya no es muerte / la muerte es mujer, la mujer es vida / somos continuación, no morimos / *Xani ka xani ueratini / Uarhíkua noteru uarhíkuesindi / Uarhíkua uarhítisti, uarhíti tsípekuesti*" (50-51). Las mujeres como dadoras de vida cumplen la función vital de preservar los orígenes, a sus ancestros y prolongar su estirpe; además de ser el factor de cohesión del grupo social.

Un tema recurrente en las poetas es la nostalgia derivada de la migración. En general las poetas de *Originaria* han salido de sus comunidades a diferentes ciudades de la República Mexicana con la finalidad de una superación académica o bien huyendo de la pobreza y la violencia. En su peregrinar han sido discriminadas por ser indígenas, pobres y mujeres. De esa nostalgia migratoria emergen poemas que dan claridad a sus emociones, sentido de pertenencia, pues han empleado la nostalgia y sus lenguas maternas como estrategia de sobrevivencia, así se observa en varios poemas de Mikeas Sánchez, Rubí Tsanda Huerta, Celerina Sánchez Santiago, Enriqueta Lunez e Irma Pineda quienes en su lírica expresan la añoranza, recurren a la memoria personal y colectiva para no perder su identidad.

La infancia, junto con el paisaje son los puntos de partida para transformar el duelo migratorio y la ausencia en evocación salvadora de la soledad, como se percibe en los versos del poema "Atardece":

<i>raa naduku'un iniyu ve'é</i>	recuerdo mi casa
<i>saan nixi tsita vii nanayu</i>	el murmullo de mi madre
<i>saan taa kitsaa tsita kue tikosolili</i>	el cantar de los grillos
<i>raa ndakasiyu nduchinuú ràà kuchaáku so'o</i>	mis ojos se cierran y escucho
<i>nixi kanàà yaa ndaá ndikiso taa kuú tsikuaá</i>	una orquesta perfecta cada anoche

(Sánchez Santiago, 2019: 84)

La remembranza de la infancia ofrece la oportunidad de evocar sonidos, olores, colores. La sinestesia despierta los sentidos de la voz poética. La orquesta alude a la tierra, al terruño querido, a las personas amadas, al reconocimiento del espacio de origen, a la paz interior que tanto se anhela. En otros poemas la migración es motivo de reflexión, se vive, se sufre, se muere, en seres anónimos como se aprecia en el poema "Los nadie", que describe personas que no alcanzan un nombre y a veces ni siquiera una sepultura. El poema se centra en describir a los miles de seres que transitan, que van de paso, su vehículo el tren, no se sabe de sus ilusiones o de sus esperanzas, sólo que no son nadie, carne de cañón acechada por

la muerte, la enfermedad, las balas, el dolor y el desencanto: "La madre tierra los ayuda abriendo corazón y vientre / Ahí encontrarán su descanso, ¿Quiénes son? / Nadie sabe. *Jirhikuariatiksī echerirhu ka noksī xarajkamati / Naná echeri jarhoa-tauati mitaparhini imeri mintsita, patsáuati / Oksī jimá mintsikuarintati, ¿Néesksī?*" (Huerta, 2019: 54-55). Al final de su éxodo sólo la madre tierra los espera para arroparlos.

Otro tema constante es la defensa de su lengua y su cultura, ante la imposición que se hiciera del español. Las poetas apelan a un bilingüismo porque procuran una convivencia con la lengua autóctona y el español, lo cual ha resultado ser más productivo para el desarrollo de la escritura de los pueblos originarios. Además, se suma el propósito de las poetas de mostrar su propio rostro, el de sus comunidades y la armonía de las lenguas. En el poema, "Morir" de Celerina Sánchez Santiago se muestra la preocupación de la voz poética por la aniquilación de lengua materna:

<i>nika'an kuii ñaa ndii ñoó</i>	augurio de una devastación cultural
<i>raa kuáá naá niki'in ñaa ntsaakuii</i>	muchos recibieron la dádiva
<i>rii nika'an naá ñaá ño'ó kuú koo va'i</i>	creyeron en la grandeza de la apariencia
<i>chaa mitu'un nistavi kuii nuú naá</i>	fue el desahucio de la verdad velada
<i>kue ñaa chancha chuún</i>	en la entraña de un poder
<i>ñaa nikuni kui xtoí tu'ungo</i>	que quiso borrar nuestra palabra
<i>yivigo</i>	nuestra vida
<i>ndiigo</i>	nuestra muerte.

(Sánchez Santiago, 2019: 84)

Se enfatiza en el poema las consecuencias por la imposición de la lengua ajena: el silencio, la prohibición de sus sonidos se traducen en la muerte de su lengua y de su cultura. La lengua materna fue muda testigo de las torturas para acallarla, la nueva lengua sirvió para las ofrendas, es decir, ya no hubo palabras para adorar a sus antiguos dioses. Tiempo después la alfabetización nuevamente fue otra forma de muerte para la lengua, para silenciarla. La voz poética manifiesta el silencio de la lengua como una devastación cultural, porque borrar la palabra es borrar la vida.

En México es una realidad la multiculturalidad, las lenguas en contacto son la mejor prueba, las fronteras espaciales son formalidades que los hablantes ig-

noran, pues la diversidad de variantes da una idea de la vitalidad de las lenguas originarias. No obstante, cada lengua configura una identidad, una cultura, una forma de pensamiento, una manera cognitiva de percibir la realidad. La lengua materna permite comprender el universo, la otredad y a sí mismo. En este sentido la lengua está estrechamente ligada con la producción cultural que de ella emana, pues además de proporcionar identidad sitúa a la persona en un contexto cultural. En los pueblos indígenas su lengua es motivo de respeto y orgullo como se predica en el poema “Litutunakú”:

Nina xaklakgapasa nkilakan, Antes de conocer mi rostro,
makgtututa ntlakg pixlanka xak l
[akapastak chu xak
xekgnan, ya pensaba y gritaba con triple intensidad,
litutunakuja xakwanit ya era tutunakú.

(Lucas Juárez, 2019: 110-111)

Tutunakú es el nombre con el que se denomina la lengua totonaca, se traduce como tres corazones, también hace referencia a tres sitios ceremoniales de la cultura totonaca: Tajín, Papantla y Cempoala, lugares ceremoniales de gran florecimiento. De esta manera se entiende porque es un orgullo ser “tutunakú”, no sólo porque se hereda una lengua, sino una larga tradición cultural. Se puede afirmar que se trata de un poema de identidad indígena, ligado por la lengua y la cultura. Al mismo tiempo se habla de una conciencia de ser tutunakú, es decir, de cómo la lengua configura la cosmovisión del mundo, el pensamiento, los anhelos. En los siguientes versos se constata dicha conciencia y herencia: “Antes de ser mujer, / sin apenas pronunciar mi primera palabra, / ya era trenza mi pensamiento / *Nina puskat xakwan, / nina akgalhtum xakchuwinan, / xakgokgxwata xwaniti nkintalakapastakni*” (110-111). La metáfora del último verso verifica cómo la lengua proporciona identidad aún antes de nacer.

Los diversos temas presentados son apenas una muestra de la creatividad poética de las escritoras indígenas actuales. *Originaria. Antología de once mujeres poetas en lenguas indígenas*, expresa el arraigo por la familia, la tierra, revela cómo se percibe el paisaje, la nostalgia, los anhelos, el cuerpo femenino y los problemas que viven las mujeres indígenas como la violencia. La confección poética destaca por los recursos retóricos, el uso de metáforas novedosas, la variedad de

los versos, los tonos que suelen variar de una voz que apenas susurra a una voz enérgica. Todos estos aspectos permiten observar la riqueza lingüística e imaginativa de la poesía de las poetisas indígenas actuales.

CONSIDERACIONES FINALES

Las diferentes voces de mujeres indígenas presentan una pluralidad étnica y lingüística, al tiempo que nuevas perspectivas estéticas que van de la recuperación poética tradicional observada en la oralidad, con sus particularidades de ritualización, a los procesos poéticos retóricos y universales con rasgos propios de la cosmovisión indígena. La mirada femenina en temas actuales como la migración, la maternidad, la intimidad sexual, su función como escritoras y líderes en su grupo social, aspectos todos con una fuerte carga femenina.

Desde la poesía, las poetisas e intelectuales indígenas utilizan recursos poéticos y retóricos para escribir su poesía, mostrar su cosmovisión, publicar compilaciones en su lengua; señalar los vacíos que la literatura occidental no puede nombrar para los géneros de su tradición y crear las condiciones para que sus textos salgan de los estantes de la antropología y tomen el estatuto literario por derecho propio. El libro de *Originaria* deja una huella radical: los indígenas, en especial las mujeres, ya no son objeto de representación, porque con voz propia se erigen como sujetos de creación, con sus lenguas producen textos artísticos y estéticos.

Por otra parte, la poesía de mujeres indígenas actuales está marcada por las tensiones de la oralidad y la escritura, así como la mismidad y la otredad, donde la cosmovisión étnica desempeña una función preponderante y es evidente que el soporte de la lengua originaria y su traducción al español también señalan las tensiones de dicha producción. Por ello, al estudiar la poesía de mujeres indígenas no es nada más importante el aspecto textual y estético, sino el conjunto social y cultural.

Originaria es un libro poético que parte del origen, de buscar las raíces del “ser mexicanos y mexicanas” e intenta conjuntar las otredades de la multiculturalidad nacional. Así se entiende que el texto esté dedicado para los no indígenas, porque subyace en él los anhelos de volver a los verdaderos antepasados. El reencuentro pretende conocer más a fondo a los pueblos indígenas, escuchar los diversos sonidos de las diferentes lenguas y comprender nuestra riqueza cultural.

BIBLIOGRAFÍA

- Aguilar Gil, Yásnaya Elena. "Originaria(s). Mujeres QUE escriben En lenguas indígenas". En Ateri Miyawatl, Celeste Jaime y Raúl Eduardo González (eds.), *Originaria. Antología de once mujeres poetras en lenguas indígenas*. México: Alternativa Ediciones/Fonca, 2019.
- Alva Ixtlilxóchitl, Fernando de. *Obras históricas. T. II*. México: UNAM, 1985.
- Baudot, Georges. "Las literaturas amerindias y la literatura en lengua española del México en el siglo XVI". En Beatriz Garza Cuarón y Georges Boudot (eds.), *Historia de la literatura mexicana*. México: Siglo XXI-UNAM, 1996.
- Bigas, Silvia. *La narrativa indigenista mexicana del siglo XX*. Guadalajara/Río Piedras: Universidad de Guadalajara/Universidad de Puerto Rico, 1990.
- Escalante, Pablo y Erik Velásquez. "Orígenes de la literatura mexicana. Oralidad, pictografía y escritura de los pueblos indígenas". En Enrique Florescano (ed.), *Historia Ilustrada de México. Literatura*. México: Consejo Nacional para las Culturas y las Artes, 2014.
- Estrada, Álvaro. *Vida de María Sabina. La sabia de los hongos*. México: Siglo XXI, 1979.
- Hernández, Natalio. "Noihqui toxca caxtilan tlahtoli". *Estudios de Cultura Náhuatl*, núm. 30 (1999).
- Horcasitas, Fernando. "Narrativa oral náhuatl (1920-1975)". *Estudios de Cultura Náhuatl*, 13 (1978): 177-209.
- Huerta, Rubí Tsanda. "Tsípekua intspeti/Dadora de vida". En Ateri Miyawatl, Celeste Jaime y Raúl Eduardo González (eds.), *Originaria. Antología de once mujeres poetras en lenguas indígenas*. México: Alternativa Ediciones/Fonca, 2019.
- Huerta, Rubí Tsanda. "Nonecha/Los nadie". En Ateri Miyawatl, Celeste Jaime y Raúl Eduardo González (eds.), *Originaria. Antología de once mujeres poetras en lenguas indígenas*. México: Alternativa Ediciones/Fonca, 2019.
- Instituto Nacional de Lenguas Indígenas (INALI). *Catálogo de las lenguas indígenas nacionales: variantes lingüísticas del México con sus autodenominaciones y referencias geoestadísticas*. Instituto Nacional de Lenguas Indígenas, 2008. En <https://www.inali.gob.mx/pdf/CLIN_completo.pdf>.
- Lagarde y de los Ríos, Marcela. *Los cautiverios de las mujeres: madresposas, monjas, putas, presas y locas*. México: UNAM, 2001.

- León-Portilla, Miguel. *Quince poetras del mundo náhuatl*. México: Diana, 1994.
- Lucas Juárez, Alejandra. "Litutunaku/Litutunakú". En Ateri Miyawatl, Celeste Jaime y Raúl Eduardo González (eds.), *Originaria. Antología de once mujeres poetras en lenguas indígenas*. México: Alternativa Ediciones/Fonca, 2019.
- Montemayor, Carlos. *Arte y plegaria en las lenguas indígenas de México*. México, Fondo de Cultura Económica, 1999.
- Ms. *Cantares mexicanos*. Biblioteca Nacional de México, fol. 53 v.
- Past, Ámbar, Xun Okotz y Petra Ernánides (eds.). *Conjurios y ebriedades. Cantos de mujeres mayas*. San Cristóbal de las Casas: Taller Leñateros, 1997.
- Pellicer, Dora. "Oralidad y escritura de la literatura indígena: una aproximación histórica". En Carlos Montemayor (ed.), *Situación actual y perspectivas de la literatura en lenguas indígenas*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1993.
- Ramírez Castañeda, Isabel. "El Folk-Lore de Milpa Alta D. F. México". *International Congress of Americanist. Proceeding of the XVIII Session*. T. II. Londres: Harrison y Sons, 1913.
- Regino, Juan Gregorio. "Escritores en lenguas indígenas". En Carlos Montemayor (ed.), *Situación actual y perspectivas de la literatura en lenguas indígenas*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1993.
- Sánchez, Mikeas. "Kokipsku'y pünajkuyisñye/Meditación al nacimiento". En Ateri Miyawatl, Celeste Jaime y Raúl Eduardo González (eds.), *Originaria. Antología de once mujeres poetras en lenguas indígenas*. México: Alternativa Ediciones/Fonca, 2019.
- Sánchez Santiago, Celerina. "tsini/atardece". En Ateri Miyawatl, Celeste Jaime y Raúl Eduardo González (eds.), *Originaria. Antología de once mujeres poetras en lenguas indígenas*. México: Alternativa Ediciones/Fonca, 2019.
- Sánchez Santiago, Celerina. "Ts'íi/Morir". En Ateri Miyawatl, Celeste Jaime y Raúl Eduardo González (eds.), *Originaria. Antología de once mujeres poetras en lenguas indígenas*. México: Alternativa Ediciones/Fonca, 2019.
- Waldman Mitnick, Gilda. "El florecimiento de la literatura indígena actual en México. Contexto social significado e importancia". En José Emilio Rolando Ordoñez Cifuentes (ed.), *El derecho a la lengua de los pueblos indígenas. XI Jornadas Lascasianas*. México: UNAM, 2003.

LE DEVENIR NON-HUMAIN DE L'ART CONTEMPORAIN:

le monstrueux comme stratégie
de dépassement de la binarité

Jeanne Buée

Rennes 2 Université

PTAC

La rêverie de la passerelle des Arts peut être une figuration d'une certaine discontinuité qui organise une continuité non figée, tout comme le monstre qui, en tant qu'hybride, est un être discontinu et qui, pourtant, organise la continuité parce qu'il tisse des liens entre les divers aspects de ce qui constitue l'humain. Cette liaison reste souple et perméable à de nouveaux apports.

Le monstre occupe l'interstice entre continuité et discontinuité et les ordonne, mais en respectant la part chaotique de toute organisation qui reste ou qui devient vivante. Ce faisant, il ouvre une nouvelle dimension. Il crée un tissu qui, à partir d'une trame pourtant discontinue, construit une unité étrange, mouvante et effrayante, qui se situe entre l'ordre œdipien et le néant, entre le masculin et le féminin, entre l'origine et le futur, entre l'humain et le dieu, l'homme et l'animal, l'individuel et le collectif; l'enfant et l'adulte, et aussi entre le temps présent et une autre catégorie de temps, celle du conte et du mythe. Le monstre est un organisateur qui n'annule pas la nécessaire, l'indispensable discontinuité continue. C'est cette dernière qui permet de rencontrer le néant en évitant soit qu'il nous avale soit qu'on le dénie; dans le premier cas, on tomberait dans les abysses, dans le second, la continuité dure, non poreuse, manquant de vide, non discontinue, nous assécherait.

NASTASI, 2004: 148-149

Le monstre est la figure de l'hors norme, l'incarnation de l'altérité, l'impossible et l'hybridation des formes. Il peut être une déformation du réel, son altération ou son augmentation. Il échappe aux règles et aux prévisions, ou plutôt leur résiste et pointe leurs limites. Mais si le monstre est monstre, si nous pouvons le reconnaître, c'est parce qu'il nous ramène à nous-mêmes, dans l'inquiétante familiarité de ses formes. Ainsi, le monstre est à la fois non-humain et trop humain. Du latin *monstrum*, qui signifie avertissement, prodige ou présage divin, ce mot vient du verbe *monstrare*, à savoir montrer, donner à voir, indiquer. Le monstre, parce qu'il s'expose, renvoie toujours à quelque chose d'autre que lui-même et trouve ses origines dans celui qui le nomme et le regarde. En cela, il établit la différence autant que la parenté, la «continuité» et la «discontinuité». Pour reprendre les mots de Antoine Nastasi, le monstre se situe aux points de passage, il n'établit pas une rupture ou une opposition, mais une continuité dans l'écart et la différence, entre ce qui est et ce qui pourrait être, il ouvre un troisième lieu, un troisième temps, un continuum entre les dichotomies traditionnelles qu'il fragilise. En cela, il est un être liminaire, qu'il soit le gardien des portes et des mondes, ou qu'il apparaisse par métamorphose, il figure le seuil, l'entre-deux, un état incertain. Le monstrueux désigne un besoin de comprendre l'altérité, de la nommer et de la repousser en la formalisant. Il est une projection des obsessions de son époque, car il relève toujours d'une situation anormale par rapport à l'organisation sociale, la morale et son système de pensée. Tuer le monstre, c'est restaurer l'ordre, l'embrasser et l'accueillir, c'est s'en émanciper.

Le monstre bouscule les limites catégorielles entre humain et non-humain et crée des passerelles entre des formes de vie que le savoir fondé sur la classification et la différenciation a éloignées les unes des autres. Faire appel aux figures monstrueuses qui peuplent notre imaginaire, aux hybrides humain-animal, créatures végétales et autres cyborgs permet de réinterroger les définitions traditionnelles de l'être humain et le concept d'identité. Les représentations du corps monstrueux sont l'occasion de penser l'expérience individuelle et collective en dehors de la fixité du cadre normatif, de penser des identités qui ne soient pas négatives, c'est-à-dire qui ne s'expriment pas que par opposition au modèle dominant. La non-binarité peut être un exemple de ces identités dynamiques, expérimentées et actualisées depuis l'espace des arts, à partir duquel il devient possible d'explorer et de définir de nouveaux modèles d'identification. Comprenons qu'il

ne faudrait pas la considérer comme un troisième genre, mais comme un espace —en soi, où l'autodétermination prime sur la répétition, sans être la négation de la performativité telle que l'a théorisée Judith Butler (2005). Nous considérerons ici la non-binarité non seulement dans son rapport à l'identité individuelle, sexuelle et genrée, mais également en tant que porte de sortie à un système qui repose sur de grands dualismes (féminin/masculin, nature/culture, humain/animal, fort/faible, etc.). Au seuil de cette porte, le monstre expose les possibilités de redéfinition du sujet et des modes d'être au monde et en commun.

Nous naviguerons dans cet espace entre les mondes, les époques et les identités, à travers l'exemple de trois artistes français.es: Johanna Rocard, artiste plasticienne et performeuse, Anouck Hilbey, autrice, performeuse et metteuse en scène et Hildegarde, performeur.euse et musicien.ne, qui inscrivent leurs pratiques dans un réseau de références communes, allant de la médiévalité, aux pratiques festives, en passant par l'ésotérisme. Toutes explorent la question identitaire, individuelle et collective, dans des pratiques qui font de l'expérience corporelle une question centrale. Nous observerons comment de la confection du costume ou du masque à la mise en scène de soi en passant par les rituels collectifs, les figures troubles des monstres apparaissent comme des guides vers une conception de l'identité fluide, composite et autodéterminée. Nous considérerons la marge comme un espace liminaire, un lieu de transition, de transformation et de reconstruction, à partir duquel subvertir les normes et les conventions. Ainsi, nous verrons que faire appel à l'Autre non-humain ouvre de nouveaux modèles d'identification et de représentation, des alternatives au modèle capitaliste hétéropatriarcal blanc, qui permettent aux populations marginalisées de se penser pour elles-mêmes et non seulement par opposition au modèle dominant.

JOHANNA ROCARD: REVÊTIR LA PEAU DU MONSTRE

L'œuvre de Johanna Rocard tient du monstrueux par bien des aspects. L'hybridation des corps y côtoie celles des voix, les lectures performées projettent les idées dans leur horizon collectif. Elles donnent une morphologie à des textes scientifiques, historiques, à des témoignages, qui font émerger les points de ruptures et les potentialités contenues dans la vulnérabilité des vies en prise avec un monde incertain. Johanna Rocard s'interroge sur la manière dont les

affects qui émergent des rites collectifs sont reconduits à travers les territoires et les époques:

Loin des grandes célébrations et des actions héroïques, je m'attache à l'anecdote et à la poésie triviale des choses communes. Je tente de voir comment ces dernières gardent en leur sein les fantômes, les survivances comme dirait Aby Warburg, de rites plus anciens et, à partir de là, je m'essaie à la mise en œuvre d'objets, d'outils et de situations performatives dédiés à des collectifs et communautés en résistance. (s. d.)

Dans sa performance *Batailles Nocturnes* (Freedomofsleep, 2021) elle fait dialoguer l'ouvrage du même nom de Carlo Ginzburg (2019), qui traite de la sorcellerie et des rituels agraires, avec des témoignages sur la danse comme forme de résistance. Pendant trente minutes, Johanna Rocard, vêtue d'un costume de latex et d'une prothèse nasale semblable au bec d'un colibri, lit les différents textes issus du livre de Ginzburg et des témoignages. En même temps, une performeuse habillée du même costume, auxquels ont été ajoutées des fleurs séchées, danse sans musique, en s'inspirant des mouvements répétitifs des *dancefloors* des *rave party*. Cette œuvre réagit aux confinements successifs de la crise du COVID19, de l'impossibilité de se retrouver pour créer du lien social et de l'urgence de retrouver ces espaces à la marge, ces hétérotopies, que sont les *nightclubs* et les *raves*, pour retisser ce lien qui a été perdu. À la fin de la performance, Johanna Rocard invite le public à se lever, à danser, à se secouer, à se mettre en mouvement, en action et se laisser posséder par des fantômes du temps passé, réels ou imaginaires, pour retrouver comment faire collectif.

Cette performance exemplifie parfaitement le travail de Johanna Rocard, son intérêt pour les manières dont les individus s'unissent, font communauté et affrontent les temps de crise, dans une perspective féministe et queer. Elle imagine des stratégies de reliance, tant entre les individus, qu'en relation à l'environnement et à l'histoire. Cette dynamique transhistorique qui s'exprime par l'idée d'une survivance des rites anciens dans nos pratiques sociales contemporaines s'inscrit dans une démarche de remise en cause du récit hégémonique, par la mise en avant d'autres acteurs, d'autres voix et de leur résonance à travers l'histoire. Isabelle Alfonsi (2019) et Renate Lorenz (2018) ont décrit dans leurs ouvrages respectifs les stratégies artistiques qui témoignent de ce désir par les populations marginalisées de trouver des racines communes et d'imaginer

d'autres possibilités d'identification en dehors du modèle dominant. Les pratiques artistiques d'incarnation apparaissent parmi les méthodes privilégiées de subversion des normes corporelles et sociales. L'introduction de l'identité dans la fiction, par le geste et l'attitude corporelle, par le costume, le travestissement et la mise en scène de soi, occasionnent des processus de resubjectivation et d'autoengendrement, à travers une posture critique par rapport au modèle dont on cherche à se détacher. Les corps androgynes, hybrides ou augmentés, sont alors mis à la disposition de l'autre, comme autant de témoignages de vies possibles. Ainsi, le monstre, cet être liminaire qui figure les points de passages et de rencontres, incarne ces identités fluides et composites qui créent des filiations entre les êtres, les temps et les lieux les plus éloignés.

Les monstres de Johanna Rocard apparaissent dans des costumes de latex, des étoffes colorées, bouffon du roi, bêtes médiévales et créatures nocturnes. La confection de costumes et le port du masque deviennent des zones de friction, dans le sens pensé par Paul B. Preciado. Ils produisent un décollement de l'identité, une hybridation, qui trouble les notions fixe de genre, de classe et d'ethnies. Ils sont aptes à produire des savoirs locaux, situés, ou vampires, parce qu'ils provoquent un déplacement et une juxtaposition de diverses perspectives à même le corps. Pour Paul B. Preciado, un savoir transcendantal et indépendant objective et conditionne les populations étudiées, les essentialise à leurs définitions catégorielles. Produire un savoir localisé, par et depuis les marges, formulé par les populations concernées, constitue non seulement une alternative au récit majoritaire, mais également un processus de resubjectivation. La multiplicité de ces savoirs et de ces subjectivités ouvre un continuum entre les sites d'énonciation, fragilise les séparations traditionnelles et produit des contaminations mutuelles entre les espaces. La métaphore du vampire prend alors tout son sens: par contagions réciproques, les savoirs et les subjectivités qui les énoncent et les expérimentent, mutent, se transforment, s'hybrident:

On est dans une condition «glocale». On habite une multiplicité d'espaces de friction, de zones frontalières. Les subalternes ne sont plus dans une simple extériorité coloniale ou sexuelle. Le savoir situé ne constitue pas une transgression venant des marges de la normalité (raciale, sexuelle, économique...). Aussi bien Paris qu'Avignon, le pénis-bio que la prothèse, sont devenus des zones hybrides de contact, de super-

position. Chacune des villes et chacun des organes sont simultanément proches et distants, familiers et exotiques, intimes et étranges (Preciado, 2005: 149-150).

Ainsi, porter un masque, qu'il soit fantaisiste ou des plus réalistes, établit un contact entre soi, ce qu'il représente, la tradition (picturale, rituelle, historique, etc.) dans laquelle il s'inscrit et le contexte de monstration. Le masque peut réunir en un même site, celui du corps, le proche et le lointain, l'humain et le non-humain, le féminin et le masculin, brouillant les frontières et les dichotomies. Zoé Adam, dans sa thèse *Praxis Queer*, en fait une lecture à travers le concept de déterritorialisation de Deleuze et Guattari: «Le corps est un territoire aux frontières mouvantes. Le masque prend forme, déterritorialise le visage» (2018: 110). Dans les pratiques queers, le masque permet de détourner le visage des normes qu'il tend à critiquer et d'élaborer des expérimentations en dehors de ce cadre normatif. Pour filer la pensée de Paul B. Preciado, le masque peut permettre une échappée du discours —médical, psychanalytique, institutionnel— qui fige les identités, car le masque reconnaît son statut de fiction, au même titre que la dimension construite et auto-déterminée des identités trans et non-binaires dévoile la naturalisation et l'essentialisation du binarisme homme/femme (2020). Les prothèses et les masques de Johanna Rocard étendent le territoire du corps, sont des zones de frictions avec de nouvelles frontières qu'elles hybrident entre elles, et produisent de nouvelles cartographies corporelles, à la manière dont l'explicite Zoé Adam:

Si la carte produit le monde, la carte est capable de modifier ce même monde. Penser le corps comme une carte permet d'en modifier les frontières, les limites, la capacité d'agir. Lorsque les frontières se mêlent (plutôt que de simplement les déplacer), c'est la notion d'hybridité qui apparaît (2018: 111).

Les costumes de Johanna Rocard ne sont pas des déguisements de carnivals, ils ne servent pas à dissimuler l'identité pour suspendre l'ordre moral, ils agissent comme des objets transitionnels qui permettent à ceux qui les portent de se relier à la fiction depuis laquelle ils s'énoncent, une manière de se laisser traverser par les fantômes de ces rites anciens que l'artiste cherche à réactualiser. Ils sont à la fois le passage et le monstre.

ANOUCK HILBEY: LE MONSTRE ET LE RITUEL

Sur scène, pour son spectacle *Le Saint Game* (Unicode, 2021), Anouck Hilbey incarne ces figures monstrueuses qui se tiennent aux frontières, des monstres qui ont été dessinés et conçus par Johanna Rocard. Ce spectacle, qu'elle qualifie «d'autoprophétie collective» (Hilbey, 2023), est une fiction spéculative, une projection depuis le futur pour nous guérir dans le présent. Seule sur scène, elle multiplie les incarnations et les avatars, qui sont pour elle des catalyseurs, et à partir desquels elle tisse une constellation de sujets qui réfléchissent à la question du soin et à la manière de (re)faire collectif. Ce spectacle interactif, pastiche —autant qu'il leur rend hommage— les pratiques de soins alternatives et propose un moment de réflexion partagée sur nos modes d'existence, dans la joie et l'intimité du cabaret, espace qui pour l'artiste permet de dire et de faire des choses comme nulle part ailleurs, sans aucun tabou. La scène se transforme alors en portail. Pas de quatrième mur, ici la théâtralisation de l'identité sert tant à l'introspection de l'actrice qu'à rencontrer l'autre et créer avec lui de possibles espaces d'intimité où repenser le présent:

Voici enfin, le spectacle dont vous êtes le héros!

Inspiré par les arts divinatoires mais tout autant par les jeux vidéo ou la télé-réalité, ce show interactif est une véritable histoire d'humour autour de la question de la guérison et du hasard.

Dans la grande loterie de la vie, l'année 2015 n'a pas épargné la santé de la performeuse. Définitivement marquée par le processus de guérison qu'elle a dû mener, Anouck Hilbey s'est donnée [sic.] une mission pour son retour sur scène: celle de redonner, à toutes et tous, la sensation d'emprise sur le présent.

On la retrouve donc au centre d'une boîte blanche minimaliste façonnée de lumières, où chaque soir, les spectateurs participent à une "prophétie divinoire" façonnée selon leurs choix ou interventions, une once de hasard et des dispositifs algorithmiques. Chacun des tirages, sur les 22 disponibles, laissera surgir une atmosphère aussi irréaliste que chimérique. Dans une esthétique mêlant arts forains, freak show, new-age, cabaret, stand-up et cyberfuturisme, l'artiste s'appuie sur son passé de performeuse transformiste pour incarner les multiples avatars, semblables aux cartes d'un jeu de tarot animé (Guémené, s. d.).

La mise en scène de soi se veut émancipatrice pour le collectif, en produisant des corps inattendus, grâce aux costumes, aux postures et au récit. Comme chez Johanna Rocard, la notion de rituel est au centre de l'œuvre. Pour Richard Schechner, chaque acte performatif, de la danse, au sport, en passant par les rites, qui actualise un savoir, une condition, une tradition, entraîne un usage modifié du corps, un déséquilibre, qui amène à un processus de déconstruction et de (re) construction pour trouver un nouvel équilibre. Ce sont des espaces incertains de création et de modelage, des espaces liminaires, à l'intérieur desquels se rejouent des partitions anciennes:

Recycler, réutiliser, rappeler, jouer pour être inclus dans une archive (ce que font beaucoup d'artistes performeurs), rechercher des racines, explorer et peut-être même piller des expériences, des expressions, des pratiques et des liturgies pour faire de l'art [...] c'est ritualiser; non seulement en termes de sujets et de thèmes, mais aussi structurellement, en tant que forme¹ (1993: 19-20).

Le spectacle de Anouck Hilbey propulse le public dans un futur imaginaire où la chute du capitalisme a eu lieu, car les êtres humains étaient devenus trop malades pour travailler. Afin d'éviter que ces maladies (dépressions, burnout, cancer, etc.) se propagent à nouveaux, elle propose sept rituels de soins, sept tableaux durant lesquels le public va apprendre à célébrer ses morts, à se débarrasser des violences capitalistes par la danse et le *clubbing*, ou encore à remettre l'affect d'amour au centre de nos relations. Autant de pratiques déjà présentes dans nos sociétés contemporaines et ancienne, qu'elle nous invite à reconsidérer et à incorporer. Pour chaque tableau, un nouveau costume —ou un non-costume—² afin d'accompagner le public dans ces rituels de soins; des monstres pour figurer les passages vers un nouvel état de conscience.

Pour Schechner, les rituels se situent à cette frontière poreuse et instable entre maintien et changement. Ils peuvent aider à supporter la violence inhérente aux bouleversements et aux transformations en apportant des réponses toutes

¹ Toutes les citations de travaux qui ne possèdent pas de traduction vers le français au moment de cette publication ont été traduites par nos soins.

² Lors du quatrième tableau Anouck Hilbey se met complètement nue dans un but d'authenticité, pour créer un espace d'intimité avec le public.

faites, mais ces réponses peuvent être inventées par le rituel lui-même, par la mise en corps de ce changement. Les performances en tant que rituel peuvent faire émerger de nouveaux matériaux et d'autres modèles d'identification. La tradition permet de se comprendre, de parler le même langage, et à travers elle, il est possible d'inventer de nouveaux gestes, de nouvelles pratiques. Ainsi, le rituel peut être une pratique dénormalisante, car il permet de trouver sa place dans l'histoire, entre passé fantasmé, reductible et futurs souhaités. Créer ou se ressaisir d'un rituel, c'est produire une forme partageable pour accompagner, voire déclencher, un changement du corps collectif. Le rituel permet aux individus de s'ancrer dans la société et de faire corps avec elle, fabriquer de nouveaux rituels permet d'imaginer d'autres manières de se relier et de faire société.

Johanna Rocard et Anouck Hilbey, plutôt que de tuer le monstre qui attend à la frontière, l'embrassent et l'incarnent. En créant des corps à l'identité de genre trouble, qui renvoient tant aux monstres médiévaux qu'à la culture *rave*, au monde animal qu'à la *fantasy*, elles délocalisent les sites d'énonciations traditionnels et fragilisent les frontières entre les marges et le centre, par la juxtaposition de références, d'histoires, de voix, qui s'hybrident et finissent, non pas par former un tout, mais une multiplicité (Preciado, 2003). Ainsi, le principe d'opposition sur lequel repose le système de pensée binaire est dévoyé et sont mis en avant les détails qui nous relient, les passerelles entre les individus, les groupes, les mondes.

HILDEGARDE: LA FABRIQUE DE L'ALTÉRITÉ

«A priori on naît en tant qu'être humain, et moi je trouve que c'est très dur, en fait, comme condition. Je pense que je ne pourrais pas me sentir bien sans toutes ces choses qui, en fait, pour moi, ne sont pas des artifices» (Hildegard dans Hauville, 2022). Devant les caméras d'Arte pour l'émission *Tracks*, Hildegard apparaît, comme à son habitude savamment maquillée, le visage agrémenté d'oreilles pointues et d'un nez de Cyrano. À cette apparence de créature fantastique, se juxtapose le récit qu'³ fait de l'histoire des enfants nés au Moyen Âge avec des malformations, neuroatypiques ou handicapés, qui étaient perçus comme des enfants de fées échangés à la naissance, créant par son discours une filiation entre ellui

³ Nous utiliserons le pronom *æ* pour se référer à Hildegard, en conformité avec son choix.

et cette mythologie. Ainsi, æl radicalise le port du masque et des prothèses, en faisant un principe de l'énonciation de soi. Comprendons ici que le corps nu n'est pas plus authentique que celui qui se masque. Si l'identité est un travestissement comme le suggère Zoé Adam, alors, elle est une construction, et en ce sens, elle advient lorsqu'elle se produit, lorsqu'elle est jouée et performée:

La nudité n'est synonyme de vérité que dans un système qui essentialise les corps et dans lequel la nudité représente un éden passé, biblique, duquel l'homme a été chassé. Si le genre est une construction sociale, si toute personne performe son genre, alors l'identité est en effet un travestissement (2018: 122).

332

Sur scène, dans ses clips ou ses mises en scène photographiques, Hildegard apparaît toujours sous les traits d'un être fantastique. Æl projette son corps dans un ailleurs imaginaire, composé de références multiples, historiques ou fictionnelles, faisant des rapprochements entre différentes temporalités, entre culture élitiste et populaire. Ainsi, comme l'a longuement souligné Zoé Adam dans son travail de thèse, la performance devient le lieu d'une subversion de la performativité telle qu'elle a pu être décrite par Judith Butler. En introduisant son identité dans la fiction, par le costume et la mise en scène de soi, Hildegard déverrouille de nouveaux modèles d'identification, autant de matériaux pour entrer en résistance et se ressaisir de son agentivité. Ses prothèses sont, comme le désigne Michel Foucault dans *Le Corps utopique*, autant d'embranchement vers d'autres mondes possibles:

Le corps aussi est un grand acteur utopique, quand il s'agit des masques, du maquillage et du tatouage. Se masquer, se maquiller, se tatouer, ce n'est pas exactement, comme on pourrait se l'imaginer, acquérir un autre corps, simplement un peu plus beau, mieux décoré, plus facilement reconnaissable; se tatouer, se maquiller, se masquer, c'est sans doute tout autre chose, c'est faire entrer le corps en communication avec des pouvoirs secrets et des forces invisibles. Le masque, le signe tatoué, le fard dépose sur le corps tout un langage: tout un langage énigmatique, tout un langage chiffré, secret, sacré, qui appelle sur ce même corps la violence du dieu, la puissance sourde du sacré ou la vivacité du désir. Le masque, le tatouage, le fard placent le corps dans un autre espace, ils le font entrer dans un lieu qui n'a pas de lieu directement dans le monde, ils font de ce corps un fragment d'espace imaginaire qui

va communiquer avec l'univers des divinités ou avec l'univers d'autrui. On sera saisi par les dieux ou on sera saisi par la personne qu'on vient de séduire. En tout cas, le masque, le tatouage, le fard sont des opérations par lesquelles le corps est arraché à son espace propre et projeté dans un autre espace (2009: 15-16).

Comme le point médian de l'écriture inclusive qui serait une forme monstrueuse du langage, en cela qu'il désigne la frontière autant qu'il permet de la dépasser, le masque et les costumes créent une continuité entre les différents dualismes sur lesquels reposent nos identités. Hildegard questionne la manière dont nous sommes aliéné.e.s par des dogmes tant moraux que scientifiques, et propose la subversion des conditions matérielles du corps comme processus de dénormalisation et de resubjectivation. Si le corps est toujours premier comme le pense Michel Foucault, que le monde s'élabore à partir de lui, les masques, les costumes et le maquillage sont autant d'outils qui peuvent servir à en redéfinir les contours. Plutôt que de s'exprimer par opposition, à travers des dichotomies, il devient alors possible d'entretenir des rapports d'identité avec tout ce qui compose notre monde, même le plus éloigné. En allant puiser dans des figures de l'altérité, tant animal, fantastique que végétale, Hildegard s'interroge sur ce qu'être humain peut vouloir dire à l'heure des crises politiques, économiques et écologiques, et propose d'en élargir la définition. Les figures monstrueuses permettent alors d'expérimenter d'autres manières de se relier à son environnement, de se détacher de l'anthropocentrisme et de faire émerger d'autres modes d'être au monde. Le travail d'Hildegard s'inscrit dans la «théorie freaky» décrite par Renate Lorenz en suggérant une véritable «approche utopique de la différence» (2018: 44), où être queer est moins une identité qu'une exaltation de l'étrangeté, une manière de toujours repousser les normes et les limites, de se situer en dehors d'elles, à la marge.

En tant qu'être liminaire, le monstre fait de la marge une question centrale, car il est toujours situé au seuil des mondes comme des perspectives. Incarner le monstre comme Johanna Rocard, Anouck Hilbey et Hildegard, constitue pour les populations marginalisées un espace d'agentivité et de création de nouveaux possibles de l'être et du corps, sans toutefois ignorer les normes et les injonctions qu'il désigne en s'en détachant. Ainsi, le monstrueux, parce qu'il est toujours une hybridation, qu'il renvoie tout à la fois à l'identité et à l'altérité, fragilise les oppositions et les catégories, rompt avec le concept de binarité et s'ouvre sur des singularités, ou chaque individualité peut s'exprimer sans craindre d'être figée.

333

BIBLIOGRAPHIE

- Adam, Zoé. «Praxis Queer: les corps queers comme site de création et de résistance». Thèse de doctorat, Université Lille 3, 2018.
- Alfonsi, Isabelle. *Pour une esthétique de l'émancipation: construire les lignées d'un art queer*. Paris: Éditions B42, 2019.
- Butler, Judith. *Trouble dans le genre. Pour un féminisme de la subversion*. Paris: La découverte Édition, 2005.
- Foucault, Michel. *Le Corps utopique suivi de Les hétérotopie*. Paris: Lignes, 2009.
- Freedomofsleep. Johanna Rocard, en collaboration avec Mahé Cabel, *Batailles Nocturnes, performance, 2021* [vidéo]. *Youtube*. Sur <<https://www.youtube.com/watch?v=fIRPeBLdi0>>.
- Ginzburg, Carlo. *Les Batailles nocturnes: sorcelleries et rituels agraires aux XVI^e et XVII^e siècles*. Paris: Flammarion, 2019.
- Guémené, Émeline. «Le Saint Game», *Anouck Hilbey*. Sur <<https://anouckhilbey.com/2021/05/27/le-saint-game/>>.
- Hauville, Zoltan. «Xenogenders: farfadets queer et cyber-nymphes au-delà du genre». *Tracks*, Arte, 2022. Sur <<https://www.arte.tv/fr/videos/108054-000-A/xenogenders-farfadets-queer-et-cyber-nymphes-au-dela-du-genre-tracks/>>.

- Hilbey, Anouck. «L'esprit cabaret, traversés et altérités: Artist talk». Conférence présentée à l'occasion du colloque «Corporéités féministes et queers dans les pratiques performatives et circassiennes», Université de Picardie Jules, 12 et 13 avril 2023.
- Lorenz, Renate. *Art queer: une théorie freak*. Paris: Éditions B42, 2018.
- Nastasi, Antoine. «Le Passage et le monstre». *Communications*, 76 (2004): 148-149. Sur <https://www.persee.fr/doc/comm_0588-8018_2004_num_76_1_2163>.
- Preciado, Paul B. *Je suis le monstre qui vous parle: rapport pour une académie de psychanalystes*, Paris, Bernard Grasset, 2020.
- Preciado, Paul B. «Savoirs_Vampires@War». *Multitudes*, 20 (2005): 148-157. Sur <<https://shs.cairn.info/revue-multitudes-2005-1-page-147?lang=fr>>.
- Preciado, Paul B. «Multitude queer: note pour une politique des anormaux». *Multitudes*, 12 (2003): 17-25. Sur <<https://shs.cairn.info/revue-multitudes-2003-2-page-17?lang=fr>>.
- Rocard, Johanna. *Portefolio*. Sur <https://12fb8ed8-3f81-3c01-d1cd-551bb9ac5608.filesusr.com/ugd/035c4d_857bcb3985464534a995663adaf57b05.pdf>.
- Schechner, Richard. *The Futur of ritual: writings on culture on culture and performance*. London: Routledge, 1993.

LE PARADIS NON-PERDU DE MAROSA DI GIORGIO

Bronwyn Louw

EHESS

CRAL

« **P**aradis, oui, perdu, non »¹ (Di Giorgio, 2010: 18) répond Marosa Di Giorgio lorsqu'on lui demande s'il est question de paradis perdu dans *Los papeles salvajes* (2008), l'œuvre qui s'est composée poème par poème, recueil par recueil, de ses dix-sept ans en 1949 à sa mort en 2004. Peu connue en France, la poète uruguayenne est l'une des voix les plus importantes de la poésie hispanophone des 20^e et 21^e siècles. Parfois associée aux mouvements néo-baroque (Minelli, 2003) et surréaliste (Bravo, 1997), au réalisme magique (Prieton, 2015), ou encore aux esthétiques camp et kitsch (Achugar, 2005), elle fait pourtant figure de marginale en refusant toute affiliation littéraire ou artistique, clamant que «chaque créatrice est une solitaire» (2010: 15). Karen Saban écrit à son propos: «Les critiques s'accordent à souligner l'excentricité de la poétesse uruguayenne et la rareté de ses textes, ce qui se traduit par la difficulté de rattacher sa personne ou sa littérature à une quelconque tradition poétique ou esthétique» (Saban, 2014, § 1). Son œuvre pose donc un problème éthique à qui veut en risquer une lecture. Comment lire Marosa Di Giorgio, sans évacuer l'énigme de cette marginalité? Jérôme Thélot, Jean-Michel Le Lannon et Enikő Sepsí écrivent dans leur in-

¹ Toutes les citations de travaux qui ne possèdent pas de traduction vers le français au moment de cette publication ont été traduites par nos soins.

troduction au livre collectif *Simone Weil et le poétique* que certaines qualités de l'œuvre de cette dernière exigeraient de «concevoir une stylistique nouvelle dotée de catégories qui ne seraient pas que linguistiques» (2007: 10). Le sentiment de devoir renouveler l'arsenal critique éprouvé face à l'œuvre morale de la grande philosophe est peut-être analogue au problème éthique posé par l'œuvre amoral de notre grande poète. Je propose pour ma part de recourir à une catégorie extralinguistique, et d'en faire une lecture sympoiétique. Le néologisme de *sympoièse* —dû à Beth Dempster (1998) et Donna Haraway (2020)— veut dire faire ou composer avec. La sympoièse harawayenne se développe comme glose et prolongement des pensées biologiques de la symbiose et de la symbiogénèse défendues par Lynn Margulis. Haraway y a recours pour penser, au croisement des arts et des sciences, des «embrouilles multispécifiques» impliquant un nombre potentiellement infini d'actrices et d'acteurs pris dans des dynamiques de devenir et de collaboration partielles, asymétriques et imprévisibles. Elle cite longuement le mémoire de master en études environnementales de Beth Dempster, qui oppose systèmes autopoïétiques et sympoiétiques. Les premiers auraient des frontières fixes, un centre de contrôle unique, et favoriseraient la prévisibilité, alors que les derniers auraient des frontières mobiles, seraient dotés d'une multiplicité de centres et favoriseraient le changement. Mon recours à la sympoièse est exotopique, c'est-à-dire qu'il me permet de penser la littérature depuis un dehors disciplinaire (Todorov, 1981). En effet, la sympoièse n'appartient pas au vocabulaire de l'analyse littéraire, mais répond à un besoin transdisciplinaire de se doter de mots pour penser entre natures et cultures. L'opposition nature-culture déjouée par une notion comme la sympoièse est justement l'une des distinctions brouillées dans l'écriture de Di Giorgio, notamment par le détournement du motif paradisiaque dans son écriture du verger. En quel sens cette écriture du verger comme paradis non-perdu est-elle sympoiétique? Et en quoi la sympoièse permet-elle de lire la marginalité marosienne sans la réduire à des registres fictifs ou à la subjectivité de la poète?

LE PARADIS NON-PERDU COMME VERGER SYMPOIÉTIQUE

Marosa Di Giorgio refuse toute affiliation littéraire contemporaine, mais ses poèmes compostent une riche culture de mythes et de textes anciens (Pitas, 2010:

X), ouvrant ainsi la voie à une lecture généalogique de son écriture du verger comme paradis non-perdu. Comment est-ce que Marosa Di Giorgio récupère, détourne et déplace le motif paradisiaque dans son écriture du verger? Le paradis des poèmes de Di Giorgio n'est pas perdu parce qu'on n'y trouve pas de séparation stable entre les vies humaines, animales, végétales, divines. Le récit d'origine de la césure entre les humains et leur monde dans *Le Livre de la Genèse* (La Bible des écrivains, 2023, *Genèse*, 3: 17-19) est celui d'une chute. Adam, Ève et leurs descendants sont exilés de l'Éden, et —c'est la malédiction d'Adam— ils ne peuvent plus «manger librement de tous les arbres du jardin» (34), mais doivent désormais travailler la terre dans la douleur:

à l'adam Yhwh Dieu dit
Parce que tu as écouté la voix de ta femme
et que tu as mangé de l'arbre
dont je t'ai donné l'ordre de ne pas manger
à cause de toi
la terre malédiction
tu en mangeras en t'échinant
chaque jour de ta vie (37).

Selon ce mythe biblique, les humains se retrouvent alors avec le paradis dans le dos, faisant face à une terre maudite et une vie à lutter avec les chardons pour la rendre fructueuse. Dans *Les Travaux et les jours* d'Hésiode (1993), il est aussi question de monde perdu, cette fois-ci d'un Âge d'Or révolu, que —environ sept siècles plus tard— des nostalgiques cherchent encore à reproduire par un mode de vie pastoral dans *Les Géorgiques* de Virgile, où l'agriculture est en même temps conséquence et consolation du monde perdu (2019). Ces mythes et récits, qui participent au *topos* du paradis terrestre, posent l'agriculture comme un projet de pacification ou de reproduction du paradis, un travail de transformation de la terre passant par la sélection et l'élevage de certaines plantes et animaux à l'exclusion d'autres. Dans l'Éden biblique ou l'Âge d'Or pastoral, l'abondance et la concorde entre espèces faisaient que chaque vie avait sa place dans le tout, y compris les humains dont l'appartenance au monde paradisiaque ne posait pas question. Il n'était pas nécessaire de violenter la terre en la labourant, ni, pour se

nourrir, de se faire violence en travaillant.² Le motif du jardin ou du verger comme paradis terrestre est détourné dans l'œuvre de Di Giorgio. Ses vergers ne sont pas des paradis retrouvés parce que, selon ses propres dires, il est question dans ses poèmes d'un paradis qui n'a jamais été perdu. Chez elle, l'agriculture n'a pas vocation à réparer par la création d'un paradis retrouvé la blessure de l'exil ou la souillure de la perte d'une pureté d'origine. Pour Di Giorgio, il n'y a pas de pureté à l'origine car «Tout est comme un portrait qui serait, en même temps, l'original» (2010: 26). L'emphase sur la dynamique sympoiétique d'un devenir incertain hybridant nature et artifice prend ainsi le pas sur la nostalgie d'un Âge d'Or révolu ou d'un paradis perdu.

Contrairement au «Verger de Dédruit» —espace paradisiaque d'initiation à l'amour courtois dans *Le Roman de la Rose* de Guillaume de Lorris et Jean de Meun— le paradis non-perdu de Di Giorgio n'est pas un espace d'exclusion. On pourrait en ce sens le qualifier de sympoiétique, dans la mesure où ses frontières ne sont pas fixes. Alors que le célèbre paradis terrestre de la poésie courtoise est clôturé par un mur qui porte sur sa face extérieure les images des vices laissées dehors afin d'accéder à la fontaine et à la rose au centre, les vergers de Di Giorgio sont ouverts et décentrés. Marcela Croce voit en elle la fille prodigue de la «littérature chevaleresque» (2016: 103). Alors que De Lorris et De Meun donnent à voir l'avènement en plein jardin clos d'une beauté morale qui prend la forme d'une allégorie de l'Amour, les courts poèmes en prose de la poète seraient comme des contes de fée amoraux, s'écrivant dans une «forêt-jardin» marquée par des «[...] phénomènes extravagants qui produisent non seulement une végétation hallucinatoire, mais aussi la combinaison insolite entre les plantes et les autres êtres» (107). À titre d'exemple, dans le poème 27 du recueil *Historial de las violetas*, le Je poétique témoigne d'une rencontre amoureuse entre un chameau et une gazelle. Alors que la gazelle accepte d'être aimée par le chameau, la narratrice crie «C'est pêcher!», entraînant, en chute du poème, une réplique de la Gazelle empreinte d'humour: «Et alors?»³ (Di Giorgio, 1965a). Il me semble que l'on peut voir en cette

² Pour un développement autour de la tension entre *labor* et *otium* (travail et loisir) en lien avec le travail et l'écriture de la terre, mais aussi avec le motif de la nostalgie de l'âge d'or, consulter la préface de Frédéric Boyer qui précède *Le Souci de la terre. Nouvelle traduction des Géorgiques* (2019, pp. 37-40).

³ Traduction inédite de Capucine Joannis et moi-même.

«combinaison insolite» le dense maillage de relations sympoiétiques qui constitue le paradis non-perdu de Di Giorgio.

Ce verger qui n'a ni centre convoité, ni clôture pour trier le bon du mauvais, s'hybride avec le jardin et la maison d'un côté et la forêt de l'autre. Ainsi, dans 31^e poème du recueil *Historial de las violetas*, règne une forme d'incertitude qui floute les frontières entre maison, verger, et forêt, une incertitude dont la fabrique poétique se fait à force de circulations répétées entre espaces et perspectives:

Les étoiles luisaient un peu violettes, un peu funéraires, comme si leur emballage brillant était tombé, le papier de couleur; et au loin, rugissait la cannaie des morts. Mais, c'était une belle soirée, c'était en avril. L'assemblée avait eu lieu à la cave; mais, nous étions maintenant sous le cognassier. Le chef a donné les dernières instructions. L'échec n'était pas permis. Chacun a pensé à sa propre maison, ici tout près dans chaque verger; c'était l'heure magnifique, celle de la fumée, des bougies en cire rouge, où chaque grand-mère piétinait avec douceur autour d'une tarte aux pommes. Nous étions encore presque enfants; certains d'entre nous avait une amoureuse, et il était l'heure d'aller leur rendre visite; certaines d'entre nous avaient un amoureux, et il était l'heure qu'ils viennent nous voir. Ainsi, nous ressentions de la nostalgie, de la peur, et aussi, une grande audace.

Nous commençons à ramper; à côté, au loin, passait l'un des maîtres des vergers, avec une petite récolte de pommes, un pot de lait. Les glaïeuls sont apparus, comme une mer d'écume, de cygnes; s'élevait un arôme de sucre, de fleur d'oranger; il nous a fallu les faucher, en partie, ils nous décimaient. Proche de la lisière, la réunion a recommencé. La maison est apparue d'un coup, les portes grandes ouvertes. Nous nous sommes hissés, cachés. Elle piétinait avec douceur; on pouvait voir les bougies, les pommes; elle a regardé dehors, déjà parcourue d'un frisson, un pressentiment glaçant. Certains d'entre nous ne purent réprimer un petit cri d'angoisse, un sifflement semblable à celui d'un serpent.

Et les étoiles sont tombées en silence. Les glaïeuls ont brillé comme jamais (1965a).

Au loin, donc, la «cannaie des morts». Avant l'attaque, la «cave» (de la maison?) où s'est tenue «l'assemblée». «Maintenant», juste avant l'attaque, ce «nous» mystérieux (des vipères?) se trouve «sous le cognassier», donc vraisemblablement au verger. Verger où se trouve la «maison» de chacun et chacune, dont les seules

identifications explicitées, les seules identités fixées, sont d'être habitants et habitantes du verger, et de sortir tout juste de l'enfance. La présence de «glaïeuls» suggère un passage par le jardin, la proximité de la «lisière» évoque à son tour la forêt. Et, dans l'ambiguïté de ces entre-deux parmi lesquels l'action se départage, la «maison est apparue d'un coup» et semble devenir la scène d'une prédation où la figure humaine est proie. L'espace du poème est pluriel, changeant, un espace de mélange et d'inclusion, rappelant les mots du philosophe contemporain Emanuele Coccia: le «mystère qui doit être expliqué est [...] celui de l'inclusion de tous [et toutes] dans un même monde» (2016: 61). C'est le mystère qu'explore la philosophe australienne Val Plumwood dans *Dans l'œil du crocodile*, où l'expérience d'avoir été confrontée à la mort par dévoration en échappant de peu à une attaque de crocodile sert de matière à une réflexion sur l'exclusion/inclusion des êtres humains dans la chaîne trophique (2021). Ce mélange métamorphique n'est en rien pacifié, mais au contraire une cohabitation qui comporte une part de danger et de dévoration. Chez Di Giorgio, l'agriculture apparaît justement comme un ensemble de relations et de jardinages réciproques, amoraux, frappés de violence et d'érotisme et s'inscrivant pleinement dans une chaîne trophique où tout se métamorphose en mangeant et en mourant (Louw, 2023; 2025).

Dans ce verger non-pacifié, la multiplicité se substitue au centre unique et à l'opposition, renversant ce faisant les logiques autopoïétiques, mais aussi de dualisme et de synthèse: «seule la multiplicité tient bon» écrit Marcela Croce, en caractérisant l'écriture de Di Giorgio de «monstrueuse» (2016: 106). J'en veux pour preuve la multiplication de noms propres pour nommer une réalité mixte et mobile dans le poème 22 du recueil *Magnolia*:

Le prunier porte ses bougies roses, le pommier, ses grands raisins blancs. Un chien du diable, une sorcière, envoie des signes à la maison où j'habite. Voilà un moment que ce feu recouvre tout le verger. C'est une de mes amies —celle qui est morte très jeune—, elle passe devant les lys sans les brûler, à côté des oignons, cette femme sans direction, en flamme, dit qu'elle s'appelle Adela, et Branche Fleurie, et Bourgeon de Pêcher, elle sème le trouble dans le jardin, de petites bagarres, elle rentre dans la maison, se tient devant le chien, elle examine les cadres, les portraits, le visage des anges. Elle dit qu'elle s'appelle Petit Pois, et Branche Fleurie, et Adelina; elle se fige devant la porte de mes cousins, qui lui ont fait la cour une année durant, et ils ne

savent pas quoi faire, ce qui se passe, ils appréhendent leurs couteaux, leurs fusils, ils veulent tuer les nuages, de cette nuit solitaire, rarissime (Di Giorgio, 1965b).

Pour reprendre terme à terme l'étrange narration d'un verger à la multiplicité mutante, un «feu qui recouvre tout le verger» est aussi une amie morte à un jeune âge. Cette morte qui est aussi un feu émanant de pommiers et de pruniers monstrueux —ayant fructifié respectivement en «raisins blancs» et en «bougies roses», rappelant au passage les greffes merveilleuses de Pliny l'Ancien ou encore de Virgile (Clément-Tarantino, 2006)—⁴ s'identifie par un geste adamique inversé. Créature hors-espèces qui mélange le vivant et le mourant, elle se nomme, plutôt que d'être nommée. Elle ne crée ce faisant aucun ordre taxinomique, préférant se donner plusieurs noms, plusieurs identités: «elle dit qu'elle se nomme Adela, et Branche Fleurie, et Bourgeon de Pêcher» lit-on, et puis, deux lignes plus bas «elle dit qu'elle se nomme Petit Pois, et Branche Fleurie, et Adelina». Ces noms pluriels mélangent les espèces en les mettant sur un plan d'équivalence (tout le monde porte une majuscule, tous les noms sont propres). Ces identités ne sont pas seulement multiples, mais aussi instables et changeants, bien que leurs changements soient minimes, des petites variations dans un même voisinage sonore ou visuel. Adela est aussi Adelina. Un bourgeon de pêcher avant éclosion peut avoir des allures de petit pois: forme arrondie sans être parfaitement circulaire, vert tendre plus ou moins vif, promesse de fleurs roses... «Branche fleurie» est répétée sans modification, valeur stable parmi d'autres fluctuantes. Même le changement et ses incertitudes ne sont pas systématisés dans le poème. Quand cette Adela-Adelina-Petit Pois-Bourgeon-Branche-Fleurie-amie-morte-très-jeune-feu-au-verger rentre dans la maison et se tient devant la porte des «cousins», ces derniers sont désespérés, avant de s'emparer de couteaux et de fusils pour «tuer les nuages, de cette nuit solitaire, rarissime». Les rapports entre la multiplicité monstrueuse et la majorité de l'espèce humaine ne sont pas apaisés. Site de trouble, de «petites bagarres», le verger sympoïétique de Di Giorgio s'éloigne de la perspective d'une paix pastorale.

Ainsi, l'écriture marosienne du verger comme paradis non-perdu reprend et dévoie le *topos* du paradis terrestre pour faire déborder le jardin clos vers la forêt. Elle écrit un verger sympoïétique, dépourvu de centre comme de frontières fixes

⁴ Pour Pliny l'Ancien, consulter le Livre XV de l'*Histoire Naturelle de Pliny l'Ancien*.

et constitué de combinaisons insolites et amoraux où la multiplicité a des allures de monstruosité. Il ne s'agit pourtant pas de suggérer, par cette lecture généalogique, que son écriture se cantonne à une conversation intertextuelle. Il faut aussi se pencher sur la portée anthropologique et ontologique que Marosa Di Giorgio revendique pour ses poèmes afin de mesurer la marginalité de son geste.

LA MARGINALITÉ MAROSIENNE

En abordant l'œuvre de Marosa Di Giorgio en termes d'une *marginalité marosienne*, j'entends faire de sa marginalité une affaire personnelle —c'est-à-dire qui découle de la particularité de sa façon d'être et d'écrire— sans pour autant réduire la prise marginale et étonnante sur le réel qu'elle pratique dans son écriture à la simple subjectivité de sa personne. Il s'agit de faire une lecture ontologique ou anthropologique de la marginalité de la poète et de ses poèmes, en prenant pour objet l'écriture comme pratique et comme vécu. Cela revient à faire une description des traits principaux de la poétique de Di Giorgio et à se référer à des entretiens qu'elle a accordés. Il ne s'agit pas de réduire la compréhension de ses poèmes à la volonté de l'autrice, comme si cette dernière avait l'autorité de déterminer d'outre-tombe les sens que l'on est en droit de donner à sa production poétique, ni de plaider pour un déterminisme biographique de la création poétique. Dans le sillage de la lecture que Hugo Hengl fait de Rainer Maria Rilke, l'enjeu est plutôt de déceler dans l'écriture de Di Giorgio «[...] une recherche portant sur la situation existentielle et anthropologique du sujet créateur [...]» (2021). Il s'agit de prendre en considération le témoignage que donne la poète de son expérience de l'écriture, et de prendre au sérieux son insistance sur le fait qu'il n'est pas question de l'élaboration imaginaire d'un monde merveilleux, mais de la qualification de choses qu'elle a traversées ou qui l'ont traversée.

Or, cette parole est presque inaudible, en tout cas troublante, au vu des anges, des druides, des morts et des dieux qui prolifèrent dans ses écrits. Lorsqu'on lui demande si la poésie relève de l'imaginaire ou de la réalité, Di Giorgio répond : «Je ne vois pas la ligne de démarcation» (2010: 26). Cette absence de séparation, ce brouillage des catégories, se remarque jusque dans sa manière d'écrire. Ses écrits, selon Patricia Estéban, «défient les classifications classiques de genre. Pas seulement parce qu'ils sont écrits en prose, mais plutôt parce que leur tem-

poralité fragmentaire se propose en mélange inhabituel de recreation autobiographique et d'élaboration mythologique du coin rural de son enfance» (2009: 56-57). De fait, Di Giorgio écrit un paysage qui hybride autobiographie et mythe. Il est courant d'y reconnaître la ferme familiale dans la banlieue de Salto en Uruguay où elle a grandi, et la campagne de Toscane d'où a migré une partie de sa famille. Cette configuration spatiale s'appréhende sur le plan horizontal par de nombreuses circulations, entre la maison, le jardin, le verger et la forêt. L'action —y compris celle de bestioles, d'étoiles, d'anges et de feux errants— navigue aussi sur un plan vertical, qui monte des dessous de la terre et se perd au ciel. Di Giorgio elle-même écrivait à propos de l'indétermination de genre de son écriture : «Quasiment tout est en prose, étant en poésie. Je suis arrivée à une liberté» (2004: 189). Sa ponctuation échappe, en une science toute sienne, à la syntaxe (Saban, 2014, § 30), et la succession d'événements et d'images filés dans ses micro-récits n'est contrainte par aucune causalité (§ 19).

La surabondance d'adjectifs, de figures de style et d'ornements relèvent non seulement de ce que Karen Saban appelle une écriture monstrueuse (§ 29), mais témoignent aussi de la confiance que la poète accorde aux mots, notamment de sa conviction que «nommer, c'est créer» (Croce, 2016: 113; Steiner, 2001). Ou, plutôt, que les réalités, y compris les plus insolites, naissent d'un désir explicité, d'une volonté exprimée, et viennent renchérir sur ce désir en réponse à une ouverture à leur endroit, un lâcher-prise:

Les papillons de nuit passent, leurs ailes couvertes de petites pierres étincelantes et font s'embrasser, s'épouser les fleurs. Et ceci naît seulement du désir. Il suffit de le vouloir pour que cela soit. Peut-être seulement lâcher ses mains et ses tresses. Et ainsi je m'ouvre à un autre paysage, à d'autres êtres (Di Giorgio, 1965a).

Dans le paradis non-perdu de Di Giorgio, le langage apparaît comme un composant vivant du monde, qui se plaît à exister festivement, en abondance, participant à une réalité mélangée, métamorphique, et mutante. De longues énumérations semblent tenir compagnie à des processions de choses liées entre-elles par des correspondances, les noms et ce qu'ils nomment ainsi que les mots de liaison qui les joignent se succédant comme dans un même cortège traversant un mélange trouble de temporalités et d'espaces:

Ces minuscules bouteilles de parfums, ces bouteilles minuscules couleur d'or, couleur citron d'or, couleur de parfum; ces carafes miniatures, ce bois de santal, ce petit œillet, cette violette, pesaient le poids d'une figue, d'un seul grain de raisin, rouge et rose et couleur d'or, comme un grain de raisin rouge et rose et couleur d'or ces incroyables petites bouteilles. C'est autour d'elles que je reconstruis la maison.

Où habitent-elles désormais? Dans les souvenirs seulement, dans le miroir, dans la plus vieille des photographies? Parfois, elles transitent dans l'air, je les reconnais; elles volent par-là, elles atteignent ce lieu stratégique. Et mes tresses d'autrefois reviennent à leur rencontre. (1965a)

346

Lorsqu'elle est invitée à parler de l'univers poétique qu'elle a élaboré par sa poésie, Di Giorgio répond: «Je n'élabore rien; des choses, ou des roses, tombent dans ma main; c'est ma réalité et c'est mon irréalité, deux mots qui, après tout, désignent la même chose» (2010: 19). Niant ainsi toute volonté de donner forme, la poète semble au contraire participer par ses poèmes à un voyage sympoïétique de forme en forme qui existe indépendamment d'elle mais dont elle n'est pas exclue. Emanuele Coccia comprend justement la métamorphose comme principe de changement involontaire: «Dans une métamorphose, écrit-il, la puissance qui nous traverse et nous transforme n'est en rien un acte conscient et personnel de volonté. Elle vient d'ailleurs, est plus ancienne que le corps qu'elle façonne, et opère au-delà de toute décision» (2020: 66). La pratique métamorphique de l'écriture de Di Giorgio peut être qualifiée de sympoïétique, car elle est marquée par une absence de projet centralisateur et surplombant, des frontières floutées par la métamorphose entre formes de vie (Croce, 2016: 105), par l'indétermination de genre, et par l'écologie verbale foisonnante.

Elle donne lieu à une poésie dont la portée est en même temps esthétique et épistémologique. Hautement ornementale, l'écriture marosienne ne craint pas de décorer, tout en posant l'équation *sensible* = *suprasensible*. Questionnée au sujet de la dimension surnaturelle que sa poésie est supposée explorer, elle répond: «Le naturel est surnaturel. Tout est extraordinaire. Impossible à croire. Et pourtant, ça y est» (2010: 52). Tout en écrivant des figures et des situations frontalières qui peuvent paraître invraisemblables, Di Giorgio insiste sur l'ancrage de ses poèmes dans son expérience de femme au monde, qu'elle définit ainsi: «Je suis cela uniquement. Une habitante. Du chêne» (1994: 115). Ce faisant, elle dessine une cartographie cosmopolitique qui place l'imaginaire et le réel sur le même plan,

donnant, dans une certaine mesure, droit de cité aux entités les plus marginales, introduisant les extraterrestres, les populations paradisiaques, en pleine expérience terrestre. S'intéresser à la marginalité propre à Marosa Di Giorgio a donc l'intérêt de mettre à jour l'audace épistémologique et ontologique de la poète, qui place son processus d'écriture dans des rapports réciproques avec un monde métamorphique dont la force de proposition fait de son œuvre une expérience exemplaire de ce que peut être la sympoïèse.

FIGURE FRONTALIÈRE D'UNE FÉE MONSTRUEUSE

Rentrons dans le verger sympoïétique de Marosa Di Giorgio, son paradis non-perdu, par la porte du 26^e poème de son recueil *Magnolia* (1965):

347

Comme j'étais un enfant et comme j'étais malade, ils m'ont laissée dîner seule au jardin. D'un coup, la lumière s'est allumée, là dans le bourgeon de bois délicat qui avait hébergé un fruit ou une fleur. J'ai commencé à marcher, figée de frayeur et de choc. Je me suis arrêtée à deux pas. Puis, j'ai vu resplendir la fée; ses jupes, ses ailes battaient, d'une seconde à l'autre elle changeait subtilement, sa taille était finissime, son visage oscillait entre insecte et ange; elle émettait sans cesse un bourdonnement splendide; elle était comme un grand parfum de jasmin qui pouvait être vu et entendu. J'aurais pu courir et avertir les autres; mais ils seraient venus la cueillir, l'éteindre, la brûler, ils l'auraient observée là-bas, enfermée dans un bocal, à battre des ailes et resplendir pendant toute la nuit, les enfants auraient crié: «—on a piégé une fée!» «—on a attrapé une fée!».

Je me suis tenue immobile et muette. D'autres nuits ont passé et je me suis tenue immobile et muette. Et seulement maintenant, au fil des années, je me demande ce que c'était en vérité, ce qui s'était passé là (1965).

Ici, Di Giorgio décrit, à grands renforts de détails matériels, sensibles et chronologiques, l'apparition d'une fée. D'abord, une lumière s'allume inopinément dans «le bourgeon de bois délicat qui avait hébergé un fruit ou une fleur». Ensuite s'exprime l'effroi du Je poétique, «figée de frayeur», de façon à fournir un plan fixe pour les lectrices et lecteurs, qui voient à travers son regard interdit une fée resplendir dans ce qui reste de l'écaille qui avait protégé le bourgeon avant son débourrement. Elle note que «ses jupes, ses ailes battaient». Il ne s'agit pas d'une

image hypothétique, du genre que l'on peut rencontrer dans *À travers un verger* de Philippe Jaccottet, où le poème se construit comme une suite d'hésitations à la recherche de la traduction juste, de la bonne version, de la vue d'un verger d'amandiers. La logique de Di Giorgio est une addition ou une superposition plutôt qu'une délibération ou qu'une opposition. Les jupes et les ailes, séparées (ou liées) d'une virgule, sont suspendues dans la phrase au même verbe —battaient—, se meuvent selon un même mouvement, et semblent co-exister dans une cadence rapide d'apparitions-disparitions successives: l'une puis l'autre puis l'une puis l'autre. C'est du moins ce que l'on peut déduire du rythme de clignotement qui accompagne un autre changement subtil décrit à la suite: «son visage oscillait entre insecte et ange». Cette intermittence, cette identité instable se rend ainsi perceptible comme phénomène lumineux proche de la luciole, rappelant la mode de lecture de Roberto Echavarren, lequel suggère que dans les poèmes de Di Giorgio:

Les événements et les expériences persistent en dehors du «je» et coïncident en une seule manifestation: celle de la luminosité qui, au lieu de rester constante, scintille ou clignote. La brillance est l'intensité du signifiant; ce n'est pas l'effet d'une surface réfléchissant, mais la force d'un regard. Le scintillement est la manifestation du désir et une telle intermittence révèle l'impossibilité de fixer un sens (2005).

Cette apparition plurielle et instable n'est pas seulement visuelle, mais existe aussi à la confluence des sens, synesthésie suggérée par la comparaison «elle était comme un grand parfum de jasmin qui pouvait être vu et entendu». En convoquant ainsi toute la vie aux alentours immédiats d'un arbre fruitier —vie qui bourgeonne, brille, bourdonne et embaume—, Di Giorgio fait émaner la bestiole ailée de la vie des plantes. Elle donne ainsi une consistance matérielle et sensorielle à une vie suprasensible explicitement nommée comme telle, compliquant une lecture strictement matérialiste, qui y verrait une luciole et uniquement une luciole. La bestiole se trouve dans les écailles éclatées d'un bourgeon périssable, voué par la métamorphose de la vie des plantes à laisser sa place. Le visage vacillant sur le seuil de la visibilité renvoie à un principe d'individualité intelligente (Le Breton, 2022), comme si les fruitiers étaient doués d'une intériorité (âme, esprit, fantôme) pouvant survivre au dépérissement, clignotant sous forme de fée-insecte dans la carapace vide d'un bourgeon. L'apparition sensible prend place dans la solitude de la narratrice, qui relate n'avoir prévenu personne, de peur que leur manière

d'observer la fée —dans un bocal, à part, en criant conquête— ne fasse s'éteindre la vie qu'elle a vu s'allumer. Elle reste «immobile et muette», sur le coup, mais aussi, comme le signale une répétition de la même formule une phrase plus loin, ultérieurement. Dans la synchronie d'un temps simultanément instantané et durable («maintenant, au fil des années») elle laisse son jugement en suspens, ne tranche pas sur ce qu'elle a vu. Cette posture de réceptivité radicale incarnée par le Je poétique, qui se contente de se laisser percuter par une perception et de porter en elle pendant des nuits et des années durant la question ouverte de cette image irrésolue, rappelle des propos de Di Giorgio au sujet de l'écriture et de la lecture de la poésie. «Il faut de l'intuition, de l'antenne, pour être poète, aussi bien que lecteur ou lectrice de poésie. Je crois qu'une même foudre s'abat sur l'antenne de chacune» (1994: 114). La poétique marosienne est un savoir-être autant qu'un savoir-faire: il s'agit de se laisser foudroyer à l'endroit d'une sensibilité élargie (antenne). «Avoir de l'antenne» apparaît comme une mise en pratique de la sympoïèse, ouvrant non sans frayeur la porte à des perceptions doubles, troubles, de figures frontalières, monstrueuses du fait de leur indétermination, appartenant à une nature qui est aussi surnature. Ainsi, dans le paradis non-perdu de Di Giorgio, des entités font irruption au verger, états de réalité qui s'imposent tout en vacillant.

On peut lire les vergers poétiques de Marosa Di Giorgio comme des détournements du *topos* du «paradis terrestre», tant leur caractère sympoïétique décentre, pluralise et ouvre le jardin clos, et tant toute nostalgie du paradis perdu ou de l'Âge d'Or révolu laisse sa place à un devenir imprévisible qui se fait à plusieurs. L'écriture du verger comme paradis non-perdu chez Di Giorgio est faite de descriptions loyales de relations sympoïétiques, qui, de métamorphose en hybridation, concourent à la cocreation d'une forêt-jardin monstrueuse qui est naturelle et artificielle à la fois. Il peut paraître étonnant que cet outil heuristique issu des études environnementales et dérivé des pensées biologiques de la symbiose permette de prendre au sérieux des phénomènes relégués aux marges, comme ces petits êtres illuminant la vie des plantes d'apparitions étranges. Mais est-ce réellement étonnant que l'approche sympoïétique soit une porte ouverte à l'incongru? Elle fait état d'une indétermination catégorielle en admettant le caractère poreux, instable et négocié des frontières. Elle décentre la figure humaine en reconnaissant l'incalculable multiplicité des centres d'intelligence. Et elle déjoue la logique

causale en faisant du changement et de l'imprévisibilité ses principes. Quoi qu'il en soit, la sympoïèse offre un mode de lecture qui prend poète et poèmes au mot, et, ce faisant, violente moins leur marginalité marosienne.

BIBLIOGRAPHIE

- Achugar, Hugo. «¿Kitsch, vanguardia o estética camp? Apuntes fragmentarios sobre Marosa di Giorgio». *Hispanamérica: Revista de Literatura*, 101 (2005): 105-110.
- Boyer, Frédéric (éd.). *La Bible des écrivains*. Paris: Bayard, 2023.
- Boyer, Frédéric. «Faire Virgile». Dans Virgile, *Le Souci de la terre*. Nouvelle traduction des Géorgiques. Paris: Gallimard, 2019.
- Bravo, Luis. «Las nupcias exquisitas y el lenguaje onírico». *Cuadernos de Marcha*, 129 (1997): 68-72.
- Clément-Tarantino, Séverine. «La poétique romaine comme hybridation féconde. Les leçons de la greffe (Virgile, *Géorgiques*, 2, 9-82)». *Interférences Ars Scribendi*, 4 (2006). Sur <http://ars-scribendi.ens-lyon.fr/article.php3?id_article=37>.
- Coccia, Emanuele. *Métamorphoses*. Paris: Payot y Rivages, 2020.
- Coccia, Emanuele. *La Vie des plantes. Une métaphysique du mélange*. Paris: Payot y Rivages, 2016.
- Croce, Marcela. «El jardín de los devenires: espacio maravilloso y experiencia siniestra en Marosa di Giorgio». Dans Nora Domínguez, Elizabeth Caballero de del Sastre, Ana Laura Martin et al. (éds.), *Figuras y saberes de lo monstruoso*. Buenos Aires: Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras Universidad de Buenos Aires, 2016.
- Dempster, Beth. «A Self-organizing Systems Perspective on Planning for Sustainability». Mémoire de Master, Université de Waterloo, 1998.
- Di Giorgio, Marosa. *No develarás el misterio. Entrevistas 1973-2004*. Buenos Aires: El cuenco de Plata, 2010.
- Di Giorgio, Marosa. *Los papeles salvajes*. Córdoba: Adriana Hidalgo, 2008.
- Di Giorgio, Marosa. «Claveles salvajes». Dans Fernando Burgos (éd.), *Los escritores y la creación en Hispanoamérica* (pp. 189-190). Madrid: Castalia, 2004.
- Di Giorgio, Marosa. Missels. Saint-Nazaire: Maison des écrivains étrangers et des traducteurs de Saint-Nazaire, 1994.
- Di Giorgio, Marosa. *Historial de las violetas*. Montevideo: Aquí Poesía, 1965.

- Di Giorgio, Marosa. *Magnolia*. Caracas: Lírica Hispana, 1965.
- Echavarren, Roberto. «Marosa di Giorgio». Dans Melba Guariglia, Alicia Migdal, Tatiana Oroño y Sabela de Tezanos (éds.), *La palabra entre nosotros*. Montevideo: Ediciones de la Banda, 2005.
- Esteban, Patricia. «Otras voces en la voz: indefiniciones de lo poético en la obra de Marosa di Giorgio». *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 38 (2009): 55-71.
- Haraway, Donna. *Vivre avec le trouble*. Vaulx-en-Velin: Éditions des mondes à faire, 2020.
- Hengl, Hugo. «Régimes sensoriels modernistes: l'exemple de Rilke». *Épistémocritique*, 19 (2021). Sur <<https://epistemocritique.org/8-regimes-sensoriels-modernistes-l'exemple-de-rilke/>>.
- Hésiode. *Théogonie*. Paris: Payot y Rivages, 1993.
- Le Breton, David. *Des visages. Une anthropologie*. Paris: Métailié, 2022.
- Louw, Bronwyn. «Sympoetics of Becoming with the Orchard: Marosa di Giorgio, Octavia E. Butler, Olga Tokarczuk». Dans *Zoetropisms. Ecofeminist Stories of Becoming*. Londres: Bloomsbury, (à paraître).
- Louw, Bronwyn. «Vergers nocturnes». *Esquisses*, 5 (2023): 7-14.
- Minelli, María Alejandra. «Las olvidadas del neobarraso: Pizarnik y Di Giorgio». *La Aljaba. Secunda época*, 8 (2003): 193-208.
- Pitas, Jeanne-Marie. «Note de traduction». Dans Marosa Di Giorgio, *The History of Violets*. Brooklyn: Ugly Duckling Press, 2010.
- Plumwood, Val. *Dans l'œil du crocodile. L'humanité comme proie*. Marseille: Éditions Wildproject, 2021.
- Prieto, Julio. «Distancias cortas: microrrelato y derivas genéricas en Marosa di Giorgio». Dans Ottmar Ette, Deiter Ingenschay, Friedhelm Schmidt-Welle et Fernando Walls (éds.), *MicroBerlín: de minificciones y microrrelatos*. Madrid: Iberoamericana, 2015.
- Saban, Karen. «Hermafroditas y otros monstruos en Marosa di Giorgio». *Amerika*, 11 (2014). Sur <<https://journals.openedition.org/amerika/5726>>.
- Steiner, George. *Grammaires de la création*. Paris: Gallimard, 2001.
- Thélot, Jérôme, Le Lannon, Jean-Michel et Sepsi, Enikö. *Simone Weil et le poétique*. Paris: Kimé, 2007.
- Todorov, Tzvetan. *Mikhaïl Bakhtine. Le principe dialogique*. Paris: Seuil, 1981.
- Virgile. *Le Souci de la terre. Nouvelle traduction des Géorgiques*. Paris: Gallimard, 2019.

DE LA ANIMALIDAD HUMANA:

*"Algo de misterio",
de Antonio Di Benedetto*

Olga Lidia Ayometzi Sastré

Universidad Autónoma de Tlaxcala
CA-241 "Lengua y Literatura Hispanoamericana"

En nuestro mundo contemporáneo, la cuestión animal y ecológica se ha convertido en un tema de debate desde las distintas disciplinas del conocimiento, pues se circunscribe en el marco de la crisis socioambiental en la que se encuentran implicados los humanos. Las problemáticas más evidentes relativas a los animales no humanos son el maltrato y la explotación, el tráfico y la extinción de especies y la falta de reconocimiento como seres sintientes. ¿Cuáles han sido las causas, los efectos y representaciones de las relaciones que ha establecido el humano con los animales no humanos del planeta? y ¿cómo se han dado esas relaciones? Son algunos de los cuestionamientos. En este escenario, el estudio de la cuestión animal tiene la intención de reevaluar el vínculo entre el animal humano y el no humano el cual ha sido abordado desde la diferencia, por lo tanto, es un tema que demanda visibilizar, denunciar (porque se ha llevado a la parte jurídica), sensibilizar y analizar con el fin de modificar representaciones, experiencias y conceptos, como la vida, la salud, el trato y el bienestar, porque cada ser vivo es un privilegio en el espacio que se le ha asignado en la tierra.

Los estudios animales, dentro de este contexto, buscan posicionar al animal no humano en un lugar de primer orden debido a que reconoce que son seres implicados directa-

mente en la construcción del universo natural, social y cultural al hallarse vinculado con el humano, pues hasta hace poco se les había negado un papel que ha sido crucial en la conformación de las relaciones y el conocimiento de lo humano, incluso para la supervivencia. Agamben señala que:

Sólo es posible oponer el hombre a los otros vivientes y, al mismo tiempo, organizar la compleja —y no siempre edificante— economía de las relaciones entre los hombres y los animales, porque algo así como una vida animal ha sido separada en el interior del hombre, porque la distancia y la proximidad con el animal han sido medidas y reconocidas sobre todo en lo más íntimo y cercano (2006: 35).

354

Negar su otredad, sin embargo, es lo que ha hecho el humano a lo largo de la historia, alejarse de su animalidad significaba reconocerse como un ser por encima de los demás. La literatura, no obstante, desde tiempos inmemoriales cuestiona, denuncia y ejemplifica el lugar que los animales no humanos han ocupado en el ámbito humano. En consecuencia, el presente análisis, bajo una mirada no antropocéntrica¹ y no hegemónica² y apoyada en las teorías derivadas de los estudios animales, se enfocará en el cuento “Algo de misterio” del autor argentino Antonio Di Benedetto, el cual forma parte de su libro *Mundo animal* (1953). En dicho cuento, el análisis se centrará en la configuración que presenta el humano y el animal no humano, cuyas fronteras se trastocan, confunden y transmutan, para mostrar al primero animalizado y al segundo humanizado.

I

El escritor y periodista³ Antonio Di Benedetto nace en Mendoza en 1922 y muere en Buenos Aires en 1986.⁴ Su obra se compone de cinco novelas y seis libros de

¹ Teoría filosófica que coloca al ser humano en el centro de todo.

² Sin supremacías de ningún tipo.

³ Subdirector del periódico *Los Andes* y corresponsal de *La Prensa*.

⁴ Otros datos biográficos de relevancia del autor argentino: en 1976 fue perseguido, apresado y torturado durante la dictadura; en 1977, después de su liberación, se exilió en Francia y España. Regresó a su país en 1984 cuando se instauró el régimen democrático.

cuentos.⁵ Si bien sus textos obtuvieron algunos premios y fueron reconocidos por autores como Borges, Piglia y Bolaño, se quedaron en el olvido. Se ha vuelto a retomar a partir de la reedición de sus escritos iniciados en 1999, volviéndose un referente literario.

La crítica señala a Di Benedetto como un escritor atípico, difícil de clasificar, sus estudiosos, Julio Premat, Rafael Arce, Fabiana Varela lo describen como un escritor extraño y del “extrañamiento”, que se aleja del modelo canónico. Se le ha abordado desde la literatura fantástica, el realismo, el existencialismo y la psicología, tocando temas como el cuerpo, el simbolismo y la presencia animal, a partir de Kafka y Nietzsche (Arce, 2018, 2016; Romero y Arce, 2017; Varela, 2011, 2007; Premat, 2006).

Mundo animal es su primer libro y contiene 15 cuentos breves. Fue publicado por primera vez en 1953, comprende 17 cuentos; en una segunda edición que salió en 1971, quitó dos de ellos y dejó sólo quince. Con este libro, como han señalado sus críticos, siguió la influencia, principalmente, de Borges, Bioy Casares, Kafka, Sartre, Alain Robbe Grillet y Ernesto Sábato, que hacia esos años fueron los escritores que marcaron significativas innovaciones narrativas. Por lo tanto, sus cuentos se alejan del contexto local para ubicarse dentro de las tendencias en boga: la literatura fantástica, la *nouveau roman* y el existencialismo, motivo por el cual en su narrativa se hallan recursos propios de estos movimientos vanguardistas, tales como la metamorfosis, el alejamiento de las leyes físicas y convencionales de la realidad, la incorporación de elementos extraños e inexplicables, el simbolismo, el conflicto producido en el lector al encontrarse ante lo que puede o no ser normal, por mencionar algunos, el más significativo para el presente estudio es la incorporación de los animales.

El universo narrativo de *Mundo animal* se encuentra protagonizado por animales no humanos, entre otros, gatos, perros, ratas, loros, haciendo posible lo imposible, que puedan hablar, imaginar, reflexionar, etc.; sus cuentos trastocan los límites de la realidad y no podemos explicarlos a partir de lo racional o científico, por lo que tenemos que partir de lo que simbolizan, de lo que quiso representar el

355

⁵ Las novelas: *El pentágono* (1955, posteriormente editado como *Anabella*); *Zama* (1956); *El silenciero* (1964), *Los suicidas* (1969) *Sombras nada más* (1984); y los libros de relatos *Mundo animal* (1953), *Grot* (1957, reeditado después como *Cuentos claros*; *Declinación y ángel* (1958), *El cariño de los tontos* (1961); *Absurdos* (1978); *Cuentos del exilio* (1983); *Cuentos completos* (2006).

autor en cada uno de ellos. Ello no significa que se alejen de la realidad, sino que son un medio de información de la misma. En este sentido, la intervención de los animales va a tener distinta función y relación con el humano, algunos son símbolos, metáforas, alegorías y representaciones de diversas relaciones, situaciones y ámbitos sociales y culturales; como señala Pablo Vergara (2017: 1), unos irrumpen y alteran la vida de los personajes humanos, otros sufren metamorfosis cambiando por completo de forma y especie, incluso dentro del personaje, o simplemente se encuentran animales no humanos y humanos.

Mundo animal contiene historias heterogéneas y ambiguas, que se prestan a distintos acercamientos e interpretaciones, señala el autor, “que cada uno pensara, descubriera, inventara más de lo que yo tramé o de lo que se me reveló al escribir mis cuentos” (Di Benedetto, 1971: 11), de tal manera que coloca a los animales no humanos en situaciones, tiempo y espacios habituales para el humano, provocando establecer su semejanza o diferencia. Sin embargo, de todo el corpus de cuentos que aparece en el libro, me centraré en el menos abordado por la crítica: “Algo de misterio”, cuyo protagonista es un animal no humano.

II

“Algo de misterio” es un cuento que tiene como protagonista a un gato del que desconocemos su nombre. Es un gato que nos cuenta sus fantasías o sueños, vive en una sala de cine y su trabajo es cazar ratones. Fue puesto ahí a partir de que se vio un ratón en la sala, así que comparte el trabajo con las ratoneras. Nos cuenta que no le va mal, tiene comida, un techo y no pasa frío, pues en las noches suele escaparse para llenarse de amor. Sin embargo, fuera de esos elementos cotidianos y propios de un gato, éste tiene la genialidad de que va asimilando la información que escucha y ve a través de las películas y de su contacto con los humanos. Nos dice: “En rigor de verdad, aunque pueda creerse que no lo es y que sólo se trata de engreimiento, al recibir conocimientos siento como si eso que se incorpora a mí ya se hallara en mi interior y el escucharlo, el verlo, no hicieran nada más que hacerme notar que lo tengo” (Di Benedetto, 2006: 87). Así que tenemos a un gato que lo que ve y oye lo incorpora a su mundo, a su aprendizaje, es, según se percibe, un don natural. Lo interesante del cuento es notar cómo el gato va adquiriendo no solamente conocimientos y capacidades, “ya me

sé capaz de grandes cosas, la primera de ellas, reflexionar” (87), sino la cultura y los sentimientos también.

Una situación significativa para este acercamiento es el hecho de que el gato nos da un ejemplo de la relación entre los animales humanos y no humanos, la cual es común escuchar, dice el narrador:

Una madre dice a su niño, en una matinée de butacas vacías, que no juegue conmigo, porque puedo hacerle daño. Estas palabras imbéciles no hallan en mí el sentido ni suscitan el rencor. Me colman de ideas que van naciendo unas de otras, como las luces de Bengala. Pienso que, como le ha respondido la criatura a la madre, yo no le hago nada si sólo juega conmigo. Esto significa que soy inofensivo. Pero no lo sería si se me tratara de otra manera y tampoco soy inofensivo para los ratones (87).

La cita es reveladora porque destaca dos aspectos: por un lado, la del humano que desconoce al animal no humano, e incluso le teme, y la del gato, que se dice inofensivo para los humanos, aunque capaz de aprender y reaccionar de manera distinta, como con los ratones, es decir, un gato humano. Por otro lado, la indiferencia y a la condición jerárquica entre ambos; la indicación es clara, no te acerques porque no somos iguales, lo que evidencia el lugar que ocupa la otredad en nuestra vida. En consecuencia, el cuento cuestiona la posición del humano como centro del universo y muestra que el mundo animal es como el mundo humano y viceversa, que hay elementos compartidos, así que el gato puede ser tan violento como el humano.

Los animales han formado parte de la vida del hombre no exclusivamente como proveedores de comida, vestido e instrumentos de caza, sino como parte del imaginario cultural al ser considerados entes sagrados y mágicos, incluso a los que había que rendírseles cultos u ofrecerlos en sacrificio. Reflexionar en la vinculación animal humano y no humano es establecer nuevamente los lazos perdidos que la domesticación, la producción y el consumo nos han llevado a verlos de manera utilitaria; sin embargo, más allá de nuestras diferencias y similitudes, señaladas desde los distintos ámbitos de conocimiento, señala Berger, el animal no humano nace, siente y muere como el humano (2005: 11). Por consiguiente, el antropomorfismo, apunta Berger (14), era un elemento que manifestaba la proximidad entre los animales humanos y no humanos, y este ejemplo lo evidencia. Por ende, en Di Benedetto:

Las referencias animales deberán ser leídas entre líneas y en relación con todo lo irracional y violento que (per)vive en los hombres; pero también, como se verá en los cuentos, establece la consideración del mundo animal como un mundo subjetivo, es decir, habitado por sujetos (y no como objetos del mundo del hombre). Ambas ideas son importantes por cuanto permiten advertir los juegos narrativos que se dan en los textos y la posibilidad misma de comprender lo humano a través de lo animal (Criach, 2018: 39).

Por ello, en el gato se encuentran los mismos sentimientos que los que tiene el hombre, reacciona según se le trate. Puede ser víctima o victimario:

Podría haber también gatos para los niños. Gatos más grandes que ellos que los mataran aunque los niños se portaran bien y sólo quisiesen jugar con los gatos. De ese modo, creo yo, habría después menos hombres desdichados. Lo serían asimismo si se causaran menos desdichas unos a otros. Los ratones no se hacen daño entre ellos; hacen daño a los hombres. Los hombres serían imperdonables si no fuera porque aunque se causan el daño unos a otros, también se hacen el bien unos a otros (Di Benedetto, 2006: 87).

Llega el momento en el que el gato no nada más posee saberes, sino que reflexiona y externa sus opiniones, es decir, se ha humanizado y al hacerlo muestra la deshumanización del hombre, su insensibilidad. Julieta Yelin ubica temporalmente a Di Benedetto en los inicios del posthumanismo (2015). El posthumanismo surge después de la Segunda Guerra Mundial, momento en el que la humanidad entra en crisis, por lo que replantea el concepto de lo humano, lo descentra y cambia la percepción de la otredad. Los imaginarios literarios se reorientan y exploran lo frágil e inestable del humano y de la vida, ampliando el campo hacia los animales no humanos, en este contexto, los estudios animales cobran relevancia y cuestionan, de igual manera, la mirada antropocéntrica. Esto es significativo porque los animales no sólo aluden al humano sino que son vistos como una extensión del humano, en tanto dejan de ser objeto. Es a través de ellos que el autor externa una crítica directa al contexto de la década de los cincuenta.

El horizonte de producción de la obra nos sitúa en los años cincuenta, década de posguerra impregnada de reflexiones sobre el ser humano en su existencia concre-

ta, con sus debilidades, crueldades y temores, males y culpas, responsabilidades y libertades. El animal [...] configura, en ese momento, el eco de un hombre que se ha separado definitivamente del mundo natural, pero que se siente, al mismo tiempo, extranjero en el mundo humano a causa de la deshumanización que las grandes tragedias del siglo XX patentizaron (Criach, 2018: 37).

Son años en los que se sienten los efectos de la Segunda Guerra Mundial (de 1939 a 1945), y *Mundo animal* se publica ocho años después, en 1953, por lo tanto, revela su influjo en la exposición de los temas, en los que destaca la deshumanización, el desaliento, la soledad y la violencia. Allí halla significación la frase del cuento: “los ratones no se hacen daño entre ellos” (Di Benedetto, 2006: 87), los humanos sí, en este sentido son mejores.

Más adelante, el gato comenta su intención de querer hacer una escultura a partir de un documental sobre Roma, en el que había visto un mural con el tema de un mártir cristiano,⁶ pero no era una escultura cualquiera, dice “Yo quería hacer una escultura que represente, no al mártir en su integridad, sino el plomo tal como quedó en su cuerpo al enfriarse, y también, por encima de esa tortura de plomo, los ojos del sacrificado. Lo haría, quizás lo haré; pero no acierto a resolver cómo he de suspender los ojos en el aire” (87). Escena reveladora pues hay una alusión directa a la muerte, a los efectos de la guerra y de las armas en los cuerpos humanos. El sentir de esta otredad está en función de lo que aprende del humano, el cual proyecta su animalidad y violencia, incluso en el arte, como ocurre también en el cuento.

En este periodo de crisis del humanismo, “la literatura respondía —aunque muchas veces esta respuesta tomaba la forma de una pregunta— abordando de modos disímiles las relaciones hombre-animal y escenificando un conflicto cuyo núcleo era el vaciamiento de las ideas y los valores que sostenían las distinciones y jerarquización del universo de lo viviente” (Yelin, 2015: 14), así, el humano aporta experiencias, sentimientos y comportamientos no gratos al animal no humano.

Finalmente, encontramos a un gato que se vanagloria de todo lo que puede hacer, incluso apunta a que muchas obras de arte que andan circulando son

⁶ La alusión a Cristo es clara, y con ella también a la persecución y la muerte, porque después de muchos siglos se sigue justificando la crueldad de los humanos sobre los que no concuerdan con el pensamiento hegemónico.

suyas; de igual manera, dice haber hecho, apoyado de un seudónimo, la película más famosa exhibida en el cine, aunque, comenta, se quedará en el anonimato, porque nunca se revelará su nombre. La realidad también le impide alcanzar su reconocimiento. Dice:

Ahora mismo lo siento yo, siento ya el goce de la incógnita a punto de ser revelación que nunca se revelará y, aun sabiendo que nunca ha de revelarse, se espera que se revele. Me toma, como un manso lago, la voluptuosidad del misterio inofensivo, porque hasta yo mismo desconozco qué nombre usé para firmar el argumento y presentarme como director, e ignoro igualmente cuál es, dónde está, mi excelsa, mi bienaventurada obra de cine (Di Benedetto, 2006: 88).

Un gato artista, misterioso como su obra y el mismo. Ese es el misterio, quedarse en el anonimato, invisibilizado, viviendo como cada humano su propia tragedia, perdiendo su identidad; no importa lo que sea, lo que haga, no hay un reconocimiento ni una historia que recordar. En el cuento el animal no humano adquiere características humanas, tiene la capacidad creadora, piensa, y siente, incluso se enoja y violenta como el humano, en este sentido, a través de él se nos muestra la imperfección humana. El tiempo y el espacio son aparentemente cotidianos, pero los animales no humanos y humanos no.

CONCLUSIONES

Con base en los estudios animales, en el cuento analizado se reflexiona en la relación humano-animal no humano. Debido a la hibridez del hombre, podemos encontrar a uno en el otro, pues en ambos hay proximidad, por lo tanto, analizar su presencia es significativa porque al hablarnos tanto de unos como de los otros, de manera ineludible es del humano de quien hablan. Qué de nosotros reconocemos en ellos y qué de ellos en nosotros. En "Algo de misterio", Di Benedetto retoma al animal no humano para mostrar su paralelismo con el humano, debido a que en la década de los cincuenta se olvidó de la capacidad de lenguaje, del diálogo y comprensión.

Di Benedetto nos permite reflexionar tanto en la parte animal como en la parte humana del hombre; y nos muestra el sentido de su existencia a través del sentir de la otredad; volteando al otro, para evidenciar su insensibilidad, violencia e irra-

cionalidad. Para ello, dos de las estrategias utilizadas son: por un lado, al animal no humano lo convierte en sujeto y al humano en animal no humano, por lo que dada su incapacidad de comunicación y de entendimiento tanto para el otro como para su entorno social, llega a la intolerancia y la guerra. De tal manera que, "si en la máquina de los modernos, el afuera se produce mediante la exclusión de un adentro y lo inhumano, animalizando lo humano, aquí el adentro se obtiene mediante la inclusión de un afuera, el no-hombre a través de la humanización de un animal" (Agamben, 2006: 76). Por tal motivo, el cuento no está alejado de lo que persiguen los estudios animales, debido a que expone la crisis de la perspectiva antropocéntrica.

BIBLIOGRAFÍA

- Agamben, Giorgio. *Lo abierto. El hombre y el animal*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2006.
- Arce, Rafael. "Un deseo que permanece deseo. Antonio Di Benedetto y la potencia de la imaginación". *Cuadernos de Literatura*, 22, 43 (2018): 250-275. En <<https://doi.org/10.11144/Javeriana.cl22-43.dpda>>.
- Arce, Rafael. "Del símbolo a la metonimia vía Kafka". *Mundo animal* de Antonio Di Benedetto. *Acta Literaria*, 52 (2016): 125-144. En <<http://dx.doi.org/10.4067/S0717-68482016000100007>>.
- Berger, John. "Por qué miramos a los animales". En *Mirar*. Buenos Aires: Ediciones de La Flor, 2005.
- Criach, Sofía. "Animal/humano: proximidades y fronteras en Mundo animal y otros textos de Antonio Di Benedetto". *Anclajes*, 22, 2 (2018): 35-56. En <<https://dx.doi.org/10.19137/anclajes-2018-2223>>.
- Di Benedetto, Antonio. *Cuentos completos*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2006.
- Di Benedetto, Antonio. *Mundo animal*. Buenos Aires: Compañía General Fabril Editora, 1971.
- Premat, Julio. "Lo breve, lo extraño, lo ajeno". En Antonio Di Benedetto, *Cuentos completos*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2006.
- Romero, Laura Soledad y Rafael Arce. "Lejanos, extraños, visitantes. Los animales nietzscheanos de Antonio Di Benedetto". *Boletín*, 18 (2017): 100-114.
- Varela, Fabiana Inés. "Reino de hombres, mundo animal: presencia animal en la narrativa breve de Antonio Di Benedetto". *Anales de Literatura Hispano-*

americana, 40 (2011): 279-296. En <http://dx.doi.org/10.5209/rev_ALHI.2011.v40.37413>.

Varela, Fabiana Inés. Cuerpos invadidos: cuerpo y corporalidad en algunos relatos de Antonio Di Benedetto. *Revista de Literaturas Modernas*, 37 (2007): 209-228.

Vergara, Pablo. "Ley y comunidad en 'Mundo animal' de Antonio Di Benedetto". *XXIX Jornadas de Investigadores del Instituto de Literatura Hispanoamericana*. Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras (UBA), 2017.

Yelin, Julieta. *La letra salvaje. Ensayos sobre literatura y animalidad*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 2015.

EL DEBATE ENTRE PROPIETARISMO Y ABOLICIONISMO ACERCA DEL ESTATUS DE LOS ANIMALES NO HUMANOS

Ernesto Cabrera García
Universidad Autónoma de Tlaxcala

El tema de este ensayo es el estatus de los animales no humanos. El texto se dividirá esquemáticamente en seis partes: primero, enmarcaré la reflexión en lo que podemos reconocer como el "giro animal" de la filosofía, las humanidades y las ciencias sociales; segundo, presentaré el problema que orienta este ensayo; tercero, expondré dos casos actuales (uno lingüístico y otro jurídico) que justifican la relevancia de la pregunta que aquí se formula; cuarto, resumiré las dos tesis radicalmente antagónicas mediante las que se puede responder el problema; quinto, esbozaré los argumentos que pretenden sostener la tesis propietarista, y sexto, haré lo mismo con los contra-argumentos de la tesis abolicionista. El objetivo es exponer las coordenadas del debate filosófico acerca de la consideración convencional del estatus de propiedad que se atribuye a los animales no humanos.

EL GIRO ANIMAL

Por lo menos desde el último cuarto del siglo pasado, se ha registrado un auténtico giro animal en la filosofía, las humanidades y ciencias sociales (Weil, 2010). En efecto, desde hace medio siglo, el interés y la preocupación por los ani-

males no humanos han crecido de manera significativa en el ámbito académico e intelectual. La trayectoria de esta tendencia suele remitirse al circuito anglosajón, con la aparición del famoso libro de Peter Singer, *Animal liberation* (Singer, 2018), cuya influencia en las reflexiones filosóficas y los movimientos sociales contra el especismo ha sido destacada. Sin embargo, el giro animal también se puede rastrear en el terreno de las ciencias sociales y las disciplinas humanísticas (Michalon, 2020). En conjunto, esta tendencia ha dado origen a los llamados *Human-Animal Studies* (DeMello, 2012), los *Animal Studies* (Waldau, 2013) y, en su versión más radical, a los *Critical Animal Studies* (Taylor y Twine, 2014), que se han constituido como campos de investigación interdisciplinaria acerca del estatus social de los animales no humanos y de las relaciones entre éstos y los humanos.

Ciertamente, diversos escritores, filósofos y literatos del pasado han dedicado reflexiones y obras al tema de los animales no humanos, pero el nivel tan alto de atención que se les ha dado en esta última época es una expresión distintiva de nuestro tiempo. El afianzamiento de este giro animal parece fundamentarse en tres razones principales. En primer lugar, los avances más generales en el conocimiento científico (de la biología, las ciencias cognitivas o la etología) acerca de las facultades, el comportamiento y las interacciones sociales de los animales no humanos.¹ En segundo, la evidencia de la intensificación de la violencia y el abuso que se ejerce en su contra en distintas esferas de la vida social (la producción, la experimentación, el trabajo o hasta el entretenimiento).² En tercero, la expansión civilizatoria de la compasión por su sufrimiento y por su situación de vulnerabilidad (Rifkin, 2010). En suma, la convergencia de un “nuevo” paradigma científico sobre los animales no humanos, la documentación de las atrocidades que se cometen sistemáticamente en su contra y el desenvolvimiento histórico de la sensibilidad para conectarse con su dolor, determinan la consolidación del giro animal que se refleja cada vez más en el ámbito intelectual y político del mundo occidental.

¹ Al respecto, la bibliografía científica es abundante, pero se pueden señalar algunos textos divulgativos que concentran una parte importante de sus resultados (Pouydebat, 2018; Safina, 2017; de Waal, 2016; Bekoff y Pierce, 2010).

² Además de algunos documentales como *Earthlings* (2005) y *Dominion* (2018), varios estudios generales existen sobre el tema (Maher, Pierpoint y Beirne, 2017; Mosterín, 2014).

EL PROBLEMA DEL ESTATUS DE LOS ANIMALES NO HUMANOS

En consonancia con este giro animal, en esta presentación abordaré filosóficamente una cuestión relacionada con la explotación en contra de los animales no humanos. Algunos juristas y activistas contemporáneos comprometidos con la agenda animalista han señalado que una de las principales dificultades que enfrenta la defensa de los animales no humanos es su estatus de propiedad, esto es, su concepción como parte del patrimonio de un individuo o de una empresa que puede disponer de ellos para los fines (productivos, comerciales, científicos o lúdicos) que decida. Ciertamente, el problema se puede plantear respecto a los animales no humanos, en general, pero su importancia se revela en el caso de los animales de granja, en particular. ¿Es correcto atribuirles el estatus de propiedad?

La relevancia filosófica de esta pregunta es doble. Por un lado, tiene que ver con el fundamento de ese estatus, es decir, exige una reflexión radical sobre los supuestos de los cuales depende la consideración de los animales no humanos como propiedad. Por otro, se remite a una opinión muy extendida sobre la relación que mantenemos con ciertos animales y a las normas legales que la reproducen. En suma, la reflexión sobre la concepción de los animales como propiedad no nada más es un tema para el debate teórico especializado, sino es parte de una crítica necesaria a la cultura y las leyes de las sociedades en las que prevalece el especismo.

En efecto, la atribución del estatus de propiedad a los animales no humanos es uno de los elementos que permiten la reproducción social del especismo. La creencia en que existe una dicotomía jerárquica dada por naturaleza entre los animales no humanos y los humanos se manifiesta en actitudes y prácticas concretas, pero se enraíza en un sistema más amplio de dominación. En este sentido, el especismo no es sólo una forma de discriminación que mantienen algunos individuos, sino un régimen social, económico, político, jurídico, moral, religioso o hasta metafísico, que opera objetiva e inercialmente a través de esos individuos. La afirmación legal e ideológica del estatus de propiedad de los animales no humanos es uno de los pilares de ese régimen.

Por supuesto, la atribución de ese estatus no es nueva ni reciente, pero sí parece serlo su cuestionamiento. La historia del estatus de propiedad de los animales no humanos se remonta por lo menos al derecho romano, algunos siglos

antes de la era común, aunque también se expresó culturalmente entre los antiguos griegos y hasta en las fuentes bíblicas. En la medida en que mantiene alguna conexión con estas fuentes, el pensamiento moderno no ha logrado romper con esa tradición y más bien la ha adecuado a su forma de organización socioeconómica. Con todo, desde hace algunas décadas, la intuición originalmente moral de que los animales no humanos no pueden ser reducidos a propiedad ha alentado la crítica y la discusión al respecto.

LA DIMENSIÓN LINGÜÍSTICA Y LEGAL DEL PROBLEMA DEL ESTATUS DE PROPIEDAD DE LOS ANIMALES NO HUMANOS

Para quienes no estén familiarizados con la discusión, podemos exponer dos casos de actualidad que justifican la seriedad de la pregunta sobre si es correcto seguir concibiendo a los animales no humanos como propiedad.

Por un lado, podemos señalar un ejemplo lingüístico aparentemente poco significativo. En diversos países, se suelen utilizar los títulos de “dueños” o “propietarios” para definir la relación entre humanos y animales domésticos. El uso de esta terminología aparece, por ejemplo, en las iniciativas legislativas o los programas de gobierno que tienen el propósito de promover la llamada “tenencia responsable” (Soberanis-Ramos, Arvizu-Tovar y Pérez Rivero, 2018; Téllez Reyes, 2019). El uso de estos términos no es casual, es sintomático de la forma más general en la que se concibe socialmente la relación. En efecto, al considerar a alguien como dueño o propietario de un animal doméstico o reconocer su tenencia, se asume que existe una relación de poder o de subordinación y que, además, una de las partes involucradas tiene el carácter de cosa u objeto. Por ello, el uso arraigado de ese vocabulario propietario revela la consideración que se tiene socialmente de los animales no humanos como cosas subordinadas a los intereses del ser humano.

Por otro lado, la verdadera gravedad de la cuestión sobre si es correcto identificar a los animales no humanos como propiedad se puede observar a través de un caso relativamente reciente ocurrido en Estados Unidos. En el 2017, Wayne Hsiung y Paul Picklesimer, un par de activistas del grupo Direct Action Everywhere, dedicado a defender de manera no violenta los derechos de los animales, se introdujeron en las instalaciones de una granja industrial de cerdos para docu-

mentar los abusos y las condiciones deplorables en las que se encontraban. Lo que hallaron ahí fue una escena dantesca: cerdos recién nacidos bebiendo la sangre de su madre moribunda, hembras embarazadas en jaulas tan pequeñas que les impedían moverse y otros cerdos pequeños abandonados a punto de morir de inanición. Entre todo eso, los activistas decidieron rescatar a dos crías gravemente lastimadas (Lily y Lizzie) para rehabilitarlas en un santuario de animales. ¿Qué había de malo en el acto de salvar a dos seres indefensos de esa situación tan abominable?³ Ésta no es una pregunta retórica, lo que los activistas y la comunidad animalista consideraron un acto humanitario y heroico, fue señalado por la empresa productora de carne como transgresión y robo, pues el complejo en el que ingresaron y los cerdos que rescataron ahí eran legalmente propiedad privada.

Lo que sucedió ahí no fue una discusión meramente terminológica, sino un proceso penal y de investigación policiaca que pretendía hacer cumplir la ley sin cuestionar si ésta era o no justa. La empresa interpuso una denuncia por robo con allanamiento y pidió una pena mayor a cinco años para los involucrados, pues se afirmó que la acción de los activistas amenazaba sus políticas de bioseguridad, su imagen pública y, evidentemente, sus ganancias económicas. Durante el proceso, por cierto, se utilizó al FBI para rastrear a las dos crías que habían sido rescatadas y mutilaron un trozo de sus orejas para analizar su ADN. Cinco años después, en el 2022, un jurado acordó que los activistas eran inocentes (Hsiung, 2022). Con todo, lo que muestra este caso es que la cuestión lingüística sobre la consideración de los animales como propiedad es algo trivial en comparación con lo que puede significar el mismo vocabulario en el plano legal.

DOS TESIS ALTERNATIVAS: PROPIETARISMO Y ABOLICIONISMO

Para responder la pregunta de si es correcto considerar a los animales no humanos como propiedad, quiero plantear el debate entre dos tesis contrapuestas. Por un lado, la tesis que podemos identificar como “propietarista” (inspirada en el

³ Una reflexión sobre el problema del rescate como forma de desobediencia civil se puede leer en el trabajo de Tony Milligan (2017).

derecho romano⁴ y en la teoría de la propiedad de John Locke [2011]) y, por otro, la tesis abolicionista, inspirada en la filosofía moral y jurídica de Tom Regan (2004) y Gary Francione (1995). Con el nombre de la primera, sugerimos que la tesis afirma la validez del derecho de propiedad sobre los animales no humanos. Mientras, con el nombre de la segunda no sólo indicamos que es una tesis contraria a la concepción de los animales como propiedad, sino que también insinúa que esta última consiste en una relación de esclavitud.

De manera sintética, la tesis propietarista puede expresarse del siguiente modo: es justo que los animales no humanos sean reconocidos como propiedad particular de quienes los crían o invierten algún esfuerzo en ellos. Esta tesis sugiere que los animales no humanos son *algo* susceptible de apropiación cuando reciben atención o trabajo por parte de *alguien*. Desde esta perspectiva, original o naturalmente, los animales no humanos podrían ser considerados como propiedad común de todos o como propiedad de nadie, pero lo cierto es que no pueden ser considerados como dueños de sí mismos, esto es, de sus vidas. Los animales no humanos aparecen aquí como un tipo particular de cosas, de mercancías o, en general, de medios para los fines humanos. Por consecuencia, se considera legítimo disponer de ellos sin tomar en cuenta sus intereses (por lo menos, el más importante y del que dependen todos los demás: seguir viviendo en libertad).

En contraste, la tesis abolicionista puede formularse del siguiente modo: está mal concebir a los animales no humanos como propiedad; cuando su vida, su crianza o su reproducción dependen de nosotros, podemos reclamar la tutela legal, pero ello genera deberes antes que derechos. De acuerdo con esta tesis, los animales no humanos no son *algo*, sino *alguien* que no pueden ser propiedad de nadie sin ser cosificados. Los animales no humanos aparecen como seres con personalidad o intereses propios que deberíamos reconocer como fines en sí mismos y no como simples medios. Si acaso podríamos disponer de ellos justificadamente, en casos excepcionales, tendría que ser porque alguno de nuestros intereses o necesidades vitales se encuentra en peligro.

¿Cuál es el significado práctico de estas tesis respecto a los dos casos que mencioné anteriormente?

⁴ La reducción de los animales a propiedad se encuentra, en contradicción con el *Digesto*, en las normas de la *lex duodecim tabularum* y en las llamadas *Instituciones*.

En primera instancia, la tesis propietarista implica que las personas que pueden demostrar la propiedad de algún animal no humano también pueden exigir derechos sobre ellos, por ejemplo, en casos de robo o extravío; sin embargo, no necesariamente se les pueden imputar obligaciones legales hacia ellos. Así, por ejemplo, algunos podrían juzgar *moralmente* a las personas que no les dan a sus animales domésticos un cuidado óptimo (de vigilancia, atención veterinaria o alimentación) o las condiciones necesarias (de un espacio adecuado, actividad física o socialización), pero no podrían hacer más si demuestran su propiedad. Asimismo, algunos podrían horrorizarse por la explotación industrial de los animales de granja (el hecho constante de que las hembras sean preñadas y separadas de sus crías hasta que ya no están en condiciones de reproducirse, para luego ser desechadas o asesinadas), pero antes de intervenir deberían esperar a que las leyes lo permitan, so pena de recibir alguna sanción penal.

Por supuesto, la intuición de que los animales no humanos no son meras cosas ni mercancías ha hecho que su identificación como propiedad sea contrarrestada con medidas de la llamada “tenencia responsable” o con normas de “bienestar” animal. No obstante, esto no impide que esos animales sean tratados como cosas o mercancías, por ejemplo, a través del comercio y de la explotación al servicio de intereses económicos, científicos o culturales que algunos consideran irrenunciables. Más aún, esas medidas o normas suelen aplicarse de forma parcial o selectiva a ciertas especies, dejando desprotegidas a otras. Así, por ejemplo, una norma que protege la vida de un animal “de compañía” no aplica del mismo modo para un animal “de consumo”, o bien una norma que pretende regular la forma en que estos últimos deberían ser sacrificados no se extiende por principio a otros animales como los toros “de lidia”.

Del otro lado, la tesis abolicionista responde a una exigencia de transformación verdaderamente radical por parte de quienes abogan por extender la justicia al trato con los animales no humanos. Esta tesis no niega que las personas pueden tener derechos sobre los animales no humanos que están bajo su tutela, por ejemplo, en casos de robo o daño por parte de un tercero; sin embargo, afirma que ante todo se tienen deberes y obligaciones hacia ellos. De tal modo, por ejemplo, los animales domésticos que dependen de nosotros no pueden ser considerados como cosas que demandan nuestra atención y cuidado, sino como seres sintientes cuyos intereses y necesidades vitales (de salud, alimentación, juego o

socialización) tenemos la responsabilidad de considerar. Asimismo, tendríamos que preguntar por qué estos deberes respecto a los animales domésticos no se aplican del mismo modo a los que son “de granja”, “de experimentación”, “de lidia”, etc., lo cual no sólo implicaría abolir el estatus de propiedad que impide su rescate cuando se encuentran en condiciones deplorables, sino abolir el sistema mismo de explotación industrial y las costumbres locales que los mantienen sometidos.

Por supuesto, la intuición ordinaria o popular de que los humanos importan moralmente más que otros animales obligaría a establecer ciertas condiciones o excepciones a la tesis abolicionista. En este sentido, se podría justificar la privación de la vida o la libertad de un animal no humano en los casos en que represente una amenaza *inminente* para la vida o la integridad de algún humano o, incluso, en las situaciones en que (por alguna condición de salud o por la escasez de alimentos de origen vegetal) resultaran *realmente* necesarios para su alimentación. Ahora sabemos que una dieta basada en plantas es perfectamente viable, por lo que la abolición de la explotación animal involucra su afianzamiento social. Evidentemente, privar de la vida o la libertad a un animal no humano no se justifica por razones hedonistas ni económicas, pues la valoración del placer o del lucro no puede anteponerse a su valoración como fines en sí mismos.

LOS ARGUMENTOS DEL PROPIETARISMO

Por razones de espacio, no podría analizar aquí los argumentos específicos de Locke sobre la concepción propietarista de los animales. Simplemente, quiero anotarlos y señalar la importancia de una revisión crítica, no sólo porque es uno de los pensadores canónicos de la tradición filosófica occidental, sino porque su pensamiento marca el momento fundacional en la historia moderna de cómo es que los animales domésticos fueron reducidos al estatus de propiedad. Se suele prestar mucha atención a la tesis cartesiana de que los animales son máquinas carentes de conciencia (Descartes, 1996), pero no la suficiente a la tesis lockeana de que los animales (igual que la tierra) son susceptibles de apropiación.⁵ Sorprendentemente, algunos de los argumentos de este filósofo del siglo XVII aún se

⁵ Sobre esto, es llamativo que no se haya tematizado la ambivalencia de la concepción lockeana de los animales, por un lado, tanto la visión propietarista que expone en el *Segundo tratado sobre el gobierno* como, por otro, el reconocimiento de ciertas facultades cognitivas en el *Ensayo sobre el entendimiento humano*.

esgrimen, si no en el debate especializado, sí en la polémica popular al respecto, la cual ciertamente suele tener más impacto sobre las condiciones de vida a las que están sometidos los animales no humanos.

En su célebre *Segundo tratado sobre el gobierno* (1689), John Locke (1632-1704), el filósofo empirista inglés del siglo XVII, planteó una concepción de los animales que ha tenido resonancia hasta nuestro tiempo, pero que no suele ser objeto de cuestionamiento entre quienes se especializan en su obra, entre los cultivadores de la filosofía política o, incluso, entre quienes se han propuesto revisitar la historia de la filosofía desde la perspectiva animal. La concepción de los animales que propuso Locke se puede resumir en el siguiente fragmento del capítulo V, titulado “Sobre la propiedad”:

La tierra, y todo lo que ella contiene, se le dio al hombre para el sustento y el bienestar suyos. Aunque todos los frutos que esa tierra produce naturalmente y *todos los animales* que en ella se sustentan, *pertenecen en común al género humano* en cuanto que son producidos por la mano espontánea de la naturaleza, y nadie tiene originalmente un dominio particular en ninguno de ellos con exclusión de los demás hombres, ya que se encuentran de ese modo en su estado natural, sin embargo, al entregarlos *para que los hombres se sirvan de ellos*, por fuerza tendrá que haber algún medio de que cualquier hombre se los apropie o se beneficie de ellos (2011, V §25: 133) (las cursivas son mías).

Como había advertido, no analizaré aquí la concepción propietarista de los animales que sostuvo Locke; sin embargo, puedo dejar anotados los razonamientos principales en los que se sostiene.

1. En primer lugar, hay un argumento teológico. Según éste, conforme al relato bíblico del Génesis, Dios entregó el mundo a Adán y, por ello, la tierra y todo lo que hay en ella es propiedad común del género humano. Este argumento supondría la fe en la revelación bíblica, pero también una interpretación propietarista del relato de la creación. De acuerdo con ésta, así como el mundo y el género humano le pertenecen a su Creador, la tierra y los animales que en ella habitan le pertenecen al hombre, quien fue hecho a “imagen y semejanza” de la divinidad. El es-

- tatus de propiedad que se atribuye a los animales no humanos no sería resultado de una imposición histórica, sino de la voluntad de un Dios.
2. Hay también un argumento filosófico, quizá, destinado para no creyentes. Éste sugiere que la razón natural indica que los hombres tienen el derecho de salvaguardar su existencia y, por ello, de disponer de todo lo que es razonablemente necesario para cumplir con ese fin. Si el egoísmo es un elemento intrínseco de la naturaleza humana,⁶ el hombre (*man*) puede afirmar la expectativa legítima de utilizar todos los medios que le permita preservarse a sí mismo y a quienes sean parecidos a él (*mankind*). En este sentido, los animales no humanos, junto con la tierra, aparecen como medios o instrumentos de los que el hombre se puede servir de forma justificada por el simple hecho de no ser parte del género humano. La atribución del estatus de propiedad es parte de una concepción economicista del mundo que, según esta perspectiva, es acorde con la naturaleza humana.
 3. Otro argumento es de tipo ontológico. Este se basa en el supuesto de que el hombre es una creatura de rango superior o se encuentra en el centro de la existencia, por lo que el estatus de lo que no es humano se determina en función de sus necesidades. De tal modo, ontológicamente, el estatus de los animales termina por ser equivalente al de la tierra o los frutos que de ella surgen. Con independencia de sus características específicas, todos estos pueden ser englobados en la categoría de propiedad, ya sea que se les considere como patrimonio común del género humano o como la posesión particular de un individuo que ha invertido en ellos algún trabajo. Según esta visión economicista, los animales no humanos son recursos susceptibles de apropiación con fines privados y no sujetos cuyos intereses deban tomarse en consideración. El hombre puede apropiarse de todo aquello en lo que invierte su esfuerzo individual porque es dueño de sí mismo y de su trabajo; los animales, en cambio, no pueden ser considerados dueños de sí mismos porque, al parecer, su existencia en el mundo está subordinada a los fines de nuestra especie.

⁶ La concepción egoísta de la naturaleza humana de Locke tiene semejanzas sutiles con la visión hobbesiana (Goldwin, 1993).

Como señalé anteriormente, algunos de estos razonamientos aún se esgrimen, si no en el debate especializado, sí en la polémica popular al respecto, la cual ciertamente suele tener más impacto sobre las condiciones de vida a las que están sometidos los animales no humanos. Por ello, resulta necesario confrontarlos con objeciones y críticas que avanzan desde una posición abolicionista.

LOS CONTRA-ARGUMENTOS DEL ABOLICIONISMO

La tesis abolicionista ha sido desarrollada en las reflexiones de los filósofos Tom Regan y Gary Francione, respectivamente, autores de *Empty cages* (2004) y *Animals, property, and the law* (1995). Ambos, por cierto, han sido muy influyentes en el movimiento contemporáneo por los derechos de los animales. Sin embargo, el debate contra la tesis propietarista planteada originalmente por John Locke y, en la actualidad, reproducida por empresarios o por personas con inclinaciones especistas, requiere razonamientos puntuales que podrían formularse del modo en que los expondré a continuación.

1. En primer lugar, los razonamientos se pueden mover en el terreno teológico. Por un lado, es evidente que la apelación al relato bíblico puede pretender ser válida sólo si se tiene fe en la Revelación, por lo que no se puede invocar en contextos seculares. Cuando esto último ocurre se puede comprender como una sedimentación cultural que se mantiene de manera más o menos acrítica en la cosmovisión espontánea de quien la plantea, o bien como la afirmación consciente de una doctrina que difícilmente puede generar algún consenso. En principio, esto último no nada más se debe al hecho del pluralismo religioso de las sociedades modernas, sino también a la posibilidad de exponer interpretaciones alternativas del mensaje bíblico en las que los hombres no se entiendan como propietarios de un mundo económicamente diseñado para sus fines, sino divinamente ordenado para los de su Creador. Si bien es cierto que estas interpretaciones no conducen al abolicionismo, también lo es que permiten contrarrestar el intento de legitimación teológica del propietarismo.

2. En segundo lugar, también se puede contraponer un argumento filosófico. En tanto que la filosofía se pregunta por la naturaleza de todas las cosas, es posible cuestionar la concepción de la naturaleza humana y de los animales no humanos que se afirma en el argumento propietario de Locke. Esto ya ha sido hecho, por ejemplo, por Jean-Jacques Rousseau,⁷ quien señaló que la descripción del hombre como un ser esencialmente egoísta corresponde a la condición que resulta de la degradación civilizatoria y no su naturaleza primigenia. Originariamente, no es el egoísmo lo que predomina en la naturaleza humana, sino la piedad o conmiseración que se extiende a todos los seres humanos y no humanos que muestran la capacidad de sufrir. En la misma línea, Rousseau cuestionó el carácter natural y positivo de la propiedad, cuya invención histórica se relaciona con el desarrollo del egoísmo que Locke aceptó de esa manera. De tal modo, se puede argumentar que, ante todo, los animales no humanos son por naturaleza seres sintientes y que su identificación como propiedad es resultado de la degradación por la que históricamente ha transitado la humanidad.
3. En tercer lugar, por último, se puede contraponer un argumento en el plano ontológico. El supuesto antropocéntrico del propietario carece de sustento, por lo menos, a la luz de una consideración más general del lugar del género humano en el universo, cuya infinitud o indefinición hace imposible afirmar tal cosa como un centro. Si los hombres no están en el centro de la existencia, tampoco puede afirmarse que el estatus de los animales no humanos sea de subordinación natural. Su identificación como propiedad puede verse más bien como el resultado de una historia en la que lo que ha estado en juego es la protección de los intereses de algunos individuos humanos en detrimento de otros no humanos. Con todo, más allá de esta historia, no puede afirmarse que los animales estén en el mundo para servir a intereses humanos, sino para perseguir sus propios intereses, cuyo reconocimiento anula el estatus de propiedad.

⁷ Los argumentos de Rousseau se encuentran en su célebre *Discurso sobre el origen y los fundamentos de la desigualdad entre los hombres* (1755).

En conjunto, estos razonamientos permiten articular una crítica del especismo hegemónico en la cultura occidental. En efecto, si bien la crítica del propietario es el objeto principal de este trabajo, es necesario señalar que el marco más general en el que se inserta es el del pensamiento antiespecista. En este sentido, el propietario no aparece más que como un elemento, entre muchos otros, del especismo. Lo que se podría apuntar con esta consideración es que es necesaria una crítica sistemática y general del especismo, pero también es necesario puntualizar o especificar la crítica respecto a sus expresiones particulares.

BIBLIOGRAFÍA

- Bekoff, Marc y Jessica Pierce. *Justicia salvaje. La vida moral de los animales*. Madrid: Turner, 2010.
- DeMello, Margo. *Animals and Society. An introduction to Human-Animal studies*. Nueva York: Columbia University Press, 2012.
- Descartes, René. *Discurso del método*. Madrid: Espasa Calpe, 1996.
- de Waal, Frans. *Are we smart enough to know how smart animals are?* Nueva York: W. W. Norton and Company, 2016.
- Francione, Gary. *Animals, property, and the law*. Pennsylvania: Temple University Press, 1995.
- Goldwin, Robert A. "John Locke". En Leo Strauss y Joseph Cropsey (eds.), *Historia de la filosofía política*. México: Fondo de Cultura Económica, 1993.
- Hsiung, Wayne. "I did not steal two piglets. I saved them. A Utah jury agreed". *New York Times*, 20 de octubre del 2022. En <<https://www.nytimes.com/2022/10/18/opinion/animal-rights-actory-farming.html>>.
- Locke, John. *Segundo tratado sobre el gobierno*. Madrid: Gredos, 2011.
- Maher, Jennifer, Harriet Pierpoint y Piers Beirne (eds.). *The Palgrave international Handbook of animal abuse studies*. Londres: Palgrave Macmillan, 2017.
- Michalon, Jérôme. "Causa animal y ciencias sociales. ¿Del antropocentrismo al zoocentrismo?". *Nueva Sociedad*, 288 (2020): 116-126.
- Milligan, Tony. Animal rescue as civil disobedience. *Res Publica*, 23 (2017): 281-298.
- Mosterín, Jesús. *El triunfo de la compasión. Nuestra relación con los otros animales*. Madrid: Alianza, 2014.

- Pouydebat, Emmanuelle. *Inteligencia animal. Cabeza de chorlitos y memoria de elefantes*. Barcelona: Plataforma, 2018.
- Regan, Tom. *Empty cages. Facing the challenge of animal rights*. Nueva York: Roman and Littlefield, 2004.
- Rifkin, Jeremy. *La civilización empática. La carrera hacia una conciencia global en un mundo en crisis*. Barcelona: Paidós, 2010.
- Safina, Carl. *Mentes maravillosas. Lo que piensan y sienten los animales*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2017.
- Singer, Peter. *Liberación animal*. Barcelona: Taurus, 2018.
- Soberanis-Ramos, Orbelín, Laura Arvizu-Tovar y Juan José Pérez Rivero. "Tenencia responsable de perros en la Ciudad de México". *Salud pública de México*, 60, 2 (2018): 128-129.
- Taylor, Nik y Richard Twine (éds.). *The rise of critical animal studies. From the margins to the centre*. Nueva York: Routledge, 2014.
- Téllez Reyes, Eduardo Ramón. *Guía de animales de compañía para dueños responsables*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2019.
- Waldau, Paul. *Animal studies. An introduction*. Oxford: Oxford University Press, 2013.
- Weil, Kari. (2010). A report on the animal turn. *Differences*, 21, 2 (2010): 1-23.

HOMENAJES / HOMMAGES

**HOMENAJE
A GUIBA ABDUL KARAMOKO KONÉ
(1989-2023)**

Un proyecto como el de los *Imaginarios literarios culturales del margen*, que abarca tantos ámbitos culturales y lingüísticos, no se improvisa. Implica meses de preparación en cuanto a recursos humanos y científicos, pero también años de formación, reflexión y de diálogo científico, es decir años de iniciación a lo “diverso” que es el mundo en su grandeza y riqueza. Por lo tanto, hay algo verdaderamente jubilatorio en darse cuenta de su inconmensurabilidad, pero también, en contrapartida, de todo lo limitado y ridículo que es querer concebirlo pobremente como el producto de un solo punto de vista. Así que un proyecto de investigación como el de este libro solamente puede ser fruto de un proceso a largo plazo, en una dinámica creciente, en años de colaboración y compañerismo pacientemente consolidados. Un libro como éste implica relaciones de confianza, pero también lazos de amistad. Así, al concebir esta publicación de esa forma que podrá cobrar su pleno sentido, es decir el de una verdadera fiesta del conocimiento, de una celebración de los profundos compromisos que unen a nuestras profesiones y nos convocan como miembros de una comunidad que nos trasciende.

Es a esta comunidad a la que me gustaría convocar en este texto, para rendir homenaje a una de las personas más importantes de mi trayectoria intelectual: Guiba Abdul Kara-

moko Koné, fallecido repentinamente en septiembre del año 2023, es decir pocas semanas después de habernos comunicado su entusiasmo de participar en este proyecto.

Guiba fue docente e investigador en la Universidad Peleforo Gon Coulibaly de Korhogo, en Costa de Marfil, pero sobre todo fue un doctor del laboratorio EHIC de la Universidad de Limoges. Allí le conocí —en 2018, después de una reunión de trabajo en la oficina de Bertrand Westphal—, allí nos hicimos amigos y allí empezamos a trabajar juntos. Además de los años de formación que compartimos, Guiba participó en casi todos los eventos a los cuales he tenido el privilegio de asistir u organizar, ya fuera como ponente o como experto científico. En especial, participó en el coloquio de junio del 2023, el cual fue el primero que organizamos Julia Isabel Eissa Osorio, Naomi Moussounda Kombila y yo, sobre el tema de los márgenes. Así que no sólo habría participado en esta publicación, sino que también estoy seguro de que nos habría seguido en los varios proyectos que iniciamos después, tal y como lo estábamos planeando, él y yo, pocas semanas antes de su fallecimiento.

Durante el doctorado, tuve el privilegio de crecer como ser humano y como científico en un entorno propicio para el intercambio, la solidaridad y la celebración de la diferencia. Guiba era una de esas personas que no solamente defienden esos valores en su trabajo, sino que los encarnan en su práctica, en sus gestos, en su propia persona. Su trabajo le llevó a examinar corpus de textos poscoloniales, tanto europeos como africanos, y a desarrollar proyectos internacionales como esta misma publicación, varios congresos y la idea de una revista científica que, quizá, tendremos un día la fuerza de concretizar en su nombre. Además de ser un modelo de probidad y compromiso, Guiba era una persona atenta y generosa. Más que eso: Guiba era un modelo de humanidad. Su discreción hablaba por él, su fuerza moral era la base de su benevolencia y su modestia la prueba de su valía.

No sólo hemos perdido a un colega. Hemos perdido a una fuerza motriz en nuestros campos de investigación, a un intelectual con una sutil pero aguda visión del mundo.

Por mi parte, he perdido un amigo, un compañero, un hermano, aunque a él no le habría gustado que lo dijera así. Guiba no era un alma melancólica, y las poses eran de lo más repulsivas para él. Este texto probablemente le habría hecho reír, además de avergonzarle un poco. Dicho esto, también es la marca de

una amistad sólida capaz de traspasar los límites de las formalidades y de llegar a tocar al otro en lo más íntimo.

Entonces, no sólo quiero expresar mi tristeza por la pérdida de Guiba, sino sobre todo la alegría que sentí al compartir con él una amistad tan sólida. Por ello, quisiera convocar a nuestra comunidad a través de esta publicación y de lo que representa en términos de esfuerzo crítico y de desafío, tanto ante el estruendo ensordecedor del poder como al “silencio irrazonable del mundo”, para unirnos en torno a la celebración del amigo y el colega excepcional que fue Guiba, para rendir homenaje al hombre alegre y a la gran persona que fue.

Nicolas Piedade
Bouça Cova 2025

**HOMMAGE
À GUIBA ABDUL KARAMOKO KONÉ
(1989-2023)**

Un projet comme celui des *Imaginaires littéraires et culturels de la marge*, qui embrasse autant d'aires culturelles et linguistiques, ne s'improvise pas. Il implique des mois de préparation en termes de moyens humains et scientifiques, mais aussi des années de formation, de réflexion et de dialogue, autrement dit des années d'initiation au «divers», qu'est le monde dans sa grandeur et sa richesse. Il y a quelque chose de véritablement jubilatoire à se rendre compte de toute son incommensurabilité, mais aussi, en contrepartie, de ce qu'il y a de limité et de ridicule à vouloir le concevoir pauvrement comme le produit d'un seul point de vue. Ainsi, un projet de recherche comme celui duquel ce livre est le fruit ne peut que s'inscrire dans un temps long, dans une dynamique croissante, dans des années de collaboration et de camaraderie patiemment consolidées. Un livre comme celui-ci implique des relations de confiance, mais également des liens d'amitié. Ce n'est qu'en concevant cette publication de cette manière qu'elle pourra atteindre son sens plein, c'est-à-dire celui d'une véritable fête du savoir, d'une célébration des engagements profonds qui nous lient à nos métiers, et nous convoquent en tant que membres d'une communauté qui nous dépasse.

C'est cette communauté que je souhaiterais convoquer dans ce texte pour rendre hommage à une des personnes qui

fut des plus importantes dans mon parcours intellectuel, Guiba Abdul Karamoko Koné, décédé brutalement au mois de septembre 2023, autrement dit quelques semaines après nous avoir communiqué son enthousiasme à l'idée de participer à ce projet.

Guiba était enseignant et chercheur à l'Université Peleforo Gon Coulibaly de Korhogo, en Côte d'Ivoire, mais il était surtout docteur du laboratoire EHIC de l'Université de Limoges. C'est là que je l'ai connu — en 2018, à l'issue d'une réunion de travail dans le bureau de Bertrand Westphal —, c'est là que nous sommes devenus amis, et c'est aussi là que nous avons commencé à travailler ensemble. Au-delà des années de formation que nous avons partagées, Guiba participait à presque toutes les manifestations auxquelles j'ai eu la chance d'assister ou le privilège d'organiser, que ce soit en qualité de communiquant ou d'appui à l'expertise scientifique. Il a notamment participé au colloque de juin 2023, le premier que Julia Isabel Eissa Osorio, Naomi Moussounda Kombila et moi-même avons organisé sur le thème des marges. Il devait non seulement participer à cette publication, mais il nous aurait également suivi dans le cadre des divers projets que nous avons initiés postérieurement, comme nous en parlions encore, lui et moi, quelques semaines avant son décès.

Au cours de mon parcours de thèse, j'ai eu le privilège de grandir humainement et scientifiquement dans un environnement propice au partage, à la solidarité et à la célébration de la différence. Guiba était de ces personnes qui non seulement défendent ces valeurs dans leurs travaux, mais les incarnent également dans leurs pratiques, dans leurs gestes, dans leurs personnes mêmes. Ses travaux l'ont en cela mené dans l'examen de corpus postcoloniaux, qu'ils soient européens ou africains, mais aussi dans l'élaboration de projets internationaux comme cette même publication, ou encore l'idée d'une revue scientifique que, peut-être, nous aurons la force de concrétiser un jour en son nom. En plus d'avoir été un modèle de probité et d'engagement, Guiba était une personne attentive et généreuse. Plus que cela: Guiba était un modèle d'humanité. Sa discrétion parlait pour lui, sa force morale était le socle de sa bienveillance, et sa modestie la preuve de sa valeur.

Nous n'avons pas uniquement perdu un collègue. Nous avons perdu une force vive de nos champs de recherche, un intellectuel porteur d'un regard subtil et à la fois aiguisé sur le monde.

De mon côté, j'ai perdu un ami, un camarade, un frère. Mais il n'aurait pas apprécié que je m'exprime en ces termes. Guiba n'était pas une âme sombre et les poses affectées lui étaient des plus repoussantes. Ce texte l'aurait sans doute d'ailleurs bien fait rire, en même temps qu'il l'aurait sûrement embarrassé. Cela dit, c'est aussi la marque d'une amitié solide que de pouvoir outrepasser les limites de la bienséance et de parvenir à toucher l'autre dans ce qu'il possède de plus intime.

Je souhaiterais pour cela non seulement exprimer ma tristesse face à la perte de Guiba, mais surtout le bonheur qui fut le mien de partager une amitié aussi forte avec lui. C'est pourquoi je voudrais inviter notre communauté, par le biais de cette publication et de ce qu'elle représente en termes d'efforts critiques et de défi, tant face au vacarme assourdissant du pouvoir qu'au «silence déraisonnable du monde», à s'unir autour de la célébration de l'ami et du collègue exceptionnel qu'était Guiba et à rendre hommage à l'homme joyeux et à la grande personne qu'il était.

Nicolas Piedade

Bouça Cova 2025

HOMENAJE A JOSÉ ANTONIO MATEOS CASTRO (1972-2025)

Mi vela arde por ambos lados
no durará toda la noche;
pero, ah, mis enemigos, y oh, mis amigos,
da una luz encantadora.
EDNA ST. VINCENT MILLAY

José Antonio Mateos Castro llegó desde muy joven a algo tan sencillo de explicar: nuestros sueños se aferran a cualquier hebra de oportunidad. Toño forjó su camino de la mano de los valles de Oaxaca; viajó a Tlaxcala en la adolescencia y aquí se construyó en la geografía del altiplano de cardos, cactáceas y flores menudas. La comunidad a la que llegó fue pródiga en amistades, compadrazgos y en amor; perfecto escenario para sembrar una pequeña ambición, porque qué otra cosa se puede hacer ahí, en esa comunidad del norte de Tlaxcala, sino estudiar filosofía. En Lagunilla corre mayormente el viento de norte a sur, lo que propicia un ambiente frío y seco, pero también en ciertas épocas del año ese mismo viento atrae la niebla y la lluvia pertinaz. En ese estira y afloja atmosférico nuestro querido Toño Mateos fue concibiendo esa pequeña aspiración que le alcanzó para escribir algunos libros, forjar a varias generaciones de estudiantes en la Universidad Autónoma de Tlaxcala, seducir a hombres y mujeres con su amistad, su bonhomía, su admirable capacidad para conectar con el otro. Los muros que encontró en su camino con el tiempo se llenaron de puertas y dejó que la filosofía le mostrara que los muros no son errores en el camino y que las lágrimas son la

muestra de que podemos permitirnos un pasado y vivir. Su destino geográfico culminó en Tlaxcala, pero siempre volvió sus pasos a Oaxaca, a ese lugar vibrante, festivo, colorido y generoso, como lo fue él mismo.

En mayo pasado la vida nos arrancó de un tajo el cuerpo y el alma de Toño Mateos. Nos quedamos sin su latido, sin su voz intencionada, sin su cariñoso gesto. En medio de la sorpresa de esta adversidad nos situamos en esa pregunta del vivir que no alcanzamos más que a intuir, a desear. Acaso la misma pregunta que nuestro querido Toño buscaba en la poesía de Pessoa o en la de Vallejo, dos de sus poetas más socorridos en los tiempos aciagos, en su búsqueda incesante por comprender desde las palabras el misterio del destino en toda su belleza. Esas preguntas acompañaron su labor en el conocimiento de la tradición filosófica y en la construcción de su propia voz en diálogo con esa tradición. Así fue organizando de forma coherente un pensar a propósito de la mirada ética en la sociedad contemporánea, de la memoria, del tiempo, de la conciencia histórica. Estos asuntos gravitaron en su quehacer como filósofo y también como sujeto sensible. De manera particular se interesó por reflexionar desde el discurso filosófico de la modernidad y las diversas formas en que las transformaciones sociales, las visiones del mundo, las instituciones, nos imponen criterios, otorgan ventajas de toda índole a algunos pocos y son causa del expolio de muchos. Esta discusión la fue centrando en algunas otras ideas que tuvieron un corolario importante en sus estudios doctorales en una interesante disertación a propósito del establecimiento de los relatos y representaciones que homogeneizan a hombres y mujeres en tanto sujetos históricos. Establece la importancia de recuperar lo que denomina el “suelo cultural latinoamericano” que permita dar sentido al hacer filosofía, esa que nos hace conscientes desde nuestra circunstancia. Así, lo que él advierte como una búsqueda del filosofar latinoamericano deviene en cuestionamiento, en la digna lucha por la libertad, ya no sólo de las estructuras económicas sino de una lucha para buscar lo que deseamos ser.

En los años recientes, en esa dialéctica incesante en torno a la memoria, la libertad y la toma de conciencia, indagó en las diferentes formas en que la ne-cropolítica se ha posicionado en los tiempos cercanos; se interesó por el análisis de las implicaciones de marginalización de grupos sociales, étnicos y racializados en el contexto latinoamericano como una necesidad de expresar la ruptura de los paradigmas. La violencia, la represión, la marginalización son asuntos centrales

en sus últimos artículos y ponencias que llevó a buena parte del país y aun fuera de él. Sus publicaciones no únicamente son una muestra de su trabajo y esfuerzo, sino también de la coherencia con que ese adolescente, buen hijo de Toño y Celia, soñó un día con tener un sitio en el mundo; ese que al inicio se mostraba esquivo con las bondades, pero que finalmente cedió ante la tenacidad y seriedad con que asumió cada palabra, cada texto, cada conferencia dictada.

Quizás estas palabras sólo hallen eco en quienes lo conocimos, en quienes lo leyeron, en sus alumnos y colegas, su familia, su padre, en Moni —su esposa—, en sus amados hijos; así suele pasar cuando nos arrebató el destino a un ser querido. Su ausencia física aún remite al dolor, a la rabia contenida en una frase repetida por sus colegas: cómo puede ser que no esté más, justo ahora que estaba haciendo su mejor trabajo, justo ahora en su madurez y solvencia. Y esa siempre será la deuda impagable de la vida, porque nos ha dejado con el deseo de los sueños por cumplir, con los libros inconclusos, con las ideas por venir, con sus 53 años vividos, con la posibilidad de una vida serena y contemplativa en la que cupieran más personas convidadas de su risa sonora, de sus bromas que siempre fueron el bálsamo contra los horrores cotidianos. Más nos vale a quienes seguimos aquí allegarnos de seres tan luminosos como él, con el profundo goce de vivir; porque toda persona que pueda conjugar el sueño con el querer, como Toño, deslumbra-do con los murmullos de los viejos filósofos, debiera tener un sitio en nuestras vidas. No podremos saber si el camino que transita ahora está lleno de zafiros azules y claros, según dice el libro de Éxodo, tan azules como el cielo de esta región en la que eligió vivir. Quizá sólo está acostado en el jardín lleno de estrellas.

Jaqueline Bernal Arana

Tlaxcala 2025

HOMMAGE À JOSÉ ANTONIO MATEOS CASTRO (1972-2025)

Ma bougie brûle par les deux bouts;
elle ne durera pas la nuit;
mais ah, mes ennemis, et oh, mes amis...
Elle donne une belle lumière!
EDNA ST. VINCENT MILLAY

José Antonio Mateos Castro a compris très jeune quelque chose de très simple: nos rêves s'accrochent à la moindre lueur d'opportunité. Toño a tracé son chemin en lien avec les vallées de Oaxaca; il s'est rendu à Tlaxcala à l'adolescence et s'est construit ici, dans la géographie de chardons, de cactus et de petites fleurs de l'Altiplano. La communauté dans laquelle il est arrivé fut prodigue en amitiés, en complicités et en amour, un cadre parfait pour semer la graine d'une modeste ambition, car que peut-on faire d'autre là-bas, dans cette communauté du nord de Tlaxcala, si ce n'est étudier la philosophie? À Lagunilla, le vent souffle principalement du nord au sud, ce qui favorise un climat froid et sec, mais à certaines périodes de l'année, ce même vent attire le brouillard et la pluie persistante. Au milieu de ce bras de fer atmosphérique, notre cher Toño Mateos a conçu cette petite aspiration qui lui a permis d'écrire plusieurs livres, de former plusieurs générations d'étudiants à la Universidad Autónoma de Tlaxcala, de séduire des hommes et des femmes par son amitié, sa bonhomie, son admirable capacité à tisser des liens avec les autres. Les barrières qu'il a rencontrées sur son chemin ont peu à peu laissé place à des portes et il a laissé la philosophie lui montrer que les obstacles pla-

cés sur notre chemin ne sont pas des erreurs et que les larmes sont la preuve que nous pouvons nous permettre un passé et un vivre. Son destin géographique s'est achevé à Tlaxcala, mais il est toujours revenu à Oaxaca, cet endroit vibrant, festif, coloré et généreux, à l'image de ce qu'il était lui-même.

En mai dernier, la vie nous a arraché le corps et l'âme de Toño Mateos. Nous sommes restés sans son battement de cœur, sans sa voix déterminée, sans ses gestes affectueux. Au milieu de la surprise causée par ce malheur, nous nous sommes retrouvés face à cette question du vivre que nous ne pouvons qu'expérimenter par l'intuition, désirer. Peut-être était-ce la même question que notre cher Toño cherchait dans la poésie de Pessoa ou de Vallejo, deux de ses poètes dont il privilégiait la lecture dans les moments difficiles, dans sa quête incessante pour comprendre à travers les mots le mystère du destin dans toute sa beauté. Ces questions ont accompagné son effort dans la connaissance de la tradition philosophique et dans la construction de sa propre voix en dialogue avec cette tradition. C'est ainsi qu'il a organisé de manière cohérente une pensée consacrée au regard éthique dans la société contemporaine, à la mémoire, au temps, à la conscience historique. Ces questions ont habité son travail comme philosophe et comme sujet sensible. Depuis le discours philosophique, il s'est en particulier consacré à réfléchir sur la modernité et les différentes manières dont les transformations sociales, les visions du monde et les institutions nous imposent des normes, accordent des avantages de toutes sortes à quelques-uns et sont la cause de la spoliation de beaucoup d'autres. Il a prolongé cette question à travers d'autres idées qui ont eu un poids important dans le cadre de ses études doctorales, marquées par une thèse intéressante portant sur la mise en place des récits et des représentations qui homogénéisent les hommes et les femmes en tant que sujets historiques. Il y établit l'importance de récupérer ce qu'il appelle le «sol culturel latino-américain», ce qui permet de donner un sens à la pratique philosophique, celle qui nous rend conscients depuis le contexte dans lequel nous nous situons. Ainsi, ce qu'il perçoit comme une quête de la philosophie latino-américaine se traduit en une remise en question, une lutte digne pour la liberté, non seulement au regard des structures économiques, mais aussi dans le cadre d'une lutte pour la quête de ce que nous désirons être.

Au cours des dernières années, dans cette dialectique incessante autour de la mémoire, de la liberté et de la prise de conscience, il s'est penché sur les di-

fférentes formes adoptées récemment par la nécropolitique; il s'est intéressé à l'analyse de l'implication de la marginalisation des groupes sociaux, ethniques et racialisés dans le contexte latino-américain, démarche considérée comme une nécessité pour l'expression d'une rupture de paradigmes. La violence, la répression et la marginalisation sont des thèmes centraux dans ses derniers articles et conférences, qu'il a présentés à travers le pays et même à l'étranger. Ses publications ne sont pas seulement le reflet de son travail et de ses efforts, mais aussi de la cohérence avec laquelle cet adolescent, fils dévoué de Toño et de Celia, rêvait un jour d'avoir sa place dans le monde, un monde qui, au début, se montrait réticent à lui offrir ses bienfaits, mais qui a finalement cédé devant la ténacité et le sérieux avec lesquels il assumait chaque mot, chaque texte, chaque conférence donnée.

Peut-être que ces mots ne trouveront d'écho que chez celles et ceux qui l'ont connu, qui l'ont lu, chez ses élèves et ses collègues, chez sa famille, chez son père, chez Moni, son épouse, chez ses enfants bien-aimés. Il en est souvent ainsi lorsque le destin nous arrache un être cher. Son absence physique renvoie encore à la douleur, à la rage contenue dans une phrase répétée par ses collègues: comment se fait-il qu'il ne soit plus là, alors qu'il était au sommet de son art, à l'apogée de sa maturité et de sa compétence? Telle restera toujours la dette inestimable de la vie, car il nous a laissés avec le désir des rêves encore à réaliser, avec des livres inachevés, avec des idées à venir, avec ses 53 années vécues, avec la possibilité d'une vie sereine et contemplative dans laquelle auraient pu s'inscrire davantage de personnes invitées à partager son rire sonore, ses plaisanteries qui ont toujours fait figure de baume contre les horreurs du quotidien. Il nous vaut mieux, nous qui restons ici, nous rapprocher d'êtres aussi lumineux que lui, marqués par le plaisir profond de vivre; car toute personne capable de conjuguer le rêve et le désir, comme Toño, ébloui par les murmures des vieux philosophes, devrait avoir une place dans nos vies. Nous ne saurons pas si le chemin qu'il parcourt maintenant est pavé de saphirs bleus et clairs, comme le dit le livre de l'Exode, aussi bleus que le ciel de cette région où il a choisi de vivre. Peut-être est-il simplement allongé dans le jardin étoilé.

El tema principal que guía este volumen colectivo se centra en los "Imaginarios literarios y culturales del margen", al proponer una apertura a las posibles variaciones y proyecciones, conceptuales o artísticas, producidas dentro de campos que se posicionan y se estructuran según vínculos de poder y relaciones de fuerza. Así, a partir de una variedad de estudios enfocados en la literatura, en otras formas de arte como el cine o el performance, la semiótica o la filosofía, los textos reunidos en este libro plantean, cada uno a su manera, explorar las posibilidades de "recentrar", "deconstruir" y "pensar" los fenómenos de exclusión de las periferias, el dominio de las hegemonías y la fecundidad de la disidencia.

