Atlante 11
Automne 2019

Restaurar lo vivo: cuando la escritura desafía la violencia en América Latina

Restaurar lo vivo: cuando la escritura desafía la violencia en América Latina

Carlos Maciel Kijano, “La vida, ese escenario tan negro y con tan poca luz, es hoy abismo, corte de tiempo, desesperación”. Técnica mixta, 100 x 120 cm, 2009.

Coordinación

Cathy FOUREZ
Marie-Agnès PALAISI

Atlante. Revue d’études romanes, n°11, automne 2019

Restaurar lo vivo:
cuando la escritura desafía la violencia en América Latina

Coordinación

Cathy FOUREZ
Marie-Agnès PALAISI

Prólogo 4

Parte I. La violencia feminicida bajo el prisma de la justicia poética

Bethsabé HUAMÁN ANDÍA (Saint Catherine University) 14
Pobreza y poética en la poesía de Rocío Silva Santisteban

Victor MARTINEZ (Université de Lille SHS, ALITHILA EA 1061 / CECILLE EA 4074) 38
Dire la mort à l'ère du capitalisme tardif : une lecture de *Style*, de Dolores Dorantes

Parte II. Escribir el necropoder: en busca de una literatura performativa

Edgardo ÍÑIGUEZ (Universidad de Guadalajara / México) 51
Una retórica de la violencia. Necroescrituras en *Temporada de huracanes* de Fernanda Melchor

Irene FENOGLIO LIMÓN (Universidad Autónoma del Estado de Morelos / México) 66
***Ayotzinapa* de Tryno Maldonado: entre realidad y ficción**

Parte III. Las vidas migrantes que no importan: cuando se nombra lo silenciado y habla el silencio de los ninguneados

Marie-José HANAÏ (Université de Rouen Normandie, ERIAC 4705) 80
Traverser l'enfer mexicain : les voix des migrants dans l'univers de la fiction. *Las tierras arrasadas* d'Emiliano Monge

Teresa GARCÍA DÍAZ (Universidad Veracruzana / México) 115
Huir, soñar, emigrar: Juan Pablo Villalobos

Claudia PANAMEÑO (Université de Lille SHS, CECILLE EA 4074) 137
Violencia, exilio, identidad y vigilancia en *Moronga* de Horacio Castellanos Moya

Parte IV. Narrativas transdisciplinares para restaurar lo vivo

Ana Lucía GONZÁLEZ IBÁÑEZ (Dra. Arq. CTS / Directora Taller Patrimonio & Metrópoli / México) 158
Restaurar lo vivo: utopías y distopías para la ciudad del siglo XXI: El Aeropuerto de la Ciudad de México: biodiversidad amenazada y poder ciudadano

Emanuela BORZACCHIELLO (Universidad Complutense de Madrid) 179
Entre archivos. Prácticas narrativas para descifrar la violencia y cuidar la vida

Anexo.

Cintia BOLIO (Caricaturista política feminista mexicana) 195

México feminicida. El cómic como registro histórico. *Memento* (**2004**), *Puras Evas* (**2017, 2019**)

Resúmenes 211

C. FOUREZ, M.-A. PALAISI, «Prólogo»,
Atlante. Revue d'études romanes, n°11,
Automne 2019, p. 4-12, ISSN 2426-394X.

Prólogo

Cathy FOUREZ

Univ. Lille, ULR 4074 CECILLE Centre d'Études en Civilisations Langues et Lettres Étrangères, F-59000 Lille, France

Marie-Agnès PALAISI

Univ. Toulouse, EA 7412 CEIIBA Centre d'Études Ibériques et Ibéro-Américaines, F-31000 Toulouse, France

En la actualidad mundial, los retos económicos y una meritocracia basada en el cúmulo de dinero, de espacio y de poder han sustituido al respeto de toda existencia y al derecho, para los hombres y las mujeres del siglo XXI, de vivir con dignidad y decencia. En el final de año 2019 varios países de América Latina fueron sacudidos por una ola de protestas que se saldó por decenas de muertos, detenciones arbitrarias, abusos policiales y actos de tortura. En América del Sur se logró juntar una parte del pueblo que se levantó; sus manifestaciones recibieron una respuesta dura y represiva de los gobiernos, especialmente en Chile y Ecuador, con medidas (toque de queda, militarización muy fuerte del espacio público) que son aquéllas de un estado de emergencia. Según la Calculadora de la Desigualdad elaborada por la confederación de oenegés Oxfam y el portal peruano de periodismo de investigación Ojo Público, en América Latina y el Caribe, el 10% de la población más rica concentra el 71% de la riqueza. En Chile, por ejemplo, la gota de más fue el incremento de los precios de los productos de primera necesidad, entre los cuales el del boleto de metro. La respuesta militar no apaciguó a la población y se llega a un nivel de violencia intolerable con una subida de la mortalidad. Ninguno de esos Estados había aportado una solución a las desigualdades sociales ni anticipado la exaperación a la que pueden llegar unos pueblos de gente que trabaja y no tiene lo suficiente para vivir, al mismo tiempo

que el nivel económico del país no está tan dramático (Chile tiene el PIB más alto de la región).

De hecho, las relaciones humanas se han deteriorado mucho. Dicha deterioración resulta, a nivel internacional, no sólo de la fragilidad del mercado del empleo que con mucha dificultad ahora garantiza una estabilidad financiera y un desarrollo personal, sino también del crecimiento del capital como valor y proyecto de vida que no hizo más que agudizar, esos últimos tiempos, las desigualdades sociales, "raciales" y sexuales en particular en América Latina, bajo el imperio de múltiples formas de violencias a menudo silenciadas por la ignorancia, el miedo, la impunidad, que constituyen igualmente prácticas del ejercicio mismo de la violencia.

Del Norte al Sur pasando por Centroamérica y las islas caribeñas, todo el territorio latino-americano se ve asolado por diferentes tipos de criminalidad: mafiosa, contrabandista, institucional, comercial, financiera… Dicho acoplamiento no es nada nuevo; lo que sí resulta inédito e inquietante es, en estos últimos años, su rauda acentuación, la cual parece inmutar poco a las potencias occidentales. En efecto, su séquito de crueldades y destrucciones, pese a las numerosas condenas y recomendaciones en materia de Derechos Humanos por los Organismos Internacionales, no ha surtido mucho efecto ni gran reacción en las esferas gubernamentales a nivel mundial. El inapelable ensañamiento que se ejerce tanto en contra de los individuos y sus tentativas de otros modos de existencia como del medioambiente sobreexplotado, saqueado y destrozado para saciar la gula inagotable de la ultra-producción económica, está trazando en América Latina un mapa del horror:

El 25 de noviembre del 2019, en un comunicado de prensa, el Observatorio de Igualdad de Género de la CEPAL (Comisión Económica para América Latina y el Caribe) dio a conocer los datos oficiales que suele recopilar anualmente respecto a los asesinatos de mujeres por razones de género, donde al menos 3.529 fueron víctimas de este ataque deliberado en contra de la mujer por ser mujer(es)[1].

[1] En línea. Consultado el 23 de diciembre de 2019, https://www.cepal.org/es/comunicados/solo-2018-al-menos-3529-mujeres-fueron-victimas-feminicidio-25-paises-america-latina.

Sabiendo que los países difieren en la definición normativa del "feminicidio", que algunos lo han tipificado penalmente y otros no, que los criterios de cálculo se diferencian según la región, el índice real de feminicidios supera las tasas oficialmente publicadas y representa un alarmante problema de salud pública. Solo en México, diez mujeres mueren violentadas por día[2].

Acorde con varios dictámenes de la ONU, las desapariciones forzadas:

> […] se han convertido en un problema mundial que no afecta únicamente a una región concreta del mundo. Antes surgieron principalmente como el producto de las dictaduras militares, pero en la actualidad pueden perpetrarse en situaciones complejas de conflicto interno, especialmente como método de represión política de los oponentes[3].

En América Latina, cada año desaparecen de manera forzada más de 100.000 personas, una inmensa mayoría por razones políticas[4] y México encabeza la lista. De acuerdo al Registro Nacional de Datos de Personas Extraviadas o Desaparecidas (RNPED), desde que el gobierno mexicano declaró la guerra al crimen organizado en 2006, si más de 200.000 personas han sido asesinadas entre esta fecha y abril del 2018, un total de 36.265 personas han desaparecido, de las cuales 26.938 son hombres y 9.327 (25.7%) son mujeres[5]. No obstante, según nuevas mediciones de la Comisión Nacional de Búsqueda, el número de desapariciones alcanzaría más de 52.000 en 12 años[6].

---

[2] Datos del Secretariado Ejecutivo del Sistema Nacional de Seguridad Pública (SESNSP) publicados el 31 de octubre de 2019. En línea. Consultado el 22 de diciembre de 2019, https://www.gob.mx/sesnsp/acciones-y-programas/incidencia-delictiva-87005.

[3] Informe de la ONU, publicado el 30 de agosto de 2019. En línea. Consultado el 22 de diciembre de 2019, https://www.telesurtv.net/news/casos-desapariciones-forzadas-america-latina-20180830-0009.html.

[4] En línea. Publicado y consultado el 21 de agosto de 2019, https://www.cubahora.cu/del-mundo/cientos-de-miles-de-desapariciones-forzadas-por-ano-en-america-latina.

[5] Ver los informes del Registro Nacional de Datos de Personas Extraviadas o Desaparecidas. En línea. Consultado el 22 de diciembre de 2019, https://www.gob.mx/sesnsp/acciones-y-programas/registro-nacional-de-datos-de-personas-extraviadas-o-desaparecidas-rnped.

[6] Lucía Melgar, "¿Cuál es el límite?", *in* Periódico *El Economista*, México, 23 de diciembre de 2019. En línea. Consultado el 23 de diciembre de 2019, https://www.eleconomista.com.mx/opinion/Cual-es-el-limite-20191223-0068.html.

Otro aspecto que contribuye a la inseguridad en América Latina es el del flujo ilegal de armas procedentes de Estados Unidos desde la frontera con México hasta el Sur del Continente. "Entre los inmigrantes que cruzan la frontera desde México hay miles que tratan de huir de la violencia de las pandillas y el narco en sus países. El arma con que se los intimida generalmente es de fabricación estadounidense[7]". El contrabando de armas permite que muchas alimenten los carteles del narco y la violencia pandillera en Honduras, Guatemala y El Salvador.

Así, los migrantes que huyen de sus países a causa de la pobreza y de la violencia extremas, corren el riesgo de ser brutalizados, violados, extorsionados o secuestrados entre Mesoamérica y los Estados Unidos. Los ingresos de los contrabandistas que trafican con migrantes latinoamericanos y caribeños hacia el Norte del Continente fueron de casi 7.000 millones de dólares por año en el 2016[8].

Conforme a un estudio hecho público en enero de 2019 por la Oficina de las Naciones Unidas contra la Droga y el Delito (ONUDD), la trata de personas es una actividad cada vez más usual entre los grupos armados en zonas conflictivas, siendo América Latina una de las regiones con mayor número. Las víctimas son enganchas y/o capturadas con fines de explotación sexual ; el 96% de éstas son mujeres. En países andinos como Bolivia y el Perú, se reportan más niños explotados sexualmente o adoptados ilegalmente[9].

En cuanto a los asesinatos de periodistas y activistas, entre 2014 y 2018, la UNESCO nombró a América Latina y al Caribe como la segunda región más letal para los profesionales (127 de esas muertes ocurrieron allí, una cuarta parte del total de los 495 matados en todo el mundo[10]), mientras que en 2018, América Latina

[7] En línea. Consultado el 22 de diciembre de 2019, http://www.politique-actu.com/dossier/amerique-latina-creciente-trafico-armas-desde-atiza-violencia-migracion/1750628/.
[8] Datos de la ONU Migración (OIM: Oficina Regional para Centroamérica, Norteamérica y el Caribe). En línea. Consultado el 23 de diciembre de 2019, https://rosanjose.iom.int/site/es/trafico-ilicito-de-migrantes.
[9] En línea. Publicado y consultado el 23 de septiembre de 2019, https://www.telesurtv.net/news/trata-de-personas-cifras-america-latina-20190923-0029.html.
[10] En línea. Publicado y consultado en noviembre de 2019, https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000371343.

registró más de la mitad de crímenes de activistas ambientales, o sea un promedio de 80 asesinatos a nivel global[11].

América Latina, que es a la vez paradójicamente, presa del neoliberalismo desenfrenado y cuna de sólidos focos de resistencia frente a una mercantilización generalizada, es un área cultural donde parecen ser condensados las brusquedades y los retos de la globalización.

Voces que podríamos decir bravas y valientes, porque pensar y decir en ciertas partes de las Américas equivale a exponer con exceso su cuerpo y aquél de los suyos a terribles venganzas se elevan para denunciar esas nuevas redes de dominación, discriminación, humillación y erradicación. Estas voces locales surgen de múltiples trabajos de campo, son permeables a la experiencia de un presente bruto donde ya nadie es intocable y se enfrentan al desafío de reinventar a su país saturado de realidades siniestras. Si bien algunas llegan, en medio de los retos comerciales que deciden de lo que debe ser leído, visto o mirado, a ser audibles fuera de sus fronteras, una mayoría de ellas siguen teniendo poca audiencia. Sin embargo, esta falta de difusión no impide que sus narraciones pregunten y renueven las miradas que el pensamiento occidental, muy a menudo etnocentrista, lleva sobre las violencias que arrasan a América Latina.

Así, el imaginario, en particular, de numerosos de sus escritores de hoy, no puede hacer caso omiso de esa expansión de pérdidas humanas que ellos mismos tienen que observar, a veces vivir. Su imaginación creadora les sirve para interrogar la puesta en palabras y en narración de la inhumanidad que alimenta lo cotidiano, para interrogar los comportamientos desviantes del ser humano así como la brutalidad de las sociedades contemporáneas, para pensar el papel de la producción literaria en una sociedad en que las políticas dan pruebas de cinismo frente a los imperativos económicos. Pero ese imaginario no es sólo un observatorio, no es sólo una relectura de una humanidad en quiebra; busca también crear espacios de escucha, de consuelo, y de reparo que pasan por la

[11] Informe de *GLOBAL WITNESS* que data del 30 de julio de 2019. En línea. Consultado el 22 de diciembre de 2019, https://www.globalwitness.org/fr/campaigns/environmental-activists/enemies-state/.

descentración de relatos hegemónicos tanto en el plano estético como temático, por la reapropiación de los discursos dominantes del pensar y del hacer desde el cuerpo y sus performances, por nuevas vías de difusión y vulgarización de toda producción literaria del relato novelesco a la novela gráfica pasando por la crónica y la autoficción fuera de las industrias culturales globalizantes. Entre tantas distopías, hay que volver a aprender a soñar no con utopías sino con reconstrucciones de formas de vida decentes, liberadas de violencia.

En tal contexto, el número de *Atlante* titulado **"Restaurar lo vivo: cuando la escritura desafía la violencia en América Latina"** propone analizar los discursos de denuncia de violencias fabricadas por la globalización económica y la liberalización del capital, reproducidas y consumidas a una escala más local, así como los discursos que buscan corregir la deshumanización real de la sociedad.

Este número 11 consta de cuatro partes con contribuciones que exploran, desde distintos países latinoamericanos, los perfiles polifacéticos de la violencia que devastan al Continente. Las representaciones propuestas y estudiadas, si bien experimentan y radiografían situaciones de gran vulnerabilidad y de extrema inhumanidad, rehúsan las imágenes miserabilistas o voyeuristas así como los retratos de revictimización. Deparan otros relatos posibles donde la reconstrucción de la figura humana que fue reprimida y atentada prevalece sobre los discursos contemplativos de destrucción. Poesía, novela, crónica, reinvención de las ciudades de mañana, reapropiación épica del espacio público, dibujo caricaturesco erigen originales voces de reinterpratación de la violencia y nuevos impulsos de reflexión a partir de estrategias narrativas que rescatan y reformulan lo vivo.

La primera parte, "La violencia feminicida bajo el prisma de la justicia poética", cuestiona las relaciones existentes entre la feminización de la pobreza, el feminicidio, el crecimiento de la emigración de las mujeres, la institucionalización de la violencia y la globalización de la economía. La académica y poetisa peruana Bethsabé Huamán Andía muestra de qué manera los versos de Rocío Silva Santisteban escenifican la precariedad material a la vez como sustento de deterioración de la vida de las mujeres y como meditación acerca de una voz creativa femenina que se piensa y se inventa en el meollo de la pobreza. Incluso en

la carencia, nos aclara Huamán Andía con las estrofas de Santisteban, las mujeres no se deshacen; cultivan, con lo que tienen, su in-corporación. El poeta francés Victor Martinez, en cuanto a él, en consonancia con el concepto de "capitalismo tardío" como clímax de la propiedad a ultranza y de la sobreexplotación de los cuerpos y de sus territorios, relee el poemario *Estilo* de la mexicana Dolores Dorantes que desmenuza la violencia feminicida partiendo de un coro de mujeres-víctimas que se apoderan de la enunciación del verdugo para desenmascarar y denunciar su poder de muerte.

La segunda parte, "Escribir el necropoder: en busca de una literatura performativa", se interesa no sólo en la contribución del arte para revelar las zonas oscuras de violencias endémicas como la doméstica y la institucional sino también en su potencial reformador que, si no corrige, por lo menos interpela por la conmoción una realidad inaguantable. Edgardo Íñiguez analiza en *Temporada de huracanes* de Fernanda Melchor las recientes formas de escritura que surgen en un contexto de extrema mortandad por la normalización de la muerte violenta en México. Se pregunta en qué medida la retórica del lenguaje literario, aprehendido desde la noción de "necroescritura" elaborada por la escritora Cristina Rivera Garza, es capaz de responder al "capitalismo *gore*", herramienta teórica conceptualizada por la tijuanense Sayak Valencia para estudiar un México refundado en la gestión del narcotráfico y la necropolítica. En cuanto a Irene Fenoglio Limón, vuelve a la desaparición forzada de 43 estudiantes de una Escuela Normal de Guerrero a fines de septiembre del 2014 en *Ayotzinapa* de Tryno Maldonado. Explica la necesidad y el impacto del testimonio literarizado a modo de amparo y empatía para desmentir la versión oficializada de este acontecimiento trágico, desnaturalizado y refabricado por las propias autoridades gubernamentales.

La tercera parte, "Las vidas migrantes que no importan: cuando se nombra lo silenciado y habla el silencio de los ninguneados", se focaliza en diferentes trayectorias de indocumentados en que se entrecruzan escenarios de miseria y de violencia (económica, política, familiar) y componentes sociales y de edad. Se visibilizan figuras desconocidas de la migración que salen principalmente de Centroamérica y atraviesan la República mexicana: los traficantes de personas, los

niños y los exiliados forzados, voluntarios, temporales. Estos recorridos ayudan a expresar la complejidad del fenómeno y a identificar la pluralidad y la singularidad de las "biografías" que son y participan de la migración hacia y en los Estados Unidos. Marie-José Hanaï desmenuza *Las tierras arrasadas* de Emiliano Monge, novela simultáneamente trágica y elegíaca donde México, para el extranjero ilegal que aspira al "Sueño americano", no es más que un vía crucis sin salvación. Hanaï desmonta toda la relojería estructural y coral de la ficción portadora de varios niveles de desciframiento aptos para desentrañar la atrocidad ejercida y vivida desde distintos movimientos de realidad donde predomina la impunidad. Teresa García Díaz se enfrasca en diez testimonios de niños migrantes centroamericanos reescritos por Juan Pablo Villalobos en su libro de no-ficción *Yo tuve un sueño*. En su estudio, García Díaz evidencia los resortes narrativos de la crónica género al cual recurre el escritor mexicano , que permiten una mejor legibilidad de la travesía de unos infantes que huyen de un mundo inclemente para alcanzar otro no menos despiadado. El trabajo de Claudia Panameño radica en un análisis de *Moronga* de Horacio Castellanos Moya, el cual narra su intriga desde la perspectiva polifónica de exiliados salvadoreños en los Estados Unidos por razones profesionales o ligadas a la violencia histórica y mafiosa de su país de origen. Panameño diseca cómo todos se ven presos de un pasado terrible que no pasa y que condiciona y altera la mutación de sus identidades y su modo de vivir.

La parte IV, "Narrativas transdisciplinares para restaurar lo vivo", en un contexto de vidas no protegidas, sujetas permanentemente al peligro, a la amenaza y a la demolición, busca alternativas para fomentar producciones de pujanza justiciera y proyectos del cuidado. La arquitecta Ana Lucía González Ibáñez contrarresta, mediante la concepción urbana de los antepasados mexicas, el descomunal plan de construcción de un nuevo aeropuerto en la Ciudad de México en el núcleo mismo de una de las mayores civilizaciones prehispánicas, o sea en el lago de Texcoco. Reivindica González Ibáñez la herencia de un pasado remoto y los aportes a la vez técnicos y sensibles de los antiguos mesoamericanos en su relación con su entorno orgánico; al respecto afirma que resulta factible impulsar un contraproyecto arquitectónico en armonía con la naturaleza a fin de preservala y expandirla. En

cuanto a la periodista italiana Emanuela Borzacchiello, a partir de un trabajo de archivo demuestra que ya en los años setenta y adentro del sector universitario y periodístico, mujeres rastrearon y localizaron la confluencia y el *continuum* de violencias que cruzan y marcan los cuerpos de sexo femenino o adscritos a lo femenino. Su artículo patentiza, en una destacada comprensión de la violencia de género, las innovadoras contribuciones de estas investigadoras académicas y periodistas pero acalladas o eufemizadas en aquel entonces por las complicidades institucionales y estatales. Por último, la dibujante y caricaturista feminista Cintia Bolio nos obsequia algunos de sus cartones e historietas que reinstalan a las mujeres violentadas o/y asesinadas como prioridad en la agenda política y como voces de pie que impugnan el canon de ser indefenso y subyugado en el cual el imaginario colectivo asentado en normas patriarcales las confina. Bolio, en la plasticidad subversiva de sus dibujos altamente politizados e hilvanados con tintes de humor negro, ilustra casos de feminicidio en México que traducen no sólo la desidia y la inoperancia de la Justicia sino también la pasividad y el desintéres de una gran parte de la sociedad mexicana. Sus protagonistas mujeres se sublevan y se asumen libres de sus acciones al explicar y ventilar su enojo; todas se convierten en inéditos testimonios históricos a través de un género iconográfico (el cómic) del cual habían sido excluidas como productoras de discursos ciudadanos y autoras-críticas de sus propias subjetividades.

La diversidad estilística y genérica de los escritos que componen este volumen indica que América Latina es también, y quizás antes que todo, un área donde la literatura se ha vuelto de nuevo un arma: "la imaginación es la subversión" dice Cristina Rivera Garza en *Dolerse. Textos de un país herido* (2011). Frente a un sistema sociopolítico corrupto, la subversión, reclamada por Cintia Bolio y presente en todas las obras estudiadas por los contribuidores de este número, acarea esperanza y renovación. Son esos textos en lucha los que nos interesan dar a conocer y compartir con el lectorado.

PARTE I.

LA VIOLENCIA FEMINICIDA BAJO EL PRISMA DE LA JUSTICIA POÉTICA

Pobreza y poética en la poesía de Rocío Silva Santisteban

Bethsabé Huamán Andía
Saint Catherine University

En el Perú, hasta la generación del ochenta, la aparición de las mujeres en la literatura peruana fue esporádica, aunque destaca como la voz más importante la poeta Blanca Varela: Premio Octavio Paz de Poesía 2001, Premio Internacional de Poesía Federico García Lorca 2006, Premio Reina Sofía de Poesía Iberoamericana 2007. Es en los años ochenta que coincidencias numéricas y poéticas permiten una presencia contundente y significativa de las mujeres en el mundo literario, que hace visible los silenciamientos previos, pero perpetúa las discriminaciones de siempre.

Históricamente en aquellos años, el Perú se enfrentó a un radicalismo de fenómenos sociales como la exacerbación de las migraciones internas y externas, así como la generalización de la violencia política. Quizá los nombres de Alan García, presidente que llevó al país a los más altos índices de inflación económica, y el grupo terrorista Sendero Luminoso, resulten familiares al lector de estas líneas y sean el marco desde el cual pueda entender la reflexión sobre la poesía que realizaré. De otro lado, en los ochentas, es crucial la influencia del pensamiento feminista europeo y las demandas de las mujeres por una sociedad más equitativa y sin discriminación.

El discurso poético de las escritoras de la generación del ochenta recoge, de muchos modos, este crisol de circunstancias; sin embargo, lo que constituyó su mayor ruptura fue la enunciación de una voz poética que hablaba en primera persona de su cuerpo, de su deseo, de su ser mujer. En la Lima de aquellos años, la mujer había sido principalmente un objeto; su voz, su mirada, había sido plasmada

no desde ella misma, sino por intermedio de otras voces, otras miradas, otros sujetos. La coincidencia de voces de mujeres hablando de ellas mismas, aún a través del sutil velo de la poesía, fue fuente de sorpresas, rechazos, escándalos y comentarios. Para las futuras generaciones de escritoras, la generación del ochenta significa un referente imprescindible, poético, histórico, de aliento, inspiración e impulso a seguir, para enfrentarse a los mecanismos del poder que mantienen a la mujer fuera de espacios tan vitales como el arte.

Rocío Silva Santisteban

La fundación editorial "El perro y la rana", de Venezuela, publicó en el 2012 una antología de poemas de Rocío Silva Santisteban (Lima, 1963) bajo el título *Pobreza y otros poemas. Antología 1984-2011*[1], en la cual, junto a varios poemas inéditos, encontramos extractos de todos los poemarios de la autora: *Asuntos circunstanciales* (1984), *Ese oficio no me gusta* (1987), *Mariposa negra* (1993), *Condenado amor* (1996), *Turbulencia* (2005) y *Las hijas del terror* (2007). Además de un merecido reconocimiento a la trayectoria de una figura importante y activa de las letras peruanas ganadora del Premio Poeta Joven del Perú y dos veces merecedora del Premio Copé de Plata , complace la elección de la pobreza como temática organizadora del conjunto, distanciándose de aquellas lecturas que ven en la producción artística de las mujeres solo cosas del cuerpo, del amor y de una feminidad entendida como intrascendencia.

En efecto, los primeros acercamientos críticos a la obra de Silva Santisteban se dan como parte de la atención que las poetas, como colectivo, recibieron en la generación del ochenta, dada su cantidad y novedad. Las autoras son abordadas resaltando su belleza y juventud; como ejemplo podemos citar algunos de los titulares de las reseñas sobre Rocío Silva Santisteban: "Erótica, tímida y… ¡audaz!"[2], "Las hermosas circunstancias de Rocío Silva Santisteban"[3]. O aquellos

[1] Rocío SILVA SANTISTEBAN, *Pobreza y otros poemas. Antología 1984-2011,* Caracas, Fundación Editorial El perro y la rana, 2012.
[2] [Autor anónimo] "Erótica, tímida y … ¡audaz!", *Visión. Amenidades,* 17 de marzo de 1985.

titulares referidos a Carmen Ollé, mucho más vinculados a lo sexual: "Carmen Ollé, oscuro objeto de deseo"[4], "Carmen Ollé: retrato de una joven impúdica"[5], "Carmen Ollé: los besos de la cintura para abajo"[6].

La primera antología de mujeres poetas que incluye la generación del ochenta es realizada por Roland Forgues y Marco Marcos, bajo el desafortunado título *La escritura un acto de amor* (1989), que invita a asociar toda la poesía peruana escrita por mujeres de la Colonia al siglo XX, que son los marcos temporales incluidos con la temática amorosa. A su vez, los antologadores califican de "balumba", a las autoras de los ochenta, palabra que el *Diccionario de la Lengua Española* señala como "(Del lat. *volumna*, bultos). 1. f. Bulto que hacen muchas cosas juntas. 2. f. Conjunto desordenado y excesivo de cosas". Silvia Bermúdez reseñó el libro precisando que:

> Al situar esta producción dentro de la geografía de lo emotivo-sensorial de lo corporal fuera de lo intelectual y por lo tanto de lo racional, el título implícitamente valida el sistema de ordenamiento de la realidad de la cultura occidental donde lo femenino, lo corporal y lo inconsciente han sido constantemente reprimidos y excluidos en aras de los valores universales de objetividad y racionalidad asociados con lo masculino[7].

El mismo tratamiento sesgado se encontrará en las antologías de José Beltrán Peña[8] y Ricardo González Vigil[9], donde, aunque son antologías generales, es decir mixtas, el comentario sobre las poetas es siempre colectivo como grupo y asociado a lo afectivo y corporal, quedando todas homologadas con las mismas

[3] [Autor anónimo] "Las hermosas circunstancias de Rocío Silva Santisteban", *El Caballo Rojo,* 18 de noviembre de 1984.

[4] [Autor anónimo] "Carmen Ollé, oscuro objeto de deseo", *Expreso,* 7 de abril 1995, p. 3.

[5] Ricardo GONZÁLEZ VIGIL, "Carmen Ollé: retrato de una joven impúdica", *El Comercio* Suplemento *Dominical,* 4 de julio 1982, p. 18.

[6] María NEGRONI, "Carmen Ollé: los besos de la cintura para abajo", *Viva*, año 3, n° 11-12, p. 55-57.

[7] Silvia BERMUDEZ, "Sobre cuerpos y textos: *La escritura un acto de amor* y las mujeres poetas de la década de los ochenta", *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana,* año XXIII, n° 46, 1997, p. 303.

[8] José BELTRÁN PEÑA, *Antología de la poesía peruana. Generación del 80,* Lima, s/e, 1990.

[9] R. GONZÁLEZ VIGIL, *Poesía peruana siglo XX. Tomo II: De los años 60 a nuestros días,* Lima, ediciones Copé, 1999.

cualidades asociadas a su sexo, lejos de entroncarse con las generacionales, nacionales o "universales".

Aunque los primeros comentarios críticos a la obra de Rocío Silva Santisteban están imbuidos en una lectura de conjunto que sólo puede llegar a generalizaciones, las cuales enfatizan asociaciones culturales de la mujer al amor y al erotismo, algunas importantes académicas lograron contrarrestar ese reduccionismo y conservadurismo teórico de la crítica literaria peruana. El más importante estudio aparece en 1996, *Voces sexuadas. Género y poesía en Hispanoamérica* de Susana Reisz, dedicado a las poetas latinoamericanas pero con protagonismo hacia la poesía peruana. En dicho estudio, Reisz reflexiona teóricamente sobre lo que viene a significar la poesía escrita por mujeres, en el escenario regional, y la lucha crucial que sus voces establecen sobre una visión sexuada de su poesía y lo que su poesía propone sobre la sexualidad. Reisz dijo en aquel momento:

> Lo que cuenta, y lo que cohesiona a la mayoría de las escritoras del mundo hispánico en los dos últimos decenios, es el empeño por redefinir la feminidad en los propios términos y por cimentar una identidad colectiva fundada en la percepción de diferencias y desventajas[10].

Una de esas desventajas que hermanan a las escritoras peruanas y latinoamericanas es la lucha por el tiempo para la escritura, como lo señala la poeta Carmen Ollé:

> cuando eres independiente y trabajas como *freelance* hay que perseguir el tiempo de la escritura, hay que perseguirlo, como gitanos, como lobos, cuando lo agarras haces lo que puedes y el producto es el resultado de ese tiempo que le das y de todas tus ansiedades y angustias[11].

[10] Susana REISZ, *Voces sexuadas. Género y poesía en Hispanoamérica,* Madrid, Asociación Española de Estudios Hispanoamericanos, 1996, p. 22.

[11] Bethsabé HUAMÁN ANDÍA, "Hay que perseguir el tiempo de la escritura. Entrevista con Carmen Ollé", *in* Mariela DREYFUS *et. al.*, ed., *Esta mística de relatar cosas sucias. Ensayos en torno a la obra de*

Leyendo los textos de Silva Santisteban agrupados bajo la temática de la pobreza, ésta se nos presenta en su definición más amplia, como carencia económica, como falta de dinero y de las condiciones básicas de la subsistencia humana: alimento, vivienda, vestido; pero también, sobre todo en el caso de las mujeres, como un vacío, la falta de un espacio de enunciación, de empatía, de solidaridad, de comprensión del ser mujer que implique e invoque humanidad, dignidad, afecto, trascendencia. Y, para la mujer escritora, para la voz poética reflexiva de su hacer con el lenguaje, la pobreza viene a significar la falta de tiempo para escribir, la falta de estímulos y la sensación de aislamiento frente a un quehacer del que parece estar marginada de antemano.

En este uso tan extenso del vocablo pobreza, ésta se presenta como el lado visible de una fuerza subterránea: la violencia hacia la mujer. La violencia es el mecanismo de control que va a garantizar el lugar subordinado de la mujer, por tanto, es una condición necesaria del sistema patriarcal. Rita Laura Segato propone hablar de *violencia moral* como término englobador y normalizado que se despliega de manera natural, es decir de forma automática, sin reflexión, en el ámbito cotidiano:

> violencia moral es todo aquello que envuelve agresión emocional, aunque no sea ni consciente ni deliberada. Entran aquí la ridiculización, la coacción moral, la sospecha, la intimidación, la condenación de la sexualidad, la desvalorización cotidiana de la mujer como persona, de su personalidad y sus trazos psicológicos, de su cuerpo, de sus capacidades intelectuales, de su trabajo, de su valor moral[12].

Este artículo se propone rastrear la pobreza como expresión de la violencia moral vivida por la mujer en los poemas de Rocío Silva Santisteban y el modo en que se ve afectado el quehacer literario ante necesidades básicas insatisfechas y urgentes

Carmen Ollé, Lima, Centro de Estudios Literarios Antonio Cornejo Polar, Latinoamérica Editores, 2016, p. 303-304.

[12] Rita Laura SEGATO, *Las estructuras elementales de la violencia*, Buenos Aires, Universidad Nacional de Quilmes Editorial, 2003, p. 115.

de atender. Nos acercaremos a la pobreza material, la carencia, pero también en un sentido más filosófico, a ese lugar de la falta, ese vacío, esa no existencia de un lugar enunciativo que exprese lo femenino y que lo lleve a simbolizar un sentir humano universal. En resumen, nos acercamos a la poesía, del modo en que Víctor Vich lo ha hecho y lo ha planteado, "como un discurso que intenta nombrar algo que se resiste a ser nombrado"[13].

El hombre más pobre del mundo

La profunda misoginia gestada en nuestra sociedad con raíces que se adentran en una concepción racializada y colonial, coloca a las mujeres latinoamericanas en una posición aún más vulnerable frente a la pobreza, de ahí que Rocío Silva Santisteban sentencie:

> El hombre más pobre del mundo
> … es una mujer
> peruana, africana, india
> quizás una mujer campesina[14]

De este modo, Silva Santisteban hace referencia, no sólo a la condición de subalternidad de género, sino a ese lugar universal bajo el cual el hombre es sinónimo de ser humano y puede subsumir lo femenino; sin embargo, lo femenino es siempre señalado, marcado, puesto en evidencia, y no se le permite acceder a ese estatuto del lenguaje y del poder, a pesar de que sea su cuerpo, su sexo, del que provenimos todos. La pobreza producida por la extracción de las materias primas, los recursos naturales y la fuerza de trabajo de América, África e India impacta a las mujeres que todavía conservan prácticas ancestrales de solidaridad y respeto por la naturaleza, los suelos, las plantas. La mujer campesina será, por tanto, la más pobre porque está imposibilitada de entrar en el sistema económico, en la filosofía de consumo que la acompaña y en el culto a lo individual.

[13] Víctor VICH, *Voces más allá de lo simbólico. Ensayo sobre poesía peruana*, Lima, Fondo de Cultura Económica, 2013, p. 15.
[14] R. SILVA SANTISTEBAN, "El hombre más pobre del mundo", *in Pobreza y otros poemas*, *op. cit.*, p. 53.

Esa misma condición de vulnerabilidad y marginalidad la encontramos en el poema "La mujer de Antonio Mejía"[15]. Desde el título se establece el estatuto de dependencia al marido, ella carece de nombre, es propiedad de él y su identidad está definida por esa afiliación. Sin nombre, sin identidad, es un ser descartable, prescindible, indefinido, lo que da cuenta de la imbricación del género en la concepción colonial, tal como se detalla en los primeros versos del poema:

> Se levanta cuando el águila bosteza
> está cansada ya, los pies, los muchachos rodeándola,
> al amanecer se consigue tres veces un descanso, cómo cuenta
> sus dolores, cómo alquila su llanto,
> la mujer de Antonio Mejía se acuesta temprano
> lava la ropa bajo el cielo gris y húmedo y no se aflige
> suda cada vez que comienza a trapear las escaleras
> y mueve sus piernas elefantiásicas, sus enormes y anchas caderas
> golpea el palo del vecino y no se asusta
> huele entre sus manos las hojas derretidas de los árboles
> y vuelve a sudar cansada lavando hasta amanecer[16].

En estos dos ejemplos, la pobreza se define por largas jornadas de trabajo extenuante ("se levanta cuando el águila bosteza"), por labores rutinarias ("lava la ropa bajo el cielo gris", "suda cada vez que comienza a trapear las escaleras"), por la maternidad como una labor forzada ("los muchachos rodeándola"). Tanto "La mujer de Antonio Mejía" como "El hombre más pobre del mundo" retratan mujeres que al morir entran en el más absoluto olvido, quitándole sentido a su vida y sus esfuerzos cotidianos:

> Quedó tirada entonces la mujer de Antonio Mejía
> sin nombre, sin señales de humo
> en medio de la niebla y del rumor espeso
> de quienes nunca se agachan a recoger un muerto[17].

[15] *Id.*, "La mujer de Antonio Mejía", *in Ese oficio no me gusta*, Lima, ediciones Copé, 1987, p. 65.
[16] *Ibid.*, p. 67.

*

una mujer que murió y no fue enterrada
cuyo rastro se perdió sobre la arena
una mujer que ni siquiera es un viento
una mujer de quien no queda huella
sólo un eco
un eco sordo
un resentimiento negro sobre la tierra[18].

La pobreza significa silencio, la imposibilidad del espacio propio, de la voz, de la expresión de los deseos, los anhelos íntimos, de la existencia misma. Frente a estas mujeres olvidadas, la voz poética en primera persona se sabe privilegiada en un mundo de carencias ("Sé que hay otros más pobres, se sumergen / bajo la línea de la pobreza"[19]), no sólo por tener más recursos, sino por tener la posibilidad de expresarse. Por ello, aunque también tiene carencias materiales, la voz lírica se ocupa de aquello que le alimenta el alma, el espíritu creativo, el cual debe ser nutrido de estímulos, de valor, para desarrollarse.

El tiempo propio

En su famoso ensayo, *A Room of One's Own* (1929), Virginia Woolf se explaya sobre las condiciones necesarias para la creación literaria, la primera de las cuales es la independencia económica, misma que estaba negada a las mujeres en la medida que, en primer lugar, "no podían ganar dinero y, en segundo, de haber podido, la ley les denegaba el derecho de poseer el dinero que hubieran ganado"[20], dado que, en ese entonces, los únicos con derecho a poseer dinero eran los hombres.

La independencia que Woolf adquiere se la debe a su tía Mary Beton, de quien heredó quinientas libras al año, lo cual le permitió, aún dentro del matrimonio, la

[17] *Ibid*.
[18] *Id.*, "El hombre más pobre del mundo", *in Pobreza y otros poemas*, *op. cit.* p. 53.
[19] *Id.*, *Las hijas del terror*, Lima, ediciones Copé, 2007, p. 31.
[20] Virginia WOOLF, *Una habitación propia*, trad. Laura PUJOL, Barcelona, Seix Barral, 2008, p. 19.

posibilidad de desarrollar un pensamiento propio: "No necesito odiar a ningún hombre, no puede herirme. No necesito halagar a ningún hombre; no tiene nada que darme"[21]. De este modo se puede entender que la habitación propia, además de un lugar físico, es sobre todo un lugar mental, la posibilidad de pensar por sí misma sin que sus ideas tengan que estar supeditadas a quien la provee, porque ella es capaz de proveerse por sí misma. En resumidas cuentas, Virginia Woolf no era pobre y, más importante aún, era poseedora de su propio dinero, el cual tenía garantizado de por vida, lo cual la dotaba de una tranquilidad material que la mayoría de los ciudadanos no tenía.

Aunque el título de su ensayo se centra en la habitación propia, en realidad hay dos condiciones previas a la creación literaria, una la del dinero que está claramente desarrollada, la otra la del tiempo, que Woolf también poseía gracias a la pensión que la libraba de trabajar, pero además, debido a la circunstancia de no haber sido madre. ¿Cuál será la situación de aquellas mujeres que no cuentan con esa holgura económica y que además deben organizar la existencia y subsistencia de otro ser humano? Para la literatura en lengua inglesa, un caso paradigmático sería Sylvia Plath, quien, a diferencia de su esposo, Ted Hughes, estaba al cuidado de los dos pequeños hijos de la pareja. La carga económica aunada a la responsabilidad maternal definitivamente mellaba su tiempo de escritura, llevándola a una decisión radical, la de quitarse la vida, no sin antes haber legado para la posteridad su obra consagratoria *Ariel* (1965).

Las figuras de Plath y Woolf no son referencias extrañas entre las poetas peruanas, sino por el contrario influencias reconocidas por ellas y voces con las que dialogan. Un ejemplo de ello es la creación del Comando Plath, colectivo de escritoras peruanas aparecido el primero de octubre del 2017, que surgió en respuesta a las agresiones, el acoso y la discriminación que sufren de parte de una comunidad literaria masculina que, incapaz de entender sus privilegios como

[21] *Ibid*, p. 30.

hombres, rechaza y hasta niega la existencia de una poesía escrita por mujeres[22]. El primer manifiesto del Comando Plath se titula "¿Cómo tira una poeta?". Se trata de un largo cadáver exquisito, de un collage creado con las frases que las escritoras han recibido en las redes y en diferentes medios, todas ellas peyorativas, descalificadoras y misóginas:

> No me hables de tus poemas, háblame de ti *baby* […]
> Eres todo un descubrimiento, escribes bien para ser mujer […]
> Serías mejor poeta con un poco menos de ropa […]
> No te hagas, dime con quién tiraste para estar acá […]
> Pareces más tonta en tus poemas […]
> Escribes como hombre
> Seguro que fue tu ex el que te dio la idea
> Deberías ser más femenina en tu poesía […]
> Me gustó mucho tu poesía, ¿te parece si te invito a salir, hablamos de ella y te recomiendo qué leer? […][23].

En el texto citado se aprecian todas las formas de la violencia moral que mencionamos antes, la ridiculización ("Pareces más tonta en tus poemas"), la sospecha ("dime con quién tiraste para estar acá"), la desvalorización ("Escribes como hombre"); a su vez, resalta la objetivación sexual de la mujer escritora ("Serías mejor poeta con un poco menos de ropa") y el paternalismo ("te recomiendo qué leer"), el tutelaje como mecanismo de jerarquización, para colocar a la mujer como inferior, frente a un saber y un ser superior que se entiende masculino.

Volviendo al ensayo de Virginia Woolf, ella trata de atrapar una idea, qué decir de las mujeres y la literatura, metafóricamente lanza un anzuelo para pescar la

[22] En el caso peruano estas afirmaciones se hicieron en las redes sociales y es imposible remitir a una fuente precisa. En el caso de España se pueden revisar las declaraciones de Chus Visor en la entrevista de Nuria AZANCOT, "Chus Visor: Dicen que los novelistas son vanidosos, pero ¡hay cada poeta!", *El Cultural*, 26 de junio, 2015. Disponible en: www.elcultural.com/revista/letras/Chus-Visor-Dicen-que-los-novelistas-son-vanidosos-pero-hay-cada-poeta/36667?intcmp=HEMSUPL. (consultado el 5 de noviembre de 2019).

[23] COMANDO PLATH, "¿Cómo tira una poeta? Primer manifiesto del Comando Plath", 11 de enero 2019. Disponible en: https://comandoplath.wordpress.com/2017/10/01/primera-entrada-del-blog/. Consultado el 5 de noviembre 2019.

idea , pero pronto es expulsada del apacible césped donde yacía perdida en sus meditaciones: "Sólo los *fellows* y los *scholars* pueden pisar el césped; la grava era el lugar que me correspondía"[24]. Debido a la abrupta expulsión, aquel pensamiento que ya le jalaba el anzuelo la abandona o peor aún "en su afán de proteger su césped, regularmente apisonado desde hace trescientos años, habían asustado mi pecesillo"[25]. La magnífica prosa de Woolf se presta a tantas sugerentes lecturas, en esta escena el pez ha huido, advertido de la prohibición: las mujeres no deben pensar, mucho menos escribir. Una recreación equivalente la encontramos en el poema "Poética", de Rocío Silva Santisteban, el cual condensa también, como en toda explicación de la propia creación, la pregunta de la mujer y la literatura:

> Extraordinario himno que me roba la noche
> la voz que cautelosa no sale a mirar
> los postigos de las ventanas vacías por fuera
> los ojos de los muertos que se deshacen por llorar
> año a año rastreando las huellas
> se anudan a mi falda como ese viento a la tierra
> como ese viento a la tierra
> Un pájaro oscuro corta el vacío
> Busco esa sola palabra que lo diga
> t o d o
> y al borde de tenerla entre las manos
> se vuelve silencio[26].

En el poema, el silencio, la anulación de la voz, es la expresión del miedo, de la censura, en un contexto marcado por la oscuridad y la muerte. Los muertos del poema, a diferencia de los evocados por Woolf en su ensayo escritores que la precedieron , son las víctimas del conflicto armado interno (1980-2000)[27]. Los

[24] V. WOOLF, *op. cit*. p. 8.
[25] *Ibid*.
[26] R. SILVA SANTISTEBAN, *Condenado amor*, Lima, El Santo Oficio, 1996, p. 60.
[27] La guerra interna o conflicto armado interno refiere al enfrentamiento entre los grupos Sendero Luminoso y Movimiento Revolucionario Túpac Amaru contra el Estado peruano.

postigos vacíos y la cautela responden al ambiente de terror que se vivió en esos años, las constantes bombas y los apagones que mantenían a la población encerrada.

Retomando a Woolf, ella reflexiona no sólo sobre la problemática de ser dejada fuera de la universidad y por tanto del saber representado en la biblioteca y los céspedes de Oxbridge , sino sobre todo en ser encerrada dentro, en el hecho de que sus pensamientos y sus ideas no logren una forma de expresión, es decir, no sean oídas, reconocidas, ni tomadas en cuenta. En "Poética", de Rocío Silva Santisteban, la censura no está determinada por una institución en particular sino por el contexto político que atravesó al país, pero también por la imposibilidad de una palabra que lo diga "todo", es decir, la universalidad, el soporte de un hacer de la escritura que no es considerado representativo de la condición humana, ¿es que acaso las mujeres no son también seres humanos? A los límites que el encuentro con la palabra genera en el poema, la experiencia poética de las escritoras mujeres traduce también el desencuentro con el orden patriarcal.

Se constata que el dinero, que garantiza un espacio y un tiempo para la escritura, no asegura la apertura de las instituciones del saber, lo que llevará a Virginia Woolf a alzar su voz y abrir camino para las mujeres, el camino de la educación y de la creación, el camino que también las escritoras peruanas anhelan: "tanto el feminismo como la crítica literaria han avanzado por las rutas que Virginia indicaba, visionaria como era, hace sesenta años, como los caminos que debían ser colectivamente recorridos"[28]. Las poetas peruanas y latinoamericanas enfrentan ambos escollos, no sólo el económico sino el de la discriminación, abordada por el Comando Plath en sus hasta el presente cinco manifiestos[29].

La propia Rocío Silva Santisteban ha reflexionado sobre la disyuntiva entre escritura y sobrevivencia que produce la pobreza: "A veces siento que traiciono a la

[28] Anna BRAWER, "Virginia Woolf: de la ventana y del enigma", *in* Giulia COLAIZZI, ed., *Feminismo y teoría del discurso*, Madrid, Ediciones Cátedra, 1990, p. 144.
[29] COMANDO PLATH, *in* comandoplath.wordpress.com, 13 de enero 2019. Consultado el 5 de noviembre de 2009.

poesía: me alejo inconmensurablemente a través de miles de excusas"[30]. Aunque es la limitación de recursos la que obliga a elegir, la reflexión poética de Silva Santisteban está llena de culpas, tal vez porque abandonar la poesía es una forma de abandonarse a sí misma: "Son las tareas de la vida material que impone[n] el esfuerzo de alejarte del ocio creador. No hay tiempo para mirar atrás: es la vida o la poesía. Y yo la traiciono: la traiciono"[31].

En el ejercicio poético, escaso, limitado y culposo, la tradición, la posibilidad de tener un colectivo de respaldo, se vuelve muy importante para las escritoras que tienen constantemente que lidiar con una crítica que las descalifica por ser mujeres. Son varios los textos que buscan hermanar a las escritoras y que han reflexionado sobre el quehacer literario de las mujeres. De la propia autoría de Rocío Silva Santisteban puedo mencionar el libro *El combate de los ángeles: literatura, género, diferencia*, así como los homenajes a figuras matrices de la poesía peruana, como Blanca Varela y Carmen Ollé[32]. En el constante afán de la crítica literaria peruana de ubicar a las mujeres en un linaje paralelo a las grandes voces poéticas masculinas, Rocío Silva Santisteban y Mariela Dreyfus se han reconocido seguidoras de César Moro, así como de César Vallejo y de muchos otros forjadores de la tradición de las letras latinoamericanas y europeas. La reflexión que Silva Santisteban hace de su ejercicio de la escritura está titulada con un verso de Vallejo ("quiero laurearme y me encebollo"), del poema "Intensidad y altura", conocido por su vocación solidaria, por expresar la carencia y el dolor humanos.

Las dificultades que narra Woolf a la hora de abordar el tema de la literatura y las mujeres son inquietudes actuales de las poetas peruanas y uno de los principales impedimentos para un ejercicio de su escritura. Al amparo de la musa de las Américas, el poema "Fragmento de otra carta a Sor Filotea de la Cruz

[30] R. SILVA SANTISTEBAN, "Quiero laurearme y me encebollo. Un arte poética", *in* Patricia SALDARRIAGA *et. al.*, ed., *Venas negras: la poética de Rocío Silva Santisteban*, Lima, Paracaídas, 2018, p. 15.
[31] *Ibid*.
[32] Me refiero a los volúmenes R. SILVA SANTISTEBAN y M. DREYFUS, *Nadie sabe mis cosas. Homenaje a Blanca Varela,* Lima, Fondo Editorial del Congreso de la República, 2007; y M. DREYFUS *et. al.*, ed., *Esta mística de relatar cosas sucias. Ensayos en torno a la obra de Carmen Ollé, op. cit.*

(extraviada adrede por la propia Sor Juana)"[33] se pregunta por un quehacer que desde tiempos coloniales perpetúa una perniciosa marginación de las mujeres. El poema está dedicado a Patricia [Alba], Tatiana [Berguer], Mariela [Dreyfus], escritoras y amigas de Rocío Silva Santisteban, poetas con quienes comparte una tradición de escritura, la de la literatura peruana, pero también la dificultad de trascendencia en un quehacer que sigue considerándose masculino por definición.

Sor Juana Inés de la Cruz es el epítome de la mujer culta, cuyo saber y erudición es considerada ofensa sólo por el hecho de ser mujer. En el poema mencionado, adrede oculto de la posteridad por la propia Sor Juana, que sabía que su deseo de conocimiento era un pecado en el tiempo que le tocó vivir, Rocío Silva Santisteban pone en pluma de la monja la triste posibilidad de que la infamia que pesa sobre las mujeres, perdure en el futuro: "cabeza que es erario de sabiduría será coronada con espinas, dicen" [34]. En este poema, que es la confesión de su vocación y la consagración de la libertad de pensamiento, por más tortuoso que sea el camino, Sor Juana se pregunta: "¿Vendrán mujeres con las mismas esperanzas y con la misma persuasión en esta búsqueda fatigosa?"[35]. La sentencia no deja espacio para la duda: "al final los pies arderán, pero es necesario e insustituible llevarlo en marcha"[36].

En la poesía de Rocío Silva Sanstisteban y en las prácticas colectivas de las poetas peruanas encontramos formas de enfrentar ese aislamiento de la tradición literaria, esa forzosa marginalidad y particularidad que se determina por el sexo de las escritoras y que niega a su palabra la trascendencia. Además de los libros de ensayos dedicados a la reflexión y el homenaje de la poesía escrita por mujeres, varios poemas establecen diálogos y crean lazos de sentido que, esperan, ni el tiempo ni la historia pueden borrar.

[33] R. SILVA SANTISTEBAN, *Ese oficio no me gusta*, *op. cit*. p. 77.
[34] *Ibid*.
[35] *Ibid*.
[36] *Ibid*.

Sudando el dolor ajeno

En el primer libro de Rocío Silva Santisteban, *Asuntos circunstanciales* (1984), se encuentra el poema "Sudando el dolor ajeno" que inicia con los versos "No se puede escribir rascando una manzana sobre la arena / ni sobre el cielo"[37]. La alusión directa a la escritura nos permite leerlo como una poética, es decir, como una temprana declaración sobre su hacer literario. En este poema, que aparece en la tercera sección del libro, titulada "hasta las últimas circunstancias", antes que un lamento desgarrado o una victimización por la falta de recursos o por la falta de tiempo, encontramos, por el contrario, una vuelta de tuerca de estos problemas, de los que la voz poética saca provecho para utilizarlos como materia prima.

En los dos primeros versos, ya citados, la manzana es el instrumento, la herramienta de escritura, inútil por ser perecible, al igual que las superficies sobre las que intenta dejar una huella, éstas son huidizas, inestables, cambiantes, como la arena, o gaseosas, como el cielo. El siguiente verso añade que no se puede escribir "ni en puntas de pies", es decir, estirándose para llegar, para cruzar el techo de cristal, esa línea invisible que impide a las mujeres expresarse libremente en la escritura, sin las restricciones sociales y sin los prejuicios machistas que el Comando Plath ha presentado claramente en su primer manifiesto. Pero a pesar de que no tiene con qué, ni cómo, la voz poética no se rinde y encuentra formas de sortear las dificultades, como continúa en los versos siguientes:

> mas yo me tardo y respondo a los insectos con nuevas luces
> y nuevos bríos cuando oscurece entre la neblina
> hay que aprender a derramar el sahumerio
> a correr de prisa en las procesiones
> brincando encima de las andas
> hay que correr palpando los gases raros del aire
> intoxicándonos en diferentes estilos

[37] *Id.*, *Asuntos circunstanciales*, Lima, Lluvia, 1984, s/p.

y con dulzura agradecerle *[sic]* a las vacilaciones[38].

Las descripciones señalan que hay que ser prácticamente ángeles, seres etéreos para pasar por encima de las andas, para volar sobre las multitudes que siguen las procesiones y para purificarse y esparcir el humo que se topará con los gases raros, los gases de la ciudad, de la contaminación, pero que le otorgan a la vida la duda, el caos, el sabor. Será el tipo de intoxicación, es decir, el tipo de efecto que esa realidad tenga sobre el escritor o escritora, lo que creará los diferentes estilos poéticos; por ello, la voz poética "con dulzura", agradece a esas vacilaciones, dudas, circunstancias. Esta complacencia con las dificultades no está exenta de crítica social, por el contrario marca una aguda consciencia de que se posee algo raro, algo único, algo vital: la poesía misma. Y nadie que tenga poesía es totalmente pobre. Nadie que sea capaz de convertir las debilidades en fortalezas está totalmente perdido; y, en ese sentido, las mujeres han sabido por siglos, forjar los escondrijos de la rebeldía, como Woolf, Sor Juana, Plath, Ollé.

Es así que la poesía se mide por el sudor, es decir, el esfuerzo, las frustraciones, los dolores. El trabajo corporal para la subsistencia aparece aquí homologado a la labor poética. Este símil dota de relevancia a la vida misma, sembrándola de poder creador y restándole banalidad; a su vez, la poesía que de ella deriva tendrá el añadido de haber sido conseguida con ahínco. El poema continúa así:

> yo dejo que el sudor corra sobre la blancura infinita de la duda
> y el sudor corre en mil formas y no termina de alojarse ni en la última estrofa
> no termina el sudor de embarrarse
> de quedarse inquieto en el vacío
> y yo me tengo miedo y me enojo
> me duelen los dedos de sudar en blanco/ de regocijarme a escondidas
> me duele el humor de sangrar en vano/ de adulterar mis más suaves instintos
> me duele el mundo y la boca
> la mano hinchada debajo del vestido
> y debajo del sexo me duele el surco de ese sudor continuo[39].

[38] *Ibid*.

El sudor es metafóricamente la escritura, que se extiende sobre el blanco, la página de papel, que cultiva la duda, la polisemia, el crisol de significados que las palabras convocan. El sudor, la poesía, no se queda en las palabras "ni en la última estrofa", sino que corre, fluye, atraviesa, la vida, el miedo, el enojo. El sudor hecho escritura se concentra en los dedos en blanco, es decir, en el papel, causando un final regocijo por ser un oficio inútil, en medio de la necesidad y la carencia, produciendo un sudor continuo, es decir, un poema, un libro, una obra. Las palabras finales nos remiten al título, "Sudando el dolor ajeno", para plantear que el sudor es origen y fin del poema, es decir, la expresión del dolor de ser ("debajo del sexo"), del dolor de estar ("el mundo y la boca"), pero, a la vez, el regocijo de tener la palabra, aunque no libre de miedo, ni de enojo, sobre todo cuando no es oída, no es atendida o es, inclusive, negada.

Tiempos de carencia

El dolor/sudor en "Sudando el dolor ajeno" se convierte en ironía en el poema "Tiempos de carencia" que pertenece al libro *Las hijas del terror*, a la sección titulada "todo lo sólido se desvanece en el aire". El poema toma como hipotexto[40] el ensayo de T.S. Eliot "Tradition and the Individual Talent". Eliot es directamente mencionado en el poema y se constituye como la figura que censura y amenaza a la voz poética.

> Domingo. Despierto con el ruido del mar
> golpeando la pared del acantilado
> tengo el libro de Eliot sobre las piernas
> al frente, en la cuna, la niña infla los cachetes y parece
> que va a pronunciar la magnífica palabra.
> Pero sólo gime y solloza. La llamo por su nombre
> ella restriega sus ojos con las manos regordetas

[39] *Ibid*.

[40] Tomo lo planteado por Genette sobre hipotexto, el texto ya existente que será transformado para convertirse en hipertexto. Gérard GENETTE, *Palimpsestos. La literatura en segundo grado,* Madrid, Taurus, 1989, p. 17.

y desde mis piernas la extraña sonrisa de Mr. Thomas Stearns
es una censura
una amenaza[41].

El poema se sitúa en un apacible domingo, día del descanso, del ocio, de los placeres individuales. Sin embargo, la primera acción de la voz poética es mirar a la niña a su cargo. Lo que podría ser una distracción, una excusa para alejarse de la labor creadora es transformado en este poema como el tema mismo de reflexión poética. La presencia de la niña es el primer elemento que entra en contradicción con el discurso de Eliot dirigido a los poetas varones:

> *the historical sense compels a man to write not merely with his own generation in his bones, but with a feeling that the whole of the literature of Europe from Homer and within it the whole of the literature of his own country has a simultaneous existence and composes a simultaneous order*[42].

Era común en la Gran Bretaña de Eliot aludir al conjunto de escritores y escritoras con la palabra hombre (*man*); sin embargo, ya hemos relatado cómo esa benévola inclusión es desmantelada en el ensayo de Virginia Woolf y cómo, si en teoría se buscaba incluir a las mujeres escritoras, en la práctica existían muchas normas implícitas y explícitas que les dificultaban o impedían el ejercicio del pensamiento y la palabra. Eliot está en el poema para representar lo institucional, lo que inspira pero también lo que limita a la mujer escritora.

La niña no es una superdotada que a su corta edad va a contradecir a Eliot con un sublime poema o con una palabra erudita, aunque el poema crea esa tensión sobre la grandiosidad de una niña que no es más que una niña y que como todas, solloza al despertarse. Sin embargo, ese *increscendo* en el que la niña infla los cachetes está perfectamente estudiado por Silva Santisteban para contradecir aquella noción de la poesía de mujeres como una *rara avis*, una misteriosa y extraña confluencia astral que hace que cada cien años, más o menos, surja una gran poeta.

[41] R. SILVA SANTISTEBAN, "Tiempos de carencia", *in Las hijas del terror*, *op. cit*. p. 33.
[42] T. S. ELIOT, "Tradition and the Individual Talent", *Perspecta*, 19, 1982, p. 37.

La creación, el ejercicio con la palabra, es un juego continuo y constante, pero está censurado, está amenazado por esa sonrisa de Mr. Thomas Stearns que descarta en las mujeres la posibilidad de desarrollar sus talentos, incluso sus simples juegos infantiles.

En el agudo análisis que realiza Carol Muske sobre la concepción de la poesía y su relación con la tradición establecida por Eliot, ella enfatiza dos aspectos esenciales que son inalcanzables para las mujeres poetas. En primer lugar, la falta de una tradición, que por comparación o contraste debe nutrirlas; no sólo ellas no están incluidas en la tradición de "ellos", sino que deben lanzarse a la labor sin el respaldo del tiempo:

> *All poets believe in the timelessness of their art; it is women who are required to face this flow without a literary trust fund. It is precisely because of noninheritance –because we seem to be bastards, paupers, black sheep– that we are, at the millenium (or at whatever moment; look at Dickinson!), so free to face possibilities*[43].

En segundo lugar, Muske señala que el ensayo de Eliot crea un vacío sobre el tema del nacimiento del poema para poder hacer del alumbramiento poético un asunto de hombres, que requiere mente y no cuerpo, omitiendo o desplazando lo reproductivo del ámbito de lo femenino hacia el de lo masculino instalado en la literatura: "*What's avoided here is finally most present: the buried motif of birth, the birth of the poem*"[44]. Mi intención no es criminalizar a Eliot, simplemente dejar establecido que en el poema "Tiempos de carencia" es su figura la que representa a una tradición masculina, aunque él en lo particular pueda ser mirado con ojos más benévolos y con intenciones menos castrantes.

La extraña sonrisa que censura y que amenaza a la niña en su cuna y a la madre que la cuida es aquella que afirma la imposibilidad de una tradición poética femenina y que además rechaza el vínculo creador maternal con una posible creación verbal, o más aún, creación poética, como si no fuera factible elevar

[43] Carol MUSKE, *Women and Poetry. Truth, Autobiography, and the Shape of the Self,* Ann Arbor, The University of Michigan Press, 1997, p. 61.
[44] *Ibid*, p. 57.

metafóricamente el cuerpo femenino como un cuerpo hacedor. Precisamente, "Tiempos de carencia" perfila una escena paródica en la que Eliot, como representante de una concepción de la literatura como privilegio masculino, está siendo testigo de aquello que niega: el cuerpo, lo femenino y su vínculo con la poesía. El poema de Silva Santisteban continúa enfatizando esa pujanza:

> la niña lanza un grito
> aprieta los dientes, las encías enrojecen
> y yo apaciblemente sentada sobre una manta
> me convierto en la *voyeur* de ese placer.
> Puja hija mía, puja
> esperemos con los dedos entrelazados
> la sentencia.
> Mr. Thomas Stearns partido en dos por la solapa del libro
> me mira fijamente
> el iris claro típico de los perversos
> y la sonrisa de los bancarios, agestada[45].

Nuevamente el proceso creativo aquí, como en el poema antes analizado, "Sudando el dolor ajeno", se mide por el esfuerzo físico, por las marcas corporales: sudor, gemidos, enrojecimiento, dientes apretados; rasgos similares a los que sufren las mujeres en la labor de parto, en el momento de dar a luz.

La madre mira con placer los rasgos del esfuerzo producidos en su hija aunque en su caso el placer parece provenir del conflicto que implica para las aseveraciones del poeta anglosajón. Sin embargo, el señor como buen capitalista ha dejado la poesía y se ha concentrado en el sudor, no le importa el resultado tanto como le regocija la constatación de la diferencia sexual en la que funda su superioridad masculina de lord inglés, que conlleva también una visión colonizadora. Precisamente, los versos siguientes construyen el contexto económico del momento, la situación política del país, que entonces atravesaba por la guerra

[45] R. SILVA SANTISTEBAN, "Tiempos de carencia", *op. cit*. p. 33.

interna y las consecuencias económicas que ello produjo: inflación, alza de precios, escasez de alimentos, pérdida de poder adquisitivo, pobreza:

> *Dime algo, por qué no me dices nada. Habla*
> y sigue pujando hasta que puedas contar
> tus excrementos o tus muertos
> no se sabe cuántos son ya, mantienen
> un sabor misterioso que sólo se siente
> en el fondo del paladar.
> Las plazas se llenan de visiones y de sombras, ojeras
> tras ojeras en las colas por un kilo de azúcar
> una miga de pan.
> Todos estamos aquí con nuestras manos lacradas.
> Extiende una vez más esas manos. Implora. Reza.
> Yo abro las piernas y dejo
> que él fornique sobre mí como un cerdo
> como un cerdo rosado
> frota tu sucio placer, ¡frótamelo!
> por un kilo de azúcar
> una lata de leche[46].

La escena dominical de la madre y la hija en diálogo filosófico con la tradición poética se ha transformado en la imposibilidad de la escritura ante la falta de condiciones básicas de subsistencia, de ahí la alusión a las manos lacradas, es decir cerradas. Las manos, como la parte del cuerpo con la que se escribe, por relación de parte por el todo están en representación de la poeta; las manos clausuradas, implican no sólo la coacción social, sino también la represión estética, la falta de libre expresión, o peor aún, la pérdida de la identidad, de la subjetividad, del yo interior, al tener que prostituirse por azúcar y leche. Sin embargo, el intento continúa:

[46] *Ibid*.

Puja, hija mía, puja
es lo único que me interesa, eso
y rayar esta hoja en blanco,
el olor de amoniaco en la batea
y la mitad de un pollo muerto[47].

Los versos finales concentran tres acciones simultáneas: la labor, la escritura y el hambre.

Irónicamente Eliot está presenciando el nacimiento de la poesía, dado a luz por una madre pobre (la voz poética), que debería entrar en la obra colectiva que es la literatura universal, para escándalo de Mr. Thomas. El pujar de la niña es en un sentido paródico el pujar artístico por producir una obra, en sus similitudes con el pujar escatológico y también con el pujar del parto. Se ha realizado una transformación del contenido del hipotexto el ensayo de Eliot para aplicarlo a una temática que lo rebaja, viéndose así degradado y ridiculizado.

A las contradicciones que el género establece con lo literario, el poema añade las contradicciones que las carencias económicas acentúan: la pobreza, el aumento de los precios ("Las plazas se llenan de visiones y de sombras, ojeras / tras ojeras en las colas por un kilo de azúcar / una miga de pan"), la sexualización del cuerpo femenino ("Yo abro las piernas y dejo / que él fornique sobre mí como un cerdo"), las creencias religiosas ("Extiende una vez más esas manos. Implora. Reza"). Todas estas contradicciones nutren el universo latinoamericano de sus particularidades y lo dejan en falta, sin estímulos, sin incentivos y sin recursos para producir arte. Al final, la misma labor del poeta ("rayar esta hoja en blanco"), aparece desprestigiada o inútil frente a la necesidad de comer "la mitad de un pollo muerto", frente a la necesidad de subsistir. Pero es, a su vez, la inaudita existencia de esa necesidad de creación, en tiempos de carencia, la que dota a esa poesía, a esa labor, de sus rasgos particulares, de su identidad.

El compromiso con la poesía se hace así total, como se retoma en el poema "Pobreza", del mismo libro *Las hijas del terror*. Este poema, analizado por Nataly

[47] *Ibid*.

Villena Vena nos habla de la violencia moral que abarca una amplitud de ámbitos: "Un sometimiento que se manifiesta en lo corporal y también en lo psicológico; en lo íntimo como en lo social y económico"[48]. "Pobreza" inicia con la evocación de Edith Södergran (1892-1923), poeta finlandesa-sueca que murió de tuberculosis y que por tanto es la encarnación de la disyuntiva entre vida y poesía; su temprana muerte y su enfermedad nos deja clara su elección. Ese es el tipo de culpa que expresa Silva Santisteban al señalar que traiciona a la poesía, porque prioriza la subsistencia y no se entrega plenamente, como en la rendición mística.

A pesar de las carencias económicas, los versos de Södergran evocan poder y fuerza, su figura aporta interesantes rutas de interpretación al sentido de lo poético en el poema, exploración que Villena realiza a profundidad. La voz poética sabe que hay otros más pobres, pero no por ello deja de lamentar los sacrificios y las limitaciones con las que ha vivido: "sólo debo / el colegio de la niña y todas las cosas que me negué / a mí misma: un cine a solas, un periódico del domingo, / y, ¿por qué no?, ese vestido de flores"[49].

Del modo en que el cuerpo necesita alimento, el alma también lo necesita y esos estímulos que no pueden realizarse materialmente se abordan en el poema bajo la forma de una red de voces de mujeres escritoras que con similares carencias y restricciones han impuesto su voz y su palabra al mundo.

Pobreza y poética

Mediante el análisis de algunos poemas de Rocío Silva Santisteban que son a su vez poéticas, dado que versan sobre el proceso de escritura, vemos que la necesidad, la carencia, aparece como un elemento limitante para la creación pero que, sin embargo, es superado por la voz poética y termina siendo un motor para la escritura. Esta constatación nos permite cuestionarnos sobre la misma noción de pobreza, tantas veces utilizada para referirse a las realidades periféricas y para

[48] Nataly VILLENA VEGA, "Pobreza, ¿un nombre de mujer?", *in* P. SALDARRIAGA *et. al.*, ed., *op. cit.*, p. 157.
[49] R. SILVA SANTISTEBAN, "Pobreza", *in Las hijas del terror*, *op. cit*. p. 31.

establecer jerarquías entre aquel universo "rico" y aquel otro del caos, de lo irracional y de la carencia que es como se califica a los países del sur. Sin embargo, los poemas de Rocío Silva Santisteban resaltan el empeño y la superación de esas dificultades como motores creativos, que llevan a seres de carne y hueso a saltar sobre andas como ángeles, que guían a una madre hambrienta a buscar respuestas en la página en blanco o que hacen de la labor de cuidado la clave de un poema.

Se escucha mucho decir que la pobreza tiene rostro de mujer, incluso se ha acuñado la expresión feminización de la pobreza, "que en su origen fue denuncia y consigna, actualmente es un campo de estudio que construye nuevos y profundos significados sobre la vida de las mujeres"[50]. En 1995, los indicadores de desarrollo humano incluían componentes intangibles como "la creatividad, la libertad, la dignidad"[51], que son muchas veces restringidos a las mujeres precisamente desde las artes y desde una construcción de la tradición literaria que las hace a un lado. Lo que muchas veces el calificativo de pobreza esconde es la abundancia de una serie de fortalezas que las mujeres continúan cultivando como el cuidado, como el afecto, como la terquedad e incluso la poesía, y son aquellas facultades las cuales les permiten superar las adversidades y seguir adelante. O para decirlo al estilo de Rocío Silva Santisteban: pujar, pujar, en un sudor continuo.

[50] Cecilia LORÍA y Guadalupe LÓPEZ, "Presentación. Repensar la relación entre pobreza y mujeres", *in* María de la PAZ LÓPEZ y Vania SALLES, coord., *Siete estudios y una conversación*, México, Indesol - Colmex - Unifem, 2004, p. 11.

[51] M. de la PAZ LÓPEZ y V. SALLES, "Antecedentes y aspectos sobresalientes del proyecto Observatorio de Género y Pobreza", *ibid*. p. 19.

V. MARTINEZ, « Dire la mort à l'ère du capitalisme tardif : une lecture de *Style*, de Dolores Dorantes », *Atlante. Revue d'études romanes*, n°11, Automne 2019, p. 38-50, ISSN 2426-394X.

Dire la mort à l'ère du capitalisme tardif

Une lecture de *Style*, de Dolores Dorantes

Victor Martinez

Univ. Lille, EA 1061 ALITHILA Analyses littéraires et histoire de la langue / ULR 4074 CECILLE Centre d'Études en Civilisations Langues et Lettres Étrangères, F-59000 Lille, France

« Réparer les vivants » peut bien être une formule au service de la dénégation si on ne diagnostique pas dans le même mouvement l'étendue de la maladie et des dégâts qu'il faut réparer. Le premier enjeu théorique est celui de la perception de la réalité telle qu'elle échappe au langage ou telle qu'on veut l'occulter d'abord par simple dénégation inconsciente, enjeu qu'il faut concevoir comme un conflit au sein des catégories de la perception et du discours. Il faut pouvoir dire le mal avant de le réparer : notre langage le peut-il ?

Et pourquoi le Mexique vient-il à l'esprit quand il est question de dire le mal ? Parce que cet État anticipe une des possibilités d'une mondialisation qui serait la négation de la mondialité, selon une analyse d'Edouard Glissant[1]. C'est d'un « État-narco » dont il est parfois question au Mexique[2] alors même que la collusion entre néolibéralisme, politiques autoritaires et destruction des sociétés civiles, sinon de la vie elle-même, est de plus en plus mise lumière dans l'ensemble du monde intégré néo-libéral[3].

Quelle serait la fonction dévolue à la poésie sur ces questions ? Elle serait l'une des formes du discours qui, dans cette guerre de la perception et de la représentation, trouverait les protocoles pour dire cet événement muet,

[1] Édouard GLISSANT, « Non la mondialisation, mais la 'mondialité' », entretien avec Laure Adler édité sur le site de L'Institut du Tout-Monde, 2004, consulté le 9 janvier 2019, http://www.edouardglissant.fr/mondialite.html.

[2] José L. SOLIS GONZÁLEZ, « L'état narco : néolibéralisme et crime organisé au Mexique », *in Revue du Tiers Monde*, n° 2012, p. 173-188.

[3] *Cf.* notamment les ouvrages récents de Grégoire CHAMAYOU, *La Société ingouvernable. Une généalogie du libéralisme autoritaire,* Paris, La Fabrique éditions, 2018, et de Barbara STIEGLER, *Il faut s'adapter. Sur un nouvel impératif politique*, Paris, Gallimard, 2019.

inqualifiable, sans réparation objective, de la destruction des corps et des âmes à l'ère du capitalisme tardif.

Écrire à l'ère du capitalisme tardif

Nommons capitalisme tardif la période où ce système économique est devenu contre-productif, devenant lui-même la cause de sa destruction et ne donnant issue sur aucun horizon. C'est de ce danger qu'alerte par exemple André Gorz :

> Par son développement même, le capitalisme a atteint une limite tant interne qu'externe qu'il est incapable de dépasser et qui en fait un système qui survit par des subterfuges à la crise de ses catégories fondamentales : le travail, la valeur, le capital[4].

De même Bernard Stiegler montre, dans *Mécréance et discrédit. L'esprit perdu du capitalisme*[5], comment :

> le capitalisme s'autodétruit par hyper-sollicitation de la ressource libidinale qu'il produit, en même temps qu'il la puise, chez les citoyens-consommateurs, devenus masse désindividuée, incapables de pouvoir exprimer leur singularité, et donc leur désir, de citoyens comme de consommateurs[6].

Dans cette ère du capitalisme mondialisé, note Stiegler dans *La Télécratie contre la démocratie*[7], l'emprise du simulacre sur la réalité et la généralisation de dispositifs visant à se substituer à elle ne seront plus conçus pour pallier le défaut de réalité mais la constitueront entièrement. Les individus formeront des « foules artificielles »[8] qui n'auront qu'une valeur relative à leur position dans l'échelle du simulacre nommé production dans l'ancien capitalisme ; les capacités noétiques et

[4] André GORZ, « La sortie du capitalisme a déjà commencé », *in ÉcoRev'*, n° 28, novembre 2007, repris dans *Écologica*, Paris, 2008, p. 30.
[5] Bernard STIEGLER, *Mécréance et discrédit. L'esprit perdu du capitalisme* (3 volumes), Paris, Galilée, 2006.
[6] Bruno VINCENTI, « *Mécréance et discrédit*, par Bernard Stiegler », consulté le 20 février 2019, http://www.revue-economie-et-humanisme.eu/bdf/docs/r373_94_mecreanceetdiscredit.pdf.
[7] B. STIEGLER, *La Télécratie contre la démocratie*, Paris, Gallimard, 2008.
[8] *Ibid.*, p. 51 : « Les industries de programmes sont aussi ce qui forme chaque jour, à travers les programmes qu'elles diffusent en masse, des foules artificielles ». Bernard Stiegler reprend une formule de Sigmund Freud dans *Essais de psychanalyse*, Paris, Payot, 2001, p. 171 *sq*. (référence mentionnée par Stiegler).

désirantes d'un sujet seront le produit d'un dispositif de calcul qui aura intégré l'automatisation des formes de vie.

Bien que pure dystopie, ce modèle est celui qui constitue aujourd'hui les programmes politiques mondiaux officiels de l'ultralibéralisme généralisé, depuis l'économie, devenue un algorithme des flux, l'éducation, soumise à l'idéologie de l'automatisation des savoirs[9], jusqu'à la santé, plus que jamais liée à un biopouvoir entre les mains de quelques grands groupes mondiaux sans adresse fiscale identifiée. Comme nous le promettent chaque jour les officines du *mainstream*, pour l'Apocalypse nous serons connectés.

Or, s'il est une autrice qui, depuis le fait littéraire, a mis à nu les effets de ce capitalisme tardif et extrême, c'est bien la Mexicaine Dolores Dorantes. Arrêtons-nous sur une œuvre dont rien, pas même la circonstance biographique, n'est une donnée du hasard.

Situation d'une œuvre

Dolores Dorantes, née en 1973, a la biographie de son temps et de sa situation dans l'espace mondial néolibéral. Si Ciudad Juárez, au nord du Mexique, est le lieu du féminicide[10], c'est selon sa position dans l'ordre de production du simulacre du capitalisme tardif. Le capitalisme tardif n'a pas pour vocation de produire des objets de consommation : il produit la consommation. Pour produire la consommation, il doit produire la forme de vie qui va la soutenir et la relancer. Il faut que la vie, en ce qui la constitue intimement, soit un artéfact disposé à ces effets : la société de consommation engendrera des pratiques de déprédation du vivant[11] dans un cycle sans fin. Le sujet du capitalisme tardif doit d'abord être

[9] *Cf.* B. STIEGLER, *La Société automatique*, Paris, Fayard, 2015.

[10] Terme forgé par l'anthropologue mexicaine Marcela LAGARDE pour désigner initialement les meurtres de femmes à Ciudad Juárez en raison de leur seule appartenance de genre. *Cf.* Julie DEVINEAU, « Autour du concept de fémicide/féminicide : entretiens avec Marcela Lagarde et Montserrat Sagot », *Problèmes d'Amérique latine*, n° 84, 2012, p. 77-91.

[11] *Cf.* par exemple Maurice CASSIER, « L'expansion du capitalisme dans le domaine du vivant : droits de propriété intellectuelle et marchés de la science, de la matière biologique et de la santé », *Actuel Marx*, janvier 2003. Les œuvres d'Isabelle Stengers, André Gorz ou Ivan Illich vont de même en ce sens.

déserté en tant que corps-propre (*Leib*)[12] et sujet propre, il doit ensuite être occupé, au sens stratégique et militaire du terme, par un système de signes déterminé depuis l'organisation du marché de la consommation.

Au préalable il faut détruire ou corrompre les fonctionnements, espaces et institutions qui portaient ces sujets et pouvaient leur donner une capacité de résistance, que ces espaces soient traditionnels ou modernes, tels la famille, l'éducation, la justice, une organisation économique tolérable, des pratiques culturelles et des pratiques du soin nommés politiques de santé.

L'œuvre de Dolores Dorantes a pour caractéristique de capturer les voix de l'intime au cœur d'un dispositif impersonnel montrant la manière dont se construit la voix, par conséquent la personne. Trois livres forment à ce jour une trilogie, *Style* (2011), *Copie* (2015) et *Structure* (2018), avec pour dénominateur commun la question de la structure et du dispositif qui la porte. Chacun de ces livres est le fruit d'un intense travail de réflexion sur la manière dont le capitalisme tardif octroie le droit de vie et de mort, s'en étant d'abord au préalable approprié les régimes et les lois. L'avantage de la structure et du dispositif est qu'à un certain degré d'élaboration ou de pseudo-naturalisation par l'histoire, ils deviennent invisibles : les individus ont l'impression de désirer alors qu'ils obéissent à des comportements préconstruits, ils ont l'impression de parler alors qu'ils sont parlés. *Style*, le premier volume de cette trilogie, en fournit une démonstration accablante.

Le sens d'un dispositif

Le dispositif de *Style* repose sur quatre niveaux de texte qui produisent quatre niveaux de lecture. Ce dernier niveau marquera l'œuvre non comme littérature, mais comme méta-littérature, incluant le lecteur lui-même dans le dispositif de l'énonciation.

Le premier niveau est celui des épigraphes en italique qui ouvrent les trois sections et lancent le thème, en même temps qu'ils déréalisent le contenu des sections, et nous verrons qu'il est important que ce contenu soit déréalisé. Ces

[12] Pour l'opposition entre « corps-propre », *Leib*, et « corps objectif », *Körper*, *cf.* Edmund HUSSERL, *La Terre ne se meut pas*, Paris, Éditions de minuit, 1989.

épigraphes posent la métaphore botanique et anticipent la lecture anatomique et le thème de la dissection : « En botanique, le style d'une fleur angiosperme est la prolongation de l'ovaire au bout duquel apparaît le stigmate »[13] […] en même temps que le style est « un mode d'expression élémentaire et personnel »[14]. Le ou les récits des pages qui suivent sont posés sur cette tension entre le domaine de la voix personnelle et celui de la structure impersonnelle à forte caractéristique sexuelle.

Le deuxième niveau de lecture est celui de la voix présente dans ces mêmes épigraphes en italique. La deuxième personne du singulier, voix de partage intime, y fait son apparition : « Si tu cherches constamment un style tu finis par revêtir un masque […] »[15]. Il apparaît que cette tension est aussi posée par le méta-narrateur, absent de la diégèse, mais présent en filigrane dans la constitution des épigraphes. Une clé de lecture est proposée : le style est un masque, comme les dix occurrences du mot le suggèrent[16] ; le récit des voix féminines qui constitueront la diégèse à l'intérieur des sections sera à lire comme un masque. Nous verrons en conclusion de quel masque il s'agit.

Le troisième niveau de lecture est celui de la diégèse en elle-même. Il s'agit d'un chœur de « jeunes filles » anonymes qui chante la louange d'un être de genre masculin : « Nous sommes venues visiter ton lit. Une grappe de petites chéries »[17], « Nous te parlerons les yeux dans les yeux. […] De là tu travailleras. Tu construiras des étoiles et tu élèveras des rois et des royaumes »[18]. On devine, derrière ce chœur de vierges, un récit de viols et de meurtres collectifs de femmes, un féminicide. Le récit est paradoxal : la louange du bourreau (« Nous sommes toutes à toi »)[19] en contient en réalité la dénudation, comme le montrent les antilogies « Nous t'ordonnons de nous donner des ordres »[20], « Nous voulons que tu veuilles »[21] ou le

[13] Dolores DORANTES, *Style*, traduction française de Cathy Fourez, Amay, L'arbre à paroles, 2016, p. 7.
[14] *Ibid.*
[15] *Ibid.*, p. 35.
[16] *Ibid.*, p. 31, p. 35, p. 51, p. 57 (deux occurrences), p. 61, p. 63 (trois occurrences) et p. 69.
[17] *Ibid.*, p. 13.
[18] *Ibid.*, p. 73.
[19] *Ibid.*, p. 31.
[20] *Ibid.*, p. 33.
[21] *Ibid.*, p. 9 et p. 51.

simple retour de la formule « nous voulons » (vingt-quatre occurrences)[22] alors que le bourreau reste muet. Une formule comme « Utilise-nous et fais-nous mal »[23] exprime un masochisme dans lequel le maître n'est pas celui que l'on croit. Du reste la violence du contexte masochiste est sans ambiguïté : « Nous autres à qui tu as bien fermé la bouche et que tu as mises en laisse. Nous autres à qui tu as ordonné couchez-vous et montrez-moi la langue »[24]. L'anticipation des désirs du bourreau par le chœur floral des vierges en est la déréalisation, l'annulation. Le dispositif est efficient : la métaphore botanique féminise le bourreau et fait du principe féminin l'élément actif de la relation. « L'épousée » devient « l'époux ».

Le quatrième niveau de lecture se dégage de l'ensemble par contraste : *Style* est en réalité un thrène, un chant de deuil, une parole de supplication et de déshérence d'âmes qui n'ont pas pu être enterrées, recevoir le rite, accomplir leur disparition : « Nous autres petites filles (…) nous travaillons comme des fleurs esclaves. […] Qu'on admire le miracle de marcher sur les petites filles et sur leur sang »[25]. C'est pourquoi ces voix demeurent à titre de fantôme et de hantise, non seulement dans l'esprit du bourreau mais dans l'élément naturel même de la réalité mexicaine : « Fais de nous un ciel traversé par les ramures »[26].

Si les épigraphes structurent les sections de manière cohérente, l'intérieur des sections manifeste une double mise à distance : les paragraphes sont d'une part entre guillemets, d'autre part, numérotés dans un ordre apparemment aléatoire, avec des lacunes et des répétitions dans la numérotation. Cependant la fin de l'ouvrage est constituée des premiers fragments écrits[27], comme s'il s'agissait non d'une diégèse dont la linéarité compte mais d'un cycle qui retourne à une impersonnalité initiale. Les guillemets à l'intérieur desquels la voix du chœur des vierges est placée font sortir ces mêmes voix et le récit qu'elles rapportent d'un

[22] *Ibid.*, p. 9 (trois occurrences), p. 17 (quatre occurrences), p. 21 (trois occurrences), p. 31, p. 37 (quatre occurrences), p. 51 (deux occurrences) et p. 71 (sept occurrences).
[23] *Ibid.*, p. 27.
[24] *Ibid.*, p. 33.
[25] *Ibid.*, p. 61.
[26] *Ibid.*, p. 11.
[27] La fin de l'ouvrage est constituée des fragments 1 (p. 63), 2 (p. 65), 3 (p. 67), 4 (p. 69), puis à nouveau 1 (p. 71), 2 (p. 73), 3 (p. 75), alors que le début et le corps de l'ouvrage suivent un ordre progressif 6 à 29, avec les lacunes et les répétitions de numérotations que nous avons dites.

cadre spatio-temporel donné. Ils renvoient à une donnée naturelle les voix ; elles deviennent « parties vivantes d'un arbre », « ramures », « bandes de ciel » ou « chair bleue du ciel »[28]. La distanciation produit une tension : ces voix qui auraient dû avoir pour destin une repersonnalisation dans le deuil nommée mémoire restent figées dans le vide d'un espace impersonnel. La numérotation aléatoire crée un deuxième niveau de déréalisation : elle est la trace d'un ancien récit détruit et éparpille ces paroles dans un non-sens indifférent. On voit donc comment, par les épigraphes encadrantes (en italique) et les paragraphes encadrés (entre guillemets et numérotés de manière lacunaire et aléatoire), une tension se crée concernant les faits qui y sont rapportés par le biais du masque ou de l'allégorie botanique. L'ensemble des quatre niveaux de lecture constitue enfin cette œuvre de littérature en méta-littérature : c'est une exilée, Dolores Dorantes, qui parle à un lecteur non exilé, c'est l'autrice qui est la suppliante du « proxène » (homme de pouvoir), comme dans l'œuvre d'Eschyle *Les Suppliantes*, nous le verrons par la suite.

Une œuvre de méta-littérature

S'il faut retenir quelques éléments de la force de Dorantes écrivaine, il faut s'intéresser d'une part à son phrasé, d'autre part à deux traits marquants de l'œuvre, la question de l'écran et celle de la méta-littérature. Dorantes n'est pas une écrivaine mais une méta-écrivaine, et il ne peut en être autrement si l'on veut donner à voir la violence du dispositif qui fait taire les voix et les vies des victimes.

Concernant le style de l'œuvre, sans jeu de mot, il faut lire la postface de Cathy Fourez dans la traduction de 2016[29]. Le phrasé relève à la fois du halètement du désir, de l'acte sexuel, de la plainte d'amour et de l'angoisse de la mort (« heureuses au milieu des hurlements »)[30], de la course-poursuite (« nous toutes qui courons »)[31], de l'explosion (« palpitations de mines sous l'eau »)[32] et de la rétractation des chairs

[28] *Ibid.*, p. 9.
[29] Cathy FOUREZ, « *Style* ou le chant du bourreau », postface à D. DORANTES, *op. cit.*
[30] D. DORANTES, *Style*, *op. cit.*, p. 31.
[31] *Ibid.*
[32] *Ibid.*, p. 43.

(« orfèvrerie sur un support de peau qui ne résiste pas »)[33]. Chaque phrase est une détonation, une destruction de la précédente qui fonctionne par association/dissociation d'éléments qui se repoussent dans un processus sans fin : « Feu et eau. Nous sommes à l'intérieur des bouteilles et des explosifs »[34]. Le lexique floral (« graines qui éclatent », « végétation qui se dresse », « nous allons fleurir »)[35], virginal (« nos bouches nubiles »)[36], nuptial, qui trompe initialement le lecteur, est en même temps celui de l'instrument de torture (« tes mains pour la torture »[37], « orfèvrerie appliquée douloureusement à la peau »[38]) que relaient les images structurantes du sang (14 occurrences)[39], du sperme (les « fleurs angiospermes »[40] que sont les victimes) et de la mort (« Nous t'encerclons. Ciel et mort »)[41]. L'incorporation de ce vocabulaire dans un registre qui imite le *Cantique des cantiques* (le chant nuptial de l'épousée) et le thrène (le chœur des pleureuses dans la tragédie), produit un effet d'effroi et de sidération. C'est la cruauté du dispositif impersonnel en contraste avec la diégèse qui produit l'effroi, c'est-à-dire la sidération du lecteur et sa réduction à un mutisme douloureux, effet d'une pure tension. *Style* est une œuvre qui appelle sa mise en bouche parce qu'elle est parole dramatique au sens grec du terme, au sens tensionnel[42].

Le deuxième trait marquant de l'écriture de l'autrice est la place qu'occupe l'espace du simulacre dans la relation désirant-e/désiré-e. Nous avons déjà noté l'inversion des positions : la désirée (la victime) se fait désirante du désir du bourreau, qui se voit du coup désinvesti de son pouvoir de « mâle ». La référence au simulacre déréalise une deuxième fois le bourreau en reportant son désir à des

[33] *Ibid.*, p. 41.
[34] *Ibid.*, p. 29.
[35] *Ibid.* p. 65.
[36] *Ibid.*, p. 75.
[37] *Ibid.*, p. 13.
[38] *Ibid.*, p. 9.
[39] *Ibid.*, p. 13 ; p. 29 ; p. 31 (x2) ; p. 37 ; p. 39 (x2) ; p. 43 (« sanguinaire ») ; p. 45 ; p. 53 ; p. 61 ; p. 65 ; p. 71 (x2).
[40] *Ibid.*, p. 7.
[41] *Ibid.*, p. 39.
[42] De l'indoeuropéen « *dran* », « faire agir », « créer une tension », *in* Alain REY, *Dictionnaire historique de la langue française*, Paris, Le Robert, 2012, p. 1135.

« codes »[43], au « téléphone »[44] ou aux « écrans »[45], qui sont des allusions autant aux séries télévisées qu'aux *snuff movies* auxquels s'adonnent les groupes criminels à Ciudad Juárez[46]. Le bourreau devient, dans l'ordre sado-masochiste qui est celui de son désir dénudé, le « persécuté » :

> 24. Face à l'écran, nous sommes celles qui attendent l'ordre de te persécuter. Nous marchons distantes et vides avant de menacer. Nous sommes tes lobélies de jambes favorites. T'agresser c'est comme te donner un baiser. Donne-nous la présidence ou la destination des coups de feu. Nous sommes les fruits de la guerre[47].

L'ordre du pouvoir est conçu par le bourreau selon les représentations infantiles du capitalisme tardif (« présidence », « guerre »), de la communication intégrée (« l'écran »), et de la consommation victime/bourreau ou désirant-e/désiré-e. Le bourreau est un enfant poupon. Il est drogué par cela qu'il croit être sa marque de puissance (« la drogue qu'est désormais voir le sang »)[48]. Ses victimes doivent veiller à son assomption symbolique dans la structure mâle du néo-capitalisme de surveillance et de contrôle[49]. Ses victimes sont sa mère, son amante et sa fille. À côté du féminicide sont aussi évoqués l'inceste, la pédophilie, la pornographie et la pédopornographie (« nous sommes des centaines d'enfants »)[50], parce que l'assignation de l'individu à sa valeur d'échange économique et symbolique ne connaît aucune frontière éthique, cette assignation même constituant le nom du « bien » dans l'ordre néolibéral.

Mais Dorantes est une méta-écrivaine autrice d'une œuvre de méta-littérature ou de méta-poésie, telle est au final la clé du dispositif textuel de *Style*. On note par exemple le retour aux pages 29, 39 et 51 du même énoncé : « Ce livre n'existe pas ».

---

[43] D. DORANTES, *op. cit.*, p. 17-21 ; p. 29 ; p. 41 ; p. 51 ; p. 59 et p. 63.
[44] *Ibid.*, p. 63.
[45] *Ibid.*, p. 49 ; p. 50 ; p. 65 et p. 73.
[46] Paola OROZCO-SUEL, « Partie de chasse à Ciudad Juárez », *Le Monde diplomatique*, novembre 2007, p. 28.
[47] D. DORANTES, *Style*, *op. cit*., p. 49.
[48] *Ibid.*, p. 29.
[49] Pour la notion de « société de contrôle » *cf.* Gilles DELEUZE, « Post-scriptum aux sociétés de contrôle », *in Foucault*, Paris, Éditions de minuit, 1986.
[50] D. DORANTES, *Style*, *op. cit.*, p. 27.

Le vide de son désir projeté que rencontre le bourreau croyant posséder une victime qui devient un « corps au cœur vide »[51] ou « nous, le vide »[52], est le vide de l'œuvre et de l'autrice absents auquel se confronte un lecteur qui aurait commis l'erreur de chercher une énième histoire ou biographie d'autrice à consommer. Le lecteur ne rencontre pas un objet mais une structure dont la tension constitue le principal caractère. Cette tension a pour but de faire éprouver des faits qui échappent au langage : l'épreuve de la torture par exemple. La consommation de la cruauté se déréalise elle-même dans une ataraxie dénonciatrice à lire comme une antiphrase : « Nous ne sommes ni douleur, ni fatigue, ni mort »[53]. De la diégèse détruite restent les « ramures » et « bandes de ciel » impersonnelles qui entament et clôturent le texte : un ciel vide dans un déchaînement anonyme d'éléments. La mise en abîme de l'écriture fait du style/stylet une écriture du sang imputable à la fois au bourreau, à l'autrice et au lecteur : « L'écriture vient à bout de nous et nous tranche la tête »[54]. Ces allusions se comprennent parce qu'elles s'inscrivent dans le titre de l'œuvre elle-même, qui est donc un méta-titre : le style est aussi le stylet, le couteau, l'entame par laquelle on lacère un support fait de peau ou de papier pour y inscrire une signification, qui est signification parce qu'elle consacre un ordre symbolique. L'ordre du mot est l'ordre anthropologique de l'écrit, à cette différence qu'ici l'ordre anthropologique est à ce point perverti qu'énoncer directement cette perversion reviendrait à participer du simulacre, comme y participe une certaine littérature — y compris la poésie — ou une pensée *marketing*.

La question du dispositif créé par l'autrice se saisit mieux. Il n'est nullement issu d'un vœu de formalisme. En revanche il est question, dans le même positionnement que se trouve la victime par rapport à son bourreau, de donner à voir la structure de la relation destructrice et muette entre les valeurs anthropologiques des sociétés et leur captation dans l'ordre aveugle de la production et de l'échange, ordre qui est celui de la pulsion de mort dans une

[51] *Ibid.*, p. 33.
[52] *Ibid.*
[53] D. DORANTES, *Style*, *op. cit.*, p. 13.
[54] *Ibid.*, p. 33.

formulation freudienne de la problématique. C'est à la mise en valeur de cette pulsion de mort que contribue le choix des dispositifs textuels de *Style*.

Supplier et taire : position de l'auteur, position du lecteur

Dans *Les suppliantes* d'Eschyle, le chœur des vierges, filles de Danaos, qui fuyaient les fils d'Egyptos, tente de convaincre le roi d'Argos de les protéger contre leurs persécuteurs. Les vers 418 à 437 rapportent ce propos :

> Réfléchis et sois en toute justice
> un pieux proxène.
> Ne livre pas la fugitive
> qui s'est élancée de loin
> expulsée de façon impie.
> Ne me vois pas
> arrachée du lieu où séjournent en grand nombre
> les dieux, ô
> toi qui détiens tout le pouvoir sur le pays.
> Prends conscience de la démesure des mâles
> et garde-toi de la colère.
> Ne supporte pas de me voir moi la suppliante
> entraînée loin des statues au mépris de la justice […][55].

On a noté que *Style* était aussi un masque, comme il est dit dans la deuxième épigraphe et comme le disent à plusieurs reprises les vierges sacrifiées. Le bourreau représente la figure exacerbée du mâle infantilisé, incestueux, passif et criminel telle que la constitue, non le simple patriarcat traditionnel, mais le capitalisme tardif : une aberration anthropologique et un désastre pulsionnel dévastateurs. La méta-littérature consiste à montrer que le système entier parle les individus, dont il a mis au sommet de sa symbologie efficiente un type de mâle « féminisé » (selon la polarité présentée par le texte) par sa puissance d'impuissant, puissance toute faite d'écrans, de réalité simulée et de meurtres réels à l'encontre des plus faibles ou

[55] ESCHYLE, *Tragédies* (1920), v. 418-437, texte traduit et établi par Paul Mazon, Paris, Les Belles Lettres, 2002.

exposés. Mais un deuxième niveau de méta-littérature montre que, comme dans *Les Suppliantes* d'Eschyle, le dispositif de *Style* contient en creux la supplique de l'autrice elle-même envers le *proxène* (homme de pouvoir en Grèce antique) pour demander protection.

Cette protection a été refusée par son propre pays à Dolores Dorantes, qui a dû fuir Ciudad Juárez dans des conditions désastreuses. C'est aux États-Unis que Dorantes obtient le statut de réfugiée politique en 2011. *Style* rapporte en creux cette histoire qui ne peut être dite car une histoire traumatique ne peut être dite par les voies directes d'un langage informationnel, sinon à être banalisée et à entrer dans l'inflation verbale généralisée. C'est pourquoi, pour dire le mal à l'ère du capitalisme tardif, il faut en passer par une forme de discours qui refuse la diégèse ou l'illusion narrative. La poésie apparaît ici comme le genre à l'écart des autres genres [56], la suspension d'une forme de discours répertorié au profit d'une énonciation complexe ne valant qu'une fois pour ce qu'elle a à dire. Le dispositif de *Style*, dans l'impersonnalité et le mutisme diégétique, vient crier une histoire qui ne peut être dite, comme ne peuvent être dits les cris des victimes des féminicides. Le tour de force de l'œuvre, son « tour d'écrou » ou son « motif dans le tapis »[57], aura été d'incorporer le lecteur — entité silencieuse — à ce dispositif du cri biographique porté par l'impersonnalité du discours. Il aura été que le silence de ce lecteur soit ainsi crié par le texte.

Nous ne savons toujours pas, à l'issue du parcours proposé par *Style*, si l'on peut réparer les vivants. Cependant l'œuvre de Dolores Dorantes nous suggère que nous devrions commencer par être capables de réparer les morts, c'est-à-dire de leur assigner des voix, des visages, des noms et une place dans notre mémoire collective.

[56] Comme on a pu dire que le roman est le genre qui permet de pratiquer tous les genres.
[57] Deux titres de nouvelles d'Henry James dans lesquelles il s'agit de lire à travers la trame resserrée le sens à la fois caché et totalement transparent d'une histoire.

PARTE II.

ESCRIBIR EL NECROPODER: EN BUSCA DE UNA LITERATURA PERFORMATIVA

E. ÍÑIGUEZ, «Una retórica de la violencia. Necroescrituras en *Temporada de huracanes* de Fernanda Melchor», *Atlante. Revue d'études romanes*, n°11, Automne 2019, p. 51-65, ISSN 2426-394X.

Una retórica de la violencia

Necroescrituras en *Temporada de huracanes* de Fernanda Melchor

Edgardo Íñiguez
Universidad de Guadalajara, México

Introducción: escribir entre muertos

Los diferentes tipos de violencia física, psicológica, verbal, simbólica, económica, política, de género o religiosa, entre otras han sido tratados reiteradamente en la literatura mexicana. En diferentes épocas, autoras y autores han hecho acercamientos a los excesos de fuerza, a la puesta en funcionamiento de dispositivos que operan en detrimento de individuos o de sectores completos de una sociedad. Las agresiones, los atropellos, la coacción y el maltrato destacan el menoscabo del que son víctima los personajes, por una parte, y las vulnerabilidades a la que se ven expuestos de manera simbólica, por otra.

Uno de los trazos que dicha temática ha delineado muestra la génesis y el desarrollo de lo que Cristina Rivera Garza denomina "necroescrituras". El término describe aquellas prácticas escriturales que tienen lugar en condiciones de extrema mortandad[1]. Las circunstancias inicuas, sanguinarias y cruentas; la incapacidad de encontrar una explicación racional frente a una actualidad vehemente, lo absurdo del derramamiento de sangre y la inseguridad que encontró un punto de inflexión en la denominada "Guerra contra el narcotráfico" han permeado y disponen de formas inéditas los ámbitos de las vidas pública y privada.

[1] Cristina RIVERA GARZA, *Los muertos indóciles. Necroescrituras y desapropiación*, México, Tusquets, 2013, p. 22.

En este entorno social, recrudecido en años recientes, la imposición y la prevalencia del capitalismo *gore*[2], la gestión de los decesos como una forma de acumular poder y riqueza, la dificultad para diferenciar la guerra de los requisitos indispensables para la paz, que la muerte sea cosa de todos los días, el hecho de que los espacios comunes de ciudades y pueblos hayan devenido la arena donde se libran batallas de forma cotidiana[3] y, en consecuencia, sitios donde se experimenta un miedo generalizado bajo las formas de terror o de horror[4], son factores que precarizan la vida. Dichos conflictos han marcado la historia reciente de México y han modificado diferentes ámbitos de la vida social, entre los que se encuentran el arte, la cultura y el lenguaje literario.

En su ensayo *Los muertos indóciles. Necroescrituras y desapropiación* (2013), la autora mexicana se plantea preguntas acerca del significado, las posibilidades y los derroteros de la escritura cuando se está rodeado de osamentas, de cuerpos en putrefacción, cuando caminamos sobre cadáveres apilados. El texto indaga en los diálogos estéticos y éticos que se pueden entablar en un contexto donde priman la inseguridad en el campo laboral –inestabilidad, poca remuneración, incertidumbre, pobreza– y una muerte que la novelista, tal vez en consonancia con las posturas de Adriana Cavarero y de Sayak Valencia, califica de horrísona[5].

Entre los elementos que la autora señala como propios de las poéticas que sostienen el corpus analizado están la escritura comunitaria, no en el sentido de "dar voz a alguien", sino de entender el texto literario como un espacio común, de un habla compartida, en el cual se proponen autorías plurales. En consecuencia, se establece un

[2] Este concepto hace referencia a una reinterpretación de la economía hegemónica y global que implica el "[…] derramamiento de sangre explícito e injustificado (como precio a pagar por el Tercer Mundo que se aferra a seguir las lógicas del capitalismo, cada vez más exigentes)". Sayak VALENCIA, *Capitalismo gore*, Santa Cruz de Tenerife, Melusina, 2010, p. 15.

[3] Acerca de la idea del país como el escenario donde se libran operaciones bélicas, *cf*. Sergio GONZÁLEZ RODRÍGUEZ, *Campo de guerra*, Barcelona, Anagrama, 2014, p. 9-61.

[4] Hago referencia a la terminología que propone Adriana Cavarero. Para la filósofa italiana, la etimología del término "terror" alude al acto de temblar, a un miedo que se presenta más como estado físico que como condición psicológica: el terror actúa sobre el cuerpo, lo orilla a la huida. El horror, por su parte, congela, paraliza. Adriana CAVARERO, *Horrorismo. Nombrando la violencia contemporánea*, trad. Saleta de Salvador Agra, Barcelona/México, Anthropos/Universidad Autónoma Metropolitana, 2009, p. 19 y 23.

[5] C. RIVERA GARZA, *op. cit.*, p. 19.

proceso dialógico, en el que la unicidad del autor en la elaboración de sentido se desplaza al papel del lector y la desapropiación, o el reto al sentido que la óptica del capitalismo confiere al concepto "propiedad", por mencionar los más sobresalientes. Tales rasgos apuntan hacia una interdependencia o hacia una "pertenencia mutua con el lenguaje" entre lector y autor. Esta forma de concebir la literatura denota que las obras son un constituyente más del diálogo social sobre problemas actuales. Así pues, las lecturas posibles de las necroescrituras se presentan como un trabajo colectivo, comunitario, que debe llevarse a cabo en coincidencia con el otro. Dicha perspectiva destaca una relevancia del acto escritural y de los efectos de la política en igual proporción[6]. Una de las maneras en que se entretejen ambos elementos funge como núcleo principal del presente ensayo.

A la vez, el acercamiento de Rivera Garza confecciona una lectura crítica de parte de la producción literaria en la actualidad, sobre el hecho de verse forzado a escribir desde las nuevas "necrópolis" mexicanas, sitios donde los asesinatos son cada vez más aparatosos, donde la violencia parece no alcanzar nunca su culmen, donde se superan cada día las atrocidades, el salvajismo y los niveles de crueldad; donde las ejecuciones se presentan incluso a la manera de *performances* siniestras, donde no basta con los homicidios, sino que en ellos se imponen la brutalidad y la espectacularidad como una suerte de gramática de terribles significaciones, encargadas de expandir el temor, no solo entre los enemigos del grupo del crimen organizado que los perpetra, sino en una parte considerable de los miembros de la sociedad. Inermes e impávidos, estos últimos, ante los frecuentes embates que, a gran velocidad, menguan y consumen las formas de expresión, la capacidad, las posibilidades y el concepto mismo de lo que se considera humano[7].

[6] C. RIVERA GARZA, *op. cit.*, p. 22-23.
[7] Sobre las gramáticas de la violencia *cf.* Rossana REGUILLO, "De las violencias: caligrafía y gramática del horror", *Desacatos*, n° 40, 2012, p. 33-46. En cuanto al concepto de vulnerabilidad de los inermes, *cf.* A. CAVARERO, *op. cit.*, p. 43.

El dialogismo en las necroescrituras es una forma de recuperar el lenguaje, de pasar, en el proceso inverso al que señala Giorgio Agamben, de vivientes a hablantes[8] en aras de una suerte de resubjetivación, de la posibilidad de referir las experiencias y las sensaciones; de apropiarse de la lengua como vínculo, como medio para alcanzar cualquier tipo de relación[9] y como forma en que los aspectos de la vida social se revelarán, se harán presentes para autor y lector en el espacio del texto. La posibilidad de narrar las experiencias de la violencia a través del diálogo que postulan las obras deviene una forma otra de ordenar el mundo en el campo de la representación, de despojar al poder de la hegemonía en lo que respecta a la producción de discurso y a la manera de aprehender las vivencias tanto propias como compartidas. Los temas aludidos, el tratamiento que éstos reciben en los textos, la (est)ética que los articula es, pues, una forma de señalar y de hacer visibles las estrategias que señala Michel Foucault: los cálculos del poder estatal que dan paso de la política a las biopolíticas –y, podríamos añadir con Mbembe, a las necropolíticas en una instancia posterior– funcionan por vía de mecanismos que se inscriben en los cuerpos y que ponen en entredicho las posibilidades de la vida de ser viviente[10].

En consecuencia, las necroescrituras se alejan de ser meramente crónicas o testimoniales de una época, de la moda de la narcoliteratura que ha llenado los estantes de las librerías en los últimos años o de ser una versión distorsionada de los referentes representados en las obras. Algunos ejemplos de novela, cuento y poesía, como *Señales que precederán al fin del mundo* (2011) de Yuri Herrera, *Las tierras arrasadas* (2015) y *La superficie más honda* (2017) de Emiliano Monge o *Álbum Iscariote* (2013) de Julián Herbert se construyen sobre elementos que los separan de los subgéneros narrativos mencionados.

Las interrogantes que se imponen y que guían la lectura, en ese sentido, encuentran su eje en los recursos estilísticos para referir la violencia. Así pues, una de las líneas

[8] *Cf.* Giorgio AGAMBEN, *Homo sacer. El poder soberano y la nuda vida* (trad. Antonio Gimeno Cuspinera), Valencia, Pre-Textos, p. 17-18.
[9] Sobre este punto, *cf.* S. VALENCIA, *op. cit.*, p. 18-19.
[10] *Cf.* G. AGAMBEN, *op. cit.*

estéticas de las necroescrituras que he identificado recae sobre tensiones lingüísticas, es decir, sobre distintos tipos de flexiones, juegos y dislocaciones semánticas que dan cuenta de los fenómenos actuales bajo la forma de inquietudes en y sobre el sistema de signos[11], sobre una violencia ejercida en el lenguaje y en las posibilidades de este último, no solo para generar relatos acerca de las monstruosidades de lo inefable o para mostrar los horrores de un mundo cada vez más oscuro, confuso y aberrante, sino para interactuar con éste, para hacerlo presente en la obra literaria, con el propósito de que el lector pueda, de manera simbólica, situarse dentro de él, intervenir en él con el fin de modificar lo que se presenta como una realidad pavorosa e inexorable.

El objetivo de este trabajo es analizar la forma en que Fernanda Melchor se sirve del recurso literario del polisíndeton en *Temporada de huracanes* (2017) con la intención de representar aspectos de los recientes cambios sociales que han convertido al país en un campo de guerra. Los terribles escenarios que muestran la fragilidad del cuerpo y de la vida humanas se hacen presentes como nuevas formas de calamidad: la implementación en México del necropoder y del necroempoderamiento, de la adaptación de prácticas y mecanismos que corresponden a lo que Achille Mbembe ha señalado como propio de las necropolíticas, es decir, "el poder y la capacidad de decidir quién puede vivir y quién debe morir"[12] como muestras de la expresión última de la soberanía, y de algunas de las figuras discursivas que dan forma a lo que Sayak Valencia denomina "episteme de la violencia", entendida como una reelaboración del concepto de trabajo que se afianza en la comercialización de los asesinatos[13].

Estas son, pues, algunas consideraciones en torno a las formas en que el lenguaje de un texto literario responde a y re-presenta un mundo que se caracteriza por una violencia que aparece normalizada. La pérdida de la gravedad y del carácter de

[11] *Cf.* Edgardo ÍÑIGUEZ, "Poesía, muerte y tejido social: Necroescrituras en *Álbum Iscariote* de Julián Herbert", *Mitologías hoy. Revista de pensamiento, crítica y estudios literarios latinoamericanos*, vol. 15, 2017, p. 21-34.
[12] Achille MBEMBE, "Necropolítica" seguido de "Sobre el gobierno privado", trad. Elizabeth Falomir Archambault, Santa Cruz de Tenerife, Melusina, 2011, p. 19.
[13] S. VALENCIA, *op. cit.*, p. 19-21.

anomalía en los medios masivos de comunicación pese al aumento de su espectacularidad y de su carácter lúgubre y aterrador evidencian un territorio herido, un país desmembrado por el frenesí que proviene, en parte, del agotamiento de un orden caduco, abierto a la constante redefinición, situado entre lo que ya no es y lo que todavía no ha llegado, un espacio que se abre entre dos regímenes de interpretación[14], que en años recientes ha recibido apenas algunas denominaciones para tratar de explicar esos fenómenos, inverosímiles por ubicarse fuera de lo inteligible, en el campo de las tinieblas, de la barbarie y de lo inhumano.

(Des)articular el mundo

Nacida en Veracruz en 1982, Fernanda Melchor es una de las voces jóvenes de la narrativa mexicana. Es autora de cuentos que han sido incluidos en varias antologías, entre las que sobresalen *Breve colección de relato porno* (2011), *Lados B* (2011), *Nuestra aparente rendición* (2012), *Palabras mayores: Nueva narrativa mexicana* (2015), y publicados en periódicos, suplementos culturales y revistas como *La palabra y el hombre*, *Replicante* o *Generación*. Es colaboradora de *Letras Libres*. Ha publicado un par de novelas y *Aquí no es Miami* (2013), texto híbrido que oscila entre la crónica y la ficción. No es fortuito que los escenarios donde la autora ha situado los tres libros publicados hasta ahora sea Veracruz. Por una parte, el Estado se ha convertido en uno de los epicentros de la violencia contemporánea en México, devastado, al igual que Chihuahua, Tamaulipas o Michoacán, por el mazo de la delincuencia organizada. Por otra, el trópico adquiere una gran relevancia en los textos de Melchor: el ambiente abrasador clausura cualquier idea de futuro. En efecto, los personajes viven aletargados, en busca del placer inmediato.

Temporada de huracanes, su segunda novela, está basada en una nota periodística. Relata el hallazgo del cuerpo y las causas que llevaron al homicidio de la Bruja chica, personaje lóbrego, travesti a quien, de la misma forma que a su madre, atribuyen

[14] *Cf.* R. REGUILLO, *art. cit.*, p. 33.

poderes sobrenaturales, el hecho de copular con una estatua de Satanás que cobra vida todas las noches, así como el conocimiento y la práctica de la magia negra. A causa de estos motivos, se ve relegada de la vida social y es temida por los habitantes del poblado donde tiene lugar la narración, a pesar de que soliciten sus servicios con frecuencia o que adolescentes frecuenten su casa por la noche para celebrar fiestas llenas de excesos. La obra retoma algunos de los motivos que componen *Falsa liebre* (2013), como la miseria, el desempleo, el alcoholismo, la misoginia, el machismo, la prostitución, las violaciones, tanto físicas como a los derechos humanos fundamentales, la drogadicción entre menores de edad y la violencia como una forma de vida.

Los temas elegidos por la autora dan cuenta de los problemas sociales que evidencia Sayak Valencia en su ensayo: el funcionamiento de dispositivos y de maquinarias perversas de poder que aquejan en la actualidad al país. En la pluma de nuestra autora, las condiciones anómicas señaladas en las que impera un alto nivel de mortandad se hacen presentes en forma de un lenguaje convulso, sobreexcitado, nacido del desasosiego, de la conmoción y del estupor; del resentimiento, de las penurias y de las carencias materiales de los habitantes de La Matosa, un poblado ficticio que la autora ubica en Veracruz[15]. Por ende, la forma de enunciar estos problemas se puede entender a partir de los planteamientos de Rivera Garza aunados a los postulados de Stéphanie Decante sobre los lazos que se tejen entre literatura, política y violencia.

En su análisis de las tendencias de la novelística hispanoamericana escrita de 1970 a 2010, la investigadora identifica tres tipologías de representación en las obras estudiadas[16], a saber: la elección del género negro, el hiperrealismo a la manera de las

[15] El hecho de que la obra se desarrolle en dos pueblos ficticios plantea un diálogo con la tradición novelística mexicana, en particular, con el Comala de *Pedro Páramo*. Por otra parte, resulta interesante que Daniel Espartaco Sánchez, otro autor de la generación de Fernanda Melchor, ambiente parte de su obra *Memorias de un hombre nuevo* en la República Socialista de Ruritania, en principio, reino imaginario donde el novelista inglés Anthony Hope sitúa la saga de aventuras conformada por *El prisionero de Zenda*, *El corazón de la princesa Osra* y *Rupert de Henzau*.

[16] Las obras en cuestión incluyen textos de autores fundamentales en la producción literaria latinoamericana de los últimos treinta años del s. XX y de los primeros diez del XXI, tales como Fernando Vallejo, César Aira, Horacio Castellanos Moya, Élmer Mendoza, Mario Bellatin, Roberto Bolaño, Santiago Roncagliolo y Yuri Herrera, entre otros.

películas de Quentin Tarantino y un modo discursivo provocador que se opone al sistema de valores predominante en un espacio-tiempo dado como recursos estéticos que sostienen la construcción de la diégesis[17]. El ensayo propone el predominio de alguna de estas peculiaridades en sendas venas novelísticas. Si bien el texto de Melchor presenta las tres con ciertas variaciones, me concentraré en la reiteración de nexos coordinantes como una de las particularidades de la enunciación, entendida como una de las formas elegidas por la autora para (des)articular los pilares que estructuran un mundo violento.

Luismi y Brando asesinan a la Bruja chica con la finalidad de satisfacer sus deseos y sus ambiciones. De fugarse con su amigo, por parte del primero y, lejos de La Matosa, confesarle el amor que siente por él; de pagar la cuenta del hospital, del segundo, con el fin de que den el alta a Norma, su pareja sentimental más reciente. Las pulsiones y los deseos se dirigen hacia una violencia que, como lo afirman Dominique Fougeyrollas, Helena Hirata y Danièle Senotier, está signada por la "[…] irreductible confrontación de fuerzas de Eros y Tánatos"[18]. La distinción entre las tendencias de vida y las mortuorias se antoja muy complicada debido que ambas están conjugadas en la sexualidad y el erotismo, en la evanescencia o, mejor dicho, en la estrecha interacción existente entre ambas.

La pluralidad de anhelos y la falta de certezas imposibilita gestos humanos como la solidaridad, el diálogo, la compasión o la empatía hacia el otro. Por otra parte, el carácter ordinario de la violencia misma que llega hasta el punto de presentarse como la única forma de cumplir con las aspiraciones personales, de dar sentido al mundo, a la vida y a las experiencias se hace manifiesto bajo un modo discursivo particular. Decante propone la diatriba como medio de polemizar y de criticar las figuras del lenguaje encargadas de referir los aspectos sobre los que se construye la episteme de

[17] *Cf.* Stéphanie DECANTE, "Violence et pouvoir dans le roman hispano-américain actuel. Quarante ans après, un état des lieux", *in* Françoise AUBÈS y Eduardo RAMOS-IZQUIERDO, dir., *Pouvoir de la violence et violence du pouvoir*, Paris, Séminaire Amérique Latine (SAL), Paris-Sorbonne, 2013, p. 12-13.
[18] *Id.*, *ibid.*, p. 7. La traducción libre del original es mía.

una civilización: los lugares comunes existentes acerca de las posturas fundacionales que se generan en torno a la patria o al sistema de valores[19], por ejemplo.

Con algunas variaciones a esa línea escritural, Melchor construye una retórica particular como forma de enunciación: una suerte de monodiálogo conflictivo, de desdoblamientos de un falso narrador heterodiegético que deviene homodiegético o, aun, autodiegético[20], ya sea como testigo o como protagonista en cada fragmento relatado. Esta voz encarna a una colectividad y demanda la inmersión del lector en el texto. En ese sentido, sería propia de las necroescrituras; no obstante, no es el vehículo de expresión de la pertenencia mutua con el lenguaje ni de la posibilidad del dialogismo como una manera de reformular, de replantear los rasgos de humanidad de los personajes, como lo propone Rivera Garza. Por el contario, se sostiene sobre la aversión, sobre una rabia refrenada, a flor de piel de cada uno de ellos. De ahí que sea una voz alterada, que está fuera de sí. La novela se construye sobre la base de una retórica barroca a un tiempo seductora y repulsiva encargada de encontrar un orden del discurso para exponer la violencia de una forma descarnada.

Como apenas insinué líneas arriba, el lenguaje de *Temporada de huracanes* se construye sobre un ritmo convulso, sobreexcitado, con una verbosidad dislocada y párrafos largos. Dichas técnicas reestructuran los códigos o, dicho de otra manera, imponen principios alternos de funcionamiento mientras desvelan los fundamentos que rigen al mundo aludido. En efecto, tanto la estética como el acompasamiento, el ritmo vertiginoso sobre las que se sostiene la obra, dan fe de una violencia constitutiva, intrínseca a las posibilidades de acción entre los personajes y entre estos últimos y las fuerzas, los agentes y las estructuras de poder que operan en el pueblo. Es una de las

[19] *Ibid*, p. 12.

[20] Se puede ejemplificar este rasgo en la comparecencia del Munra, padre putativo de Brando, ante la policía por el asesinato de la Bruja: "[…] es decir el Luismi y el Brando y el Willy consumieron también pastillas psicotrópicas de las que *el declarante desconoce* la marca o tipo, hasta las dos de la tarde, hora en que su hijastro le preguntó si siempre sí iba a hacerle el paro que le había pedido, *y yo le dije* que no tenía gasolina, que tenía que darme dinero primero, y ahí fue cuando me di cuenta de que quien llevaba el dinero era Brando". Fernanda MELCHOR, *Temporada de huracanes*, México, Penguin Random House Grupo Editorial, 2017, p. 90. El subrayado es mío.

voces de la desilusión y del desengaño, nacida de los efectos de la desmesura en guisa de violencias constantes a las que están expuestos los protagonistas.

La minuciosa construcción del narrador y el peso que se le confiere a la voz por encima de las acciones del relato son maneras de farfullar, de escupir, de (des)articular, de demoler para indagar en las posibles significaciones de un sitio carente de sentido. Se trata pues, de una narrativa de la pesadumbre y de la aflicción que subyace en los sórdidos fundamentos que sostienen y, a la par, fagocitan tanto las esperanzas como la vida en La Matosa. La voz puntualiza la impotencia de los personajes y apunta hacia la pérdida del sentido de los actos humanos y de la racionalidad.

Una de las figuras retóricas que emplea la autora, en esta habla atropellada, con el objetivo de acercarse a las condiciones de excepción que han tornado habituales es el polisíndeton. En el texto abundan las largas enumeraciones separadas por la conjunción copulativa "y". En el pasaje que describe las razones por las que Maurilio, padre de Luismi, estuvo en la cárcel, el narrador nos dice:

> […] y el tío Maurilio se paró de la mesa en donde había estado chupando y dijo pues de que lloren en mi casa a que lloren en la suya, y dejó encargada la guitarra y se fue de raite a Villa, a encarar su destino, y tuvo tanta suerte que se topó con el viejo cornudo mientras este estaba meando en el baño de una cantina, y así de espaldas y sin dejarlo explicarse, le metió unos piquetes con una navaja que el tío Maurilio llevaba siempre metida en la bota, y así fue como acabó en la cárcel del Puerto […][21].

Unas páginas más adelante, cuando Luismi y Brando salen de casa de la Bruja, el narrador cuenta sobre el Munra:

> […] y él pensó que ya no tardaba en caer la lluvia, y hasta vio clarito cómo de las nubes oscuras surgía de pronto un rayo mudo que caía sobre un árbol que se achicharró en absoluto silencio, un silencio tan

[21] F. MELCHOR, *op., cit.*, p. 39.

> espeso que por un momento hasta pensó que se había quedado sordo porque lo único que alcanzaba a oír era una especie de zumbido seco que rebotaba dentro de su cabeza, y los muchachos tuvieron que zarandearlo para que reaccionara, y fue entonces que se dio cuenta de que no estaba sordo […][22].

A decir de Helena Berinstáin, la figura de construcción referida: "hace más patentes […] los términos enumerados"[23]. En el caso que nos ocupa, el relieve que adquiere cada elemento listado a través del polisíndeton genera el efecto de un tiempo ralentizado o, mejor dicho, suspendido. En los fragmentos que detallan la angustia, el despecho, la desesperanza o la cólera de los personajes predomina el uso de la conjunción mencionada. No hay principio ni hay final, no hay propósito ni salvación. Solo existe un espacio-tiempo que, a pesar de la vehemencia en las expresiones, las acciones y del ritmo vertiginoso de la prosa, da la impresión de estar detenido en un lugar sitiado por la violencia. Los personajes están arrojados en un ámbito hostil, que no permite plantear preguntas sobre la forma de vida, sino actuar a manera de preservación. El texto no propone la posibilidad de reflexionar sobre la violencia o sobre cualquier consideración de tipo moral. Tampoco permite hacer una especie de genealogía de la violencia o de plantear una teleología, una lógica o una razón detrás de los abusos o del derramamiento de sangre. Tanto el mundo que se revela como las relaciones que se pueden alcanzar por medio del lenguaje están paralizadas, en un marasmo que no escatima infortunios y desgracias. Este "no tiempo" o totalidad del tiempo de la violencia se impone en todos los aspectos y en todas las etapas de la vida. En virtud de lo anterior, la muerte deviene la única instancia donde se pueden evadir las brutalidades. La hostilidad y el sufrimiento son las características habituales de la vida en La Matosa y en Villagarbosa.

El anciano responsable de dar sepultura, en una fosa común, a los cuerpos que nadie reclamó se encarga de "tranquilizar" a los cadáveres antes de cubrirlos con cal y arena.

[22] F. MELCHOR, *op., cit.*, p. 61.
[23] Helena BERINSTÁIN, *Diccionario de retórica y poética*, México, Porrúa, 1995, p. 395.

Sus palabras hacen de Caronte o de la figura de perro, en la tradición nahua : permiten a los personajes el tránsito de la vida a la muerte con el objeto de que no vuelvan al plano de los vivos. La voz del viejo es la única que no representa ningún tipo de humillación, de abuso, de exceso, sino consuelo y paz. En la escena que clausura el texto, Melchor escribe: "Había que calmarlos primero, hacerles ver que no había razón alguna para tener miedo, que el sufrimiento de la vida ya había concluido y que la oscuridad no tardaría en disiparse"[24]. Las tinieblas, de aterradora resonancia mítica, se desvanecen tras la muerte: "[…] y lo oscuro no dura pa' siempre. ¿Ya vieron? ¿La luz que brilla a lo lejos? ¿La lucecita aquella que parece una estrella? Para allá tienen que irse, les explicó; para allá está la salida de este agujero"[25]. En la novela hay, pues, una representación de los excesos de fuerza física, psicológica y moral asesinatos, violaciones, asaltos, peleas callejeras y del sufrimiento como inherentes a las condiciones que permiten, articulan y dan sentido a la vida y al mundo. El exceso de sentido del lenguaje con el que está construido el texto y el carácter barroco de este último revelan el desasosiego como forma de enunciación. Tal modo discursivo, construyendo el mundo, lo demuele; el narrador, modelándolo, lo farfulla. La voz que lleva al lector por las páginas de la novela escupe las condiciones precarias y violentas que caracterizan la vida de los personajes. La retórica del texto, de una verbosidad excesiva, incómoda e hipnótica para el lector, trasluce un modo de vida, un infierno que se esconde en el trópico.

A manera de conclusión: una estética de la violencia

A fin de comprender el fenómeno de la violencia en *Temporada de huracanes*, es necesario tomar en cuenta, por una parte, un Estado que ha fallado en sus funciones reguladoras; por otra, un poder central debilitado. En cuanto a la primera, hay una tendencia a la anomia, es decir, una difuminación de las estructuras políticas aunado a

[24] F. MELCHOR, *op., cit.*, p. 221.
[25] *Ibid*, p. 222.

un debilitamiento en la configuración de las *praxis* sociales. En lo que respecta a la segunda, el poder central, en apariencia disminuido o, dicho de otra forma, con conflictos de intereses, permite la emergencia, la instauración y las operaciones de otros poderes fácticos, a saber, de distintos grupos criminales: narcotráfico, trata de personas, secuestros, prostitución, extorsiones o, en el caso particular de México, robo de combustible, entre ellos[26].

En nuestro caso, estos grupos generan un desplazamiento en la forma de dominar y de imponer el poder sobre los territorios al atribuirse el derecho a matar o a decidir quién puede o quién debe morir: los gobiernos de ciertos países en vez de generar conflictos bélicos o de declarar estados de excepción y de emergencia, de emprender operaciones militares, de interpretar, como lo afirmara Max Weber, al Estado como poseedor del monopolio de la violencia física legítima, comparten esas funciones con los delincuentes, ya sea en complicidad o no. Como resultado, dicha violencia entra en juego por vía de mecanismos tanto horizontales como verticales que padece la población. La novela expresa tales preocupaciones. El trasfondo sobre el que se articula remite a las fuerzas políticas o criminales que se imponen en la sociedad. La policía, por su parte, no solo es incapaz de asegurar la paz en el pueblo, sino que infunde más miedo que los mismos narcotraficantes. Cuco Barrabás, por su parte, controla el mercado de las drogas de la mano de sus esbirros. Las interacciones de los personajes se construyen sobre el exceso de fuerza, el miedo y el derramamiento de sangre. Así pues, el narrador relata:

> Dicen que la plaza anda caliente, que ya no tardan en mandar a los marinos a poner orden en la comarca. Dicen que el calor está volviendo loca a la gente, que cómo es posible que a estas alturas de mayo no haya llovido una sola gota. Que la temporada de huracanes se viene fuerte. Que las malas vibras son las culpables de tanta desgracia: decapitados, descuartizados, encobijados, embolsados que

[26] S. DECANTE, *op. cit.*, p. 10-11. *Cf.* Michel FOUCAULT, *El poder, una bestia magnífica. Sobre el poder, la prisión y la vida*, trad. Horacio Pons, México, Siglo XXI, 2012, p. 57-58.

> aparecen en los recodos de los caminos o fosas cavadas con prisa en terrenos que rodean a las comunidades. Muertos por balaceras y choques de auto y venganzas entre clanes de rancheros; violaciones, suicidios, crímenes pasionales como dicen los periodistas[27].

El fragmento refiere un escenario que se presenta como normal en el referente inmediato de la obra: intervención del ejército y militarización de las calles, fosas clandestinas, restos arrojados subrepticiamente. Sin embargo, estas prácticas aparecen como un aspecto habitual, como uno de los rasgos que dan forma a las condiciones y al tejido social. Hasta cierto punto, los protagonistas lo entienden como prácticas en vías de legitimación de un orden otro. Los elementos estéticos y estilísticos utilizados en función de exponer este *habitus* entendido como forma de ser o, aun, como disposición del espíritu, como una condición activa, una forma de aprehender y de retener los saberes de la violencia que predomina en la obra implican una inmersión del lector en La Matosa; la elaboración de sentido no está en función de la recuperación de lo humano, sino de que el lector comparta, de forma simbólica, las congojas de los protagonistas.

Los excesos que ellos ejercen no están en aras de ninguna ideología, de la defensa de algún derecho o de la consecución de un fin. En el mundo donde nos sitúa la autora no hay espacio para la idea del bien superior, colectivo o social. La violencia no es una fuerza revolucionaria en busca de justicia ante la iniquidad y la ignominia que rigen el pueblo o en contra de los dispositivos y las tecnologías de un necropoder organizado, sino un medio para extender hacia todo el entorno la episteme de una violencia sistémica, producto de la gestión institucionalizada de la muerte. El medio de hacerlo son las distintas maquinarias bélicas que actúan en los espacios que configuran la vida habitual de la localidad donde tiene lugar la diégesis.

La estética de la obra presenta, pues, algunos rasgos de las necroescrituras, pero no en el sentido que propone Rivera Garza. El espacio compartido, el dialogismo del

[27] F. MELCHOR, *op. cit.*, p. 216-.217.

texto es una forma de compartir el dolor ante la irracionalidad manifiesta a nivel individual y colectivo. Las estructuras de poder penetran en la sociedad, en cada individuo y en las acciones de éstos; así, la episteme de la violencia queda de manifiesto en las formas de entender y entenderse en el mundo y en relación con el otro. Dicho alejamiento de los rasgos de las necroescrituras se podría entender desde la perspectiva de Michel Foucault sobre las obras literarias. Gustavo Lespada nos recuerda que, de acuerdo con el pensador francés, la literatura mantiene una doble relación con la verdad y con el poder. Por una parte, le corresponde enunciar lo inefable, lo más indecible, lo bajo, lo más abyecto, lo perverso, lo intolerable. Esta condición hace que la literatura se coloque fuera de la ley y se convierta en el discurso de la infamia[28].

Tal discurso de la ignominia y de la violencia genera un efecto de verdad. Este último se consigue en *Temporada de huracanes* mediante la participación activa del lector en el texto. La obra se convierte en un juego con y en la realidad, en la cual sobresale la vulnerabilidad y la reducción de las capacidades y de la condición humanas. La violencia, como la plantea Melchor, no es únicamente utilitaria u operativa, sino dotada de significaciones inscritas en comportamientos y actitudes. Los juegos y los recursos estéticos que emplea la autora proponen, ulteriormente, una violencia contra las convenciones literarias de las que los mecanismos de poder se han apropiado con el fin de narrar aquello que nos amenaza y que nos aqueja. La catábasis que propone *Temporada de huracanes* es una forma de conjurar los miedos, de balbucear un mundo incoherente, de compartir el dolor cotidiano de las víctimas de una violencia sistémica.

[28] *Cf.* Gustavo LESPADA, "Violencia y literatura / violencia en la literatura", *in* Teresa BASILE, coord *Literatura y violencia en la narrativa latinoamericana reciente*, La Plata, Universidad Nacional de La Plata 2015, p. 36.

Ayotzinapa de Tryno Maldonado

Entre realidad y ficción

Irene Fenoglio Limón
Universidad Autónoma del Estado de Morelos, México

A la memoria de Bladimir López
Artículo tercero / de la Constitución
educación gratuita / para toda la población
Consigna de marcha. *Ayotzinapa. El paso de la tortuga*

La tarde del 26 de septiembre de 2014, cerca de un centenar de alumnos de la Escuela Normal Rural de Ayotzinapa "Isidro Burgos"[1], ubicada en el Estado mexicano de Guerrero, llegaron a la ciudad de Iguala, tras sortear muchos obstáculos, para cumplir, como en años anteriores, su misión de decomisar unos autobuses para participar, unos días más tarde, en la conmemoración anual de la matanza de estudiantes en Tlatelolco[2]. Entre ese día y la madrugada del siguiente fueron brutalmente atacados en diversos puntos y distintas ocasiones. Algunos murieron, otros fueron heridos y 43 más secuestrados por sicarios y las fuerzas del Estado. Un

[1] De acuerdo con Tatiana Coll, las escuelas normales rurales fueron creadas en la década de 1920 para brindar a los campesinos formación como maestros y así fomentar su desarrollo. El proyecto, apoyado especialmente durante el gobierno del presidente Lázaro Cárdenas (1934-1940), estuvo desde el principio ligado a la reforma agraria (p. 83). Desde su fundación, estas escuelas recibieron oposición, primero de terratenientes y la Iglesia, y, a partir de la década de 1940, con el gradual abandono de apoyo a los campesinos y los cambios en las políticas hacia el campo, del gobierno. La oposición y el rechazo hacia las normales rurales se tornaron en francas agresiones en los años sesenta y setenta por su fama de ser "semilleros de guerrilleros" (p. 84): en la normal de Ayotzinapa se formaron Lucio Cabañas y Genaro Vázquez, líderes de movimientos insurgentes campesinos asesinados por el ejército. Desde finales del siglo pasado, las normales rurales, siempre vistas como peligrosos focos de movilizaciones sociales, han visto amenazada su existencia y han sido sistemática y violentamente atacadas por diversas fuerzas. Coll ve en estas escuelas, "en permanente lucha y resistencia" (p. 91), el reflejo de una doble disputa: por un lado, del "conjunto de las luchas campesinas por la defensa de sus derechos básicos, siempre al filo de ser eliminados y acallados" (p. 91) y de "esa tenaz batalla por defender la educación pública, humanista, laica, gratuita, equitativa, multicultural y pública" (p. 92). Tatiana COLL, "Las normales rurales: noventa años de lucha y resistencia", *El Cotidiano*, n° 189, 2015, p. 83-94.
[2] Tryno MALDONADO, *Ayotzinapa. El rostro de los desaparecidos*, México, Planeta, 2016, p. 45-49.

segundo grupo de alrededor de cien personas (estudiantes, profesores, reporteros y otros civiles) fueron atacados horas más tarde, cuando se reunían para auxiliar a los primeros normalistas heridos y organizar una conferencia de prensa. Un grupo de futbolistas adolescentes que viajaba en autobús y que no tenía nada que ver con los normalistas también fue atacado. En estos últimos dos ataques hubo muertos y heridos. Desde entonces, las familias de los 43 desaparecidos[3] se han mantenido en pie de lucha exigiendo la aparición de los muchachos, el esclarecimiento de lo ocurrido y que se haga justicia. Durante el gobierno del presidente Enrique Peña Nieto, el Estado no sólo no dio solución a estas demandas, sino que, al contrario, ocultó y tergiversó información, ignoró los resultados y recomendaciones de grupos de investigación independientes, intervino con violencia en actos de protesta relativos al caso y agredió a los familiares organizados y a quienes los apoyan[4]. Lo ocurrido en la llamada "noche de Iguala" revela lo que Cristina Rivera Garza ha llamado el "Estado sin entrañas", "ese Estado que rescinde su relación con el cuidado del cuerpo de sus constituyentes" dejándolos a la "intemperie"[5].

Esta "intemperie" a la que se refiere Rivera Garza se ha manifestado no sólo en los hechos violentos que tuvieron lugar esos días, sino en la manera en la que el Estado reaccionó ante ellos y ante las demandas de esclarecimiento de lo sucedido. La explicación oficial de lo ocurrido esa noche (la obscena y descaradamente falsa "verdad

[3] En estricto sentido siguen desaparecidos 41, pues se confirmó la muerte de Alexander Mora a partir de sus restos. Por otro lado, supuestamente también se confirmó la de Jhosivani Guerrero de la Cruz, pero ésta ha sido refutada por los especialistas por falta de pruebas.

[4] El 3 de diciembre de 2018, a unos cuantos días de haber asumido su cargo como Presidente de México, Andrés Manuel López Obrador firmó un decreto para la formación de una Comisión de la Verdad sobre lo ocurrido en la noche de Iguala. Por otra parte, el 7 de junio de 2019 se hizo público un video de la aparente tortura a un implicado en el caso Ayotzinapa, prueba de la falsedad de la versión oficial que ofreció de los hechos el Estado mexicano. Unas cuantas semanas después, se creó la Unidad Especial de Investigación y Litigación para el caso Ayotzinapa, y se nombró a su titular. Queda por ver si estas instancias cumplirán su cometido.

[5] Cristina RIVERA GARZA, *Dolerse. Textos desde un país herido*, México, Surplus Ediciones, 2015, p. 11. Añade Rivera Garza: "Cuando de manera unilateral el Estado mexicano, administrado por una enérgica generación de tecnócratas convencida de la primacía de la ganancia sobre la vida, se sustrajo de la relación de protección y cuidado para y con los cuerpos de sus ciudadanos, entonces se produjo la intemperie. Justo ahí, en el escenario de esa intemperie atroz, es que los cuerpos de sus ciudadanos además de vulnerables [...] se volvieron inermes" (p. 11-12).

histórica" hecha pública en rueda de prensa por el entonces Procurador General de la República, Jesús Murillo Karam, en enero de 2015), defendida hasta el último minuto por el gobierno de Enrique Peña Nieto[6], dice que los normalistas desaparecidos fueron detenidos por la policía y entregados a un grupo criminal que los asesinó e incineró en un basurero. Esta explicación, que insiste en fincar responsabilidades en el orden de lo local, ha sido refutada y desmentida por grupos internacionales de investigadores expertos[7] y por testigos de los hechos. Estas palabras de Judith Butler sobre la "precaridad" resuenan con la "intemperie" de Rivera Garza y sirven para entender la doble exclusión en la que viven estas comunidades:

> La *precaridad* también caracteriza una condición políticamente inducida de la precariedad, que se maximiza para las poblaciones expuestas a la violencia estatal arbitraria que, a menudo, no tienen otra opción que la de apelar al Estado mismo contra el que necesitan protección. En otras palabras, apelan al Estado en busca de protección, pero el Estado es, precisamente, aquello contra lo que necesitan protegerse [...] [B]asarse en el Estado-nación para protegerse contra la violencia es, precisamente, cambiar una violencia potencial por otra[8].

La desaparición de los 43 normalistas y la respuesta del gobierno en torno a ella han suscitado innumerables acciones de protesta tanto a nivel nacional como internacional. Las redes sociales, por ejemplo, respondieron pronto, facilitando la organización de movilizaciones de apoyo y creando una narración alternativa a la

[6] El 29 de agosto de 2018, como parte del balance previo a su último informe de gobierno, se publicó un video oficial donde Peña Nieto insiste en que la desaparición de los normalistas ocurrió tal y como habían concluido las pesquisas realizadas por las instancias gubernamentales. Enrique PEÑA NIETO, *in* https://www.youtube.com/watch?v=QD19R4I3tM8. Consultado el 14/09/2019.

[7] Diversos organismos internacionales participaron en la investigación del caso. Omar BRITO, "Iguala, el caso con mayor supervisión internacional", *Milenio*, 31 diciembre 2015. Consultado el 02/03/2020. De entre ellos sobresale el Grupo Interdisciplinario de Especialistas Independientes (GIEI), convocado por la Comisión Interamericana de Derechos Humanos (CIDH), que llevó a cabo una investigación independiente cuyas conclusiones imputan la "verdad histórica".

[8] Judith BUTLER, *Marcos de guerra. Las vidas lloradas*, Buenos Aires, Paidós, 2010, p. 46-47.

"verdad histórica" que exculpaba al gobierno de lo ocurrido[9]. Por otro lado, han salido a la luz publicaciones que abiertamente disputan la versión oficial y tratan de esclarecer los hechos a partir de investigaciones independientes. Entre ellos destacan los documentales *Mirar morir. El ejército en la noche de Iguala* (dir. Coizta Grecko, 2015), *Ayotzinapa. Crónica de un crimen de Estado* (dir. Xavier Robles, 2015) y *Ayotzinapa. El paso de la tortuga* (dir. Enrique García Meza, 2018), así como algunos libros sobre el caso, tales como *Ayotzinapa. Mentira histórica*, del periodista independiente Témoris Grecko, *Una historia oral de la infamia. Los ataques contra los normalistas de Ayotzinapa*, del periodista norteamericano John Gibler, y *Ayotzinapa. El rostro de los desaparecidos*, del novelista zacatecano Tryno Maldonado.

A diferencia de otras versiones que persiguen un estilo periodístico objetivo y minucioso para reconstruir los hechos, el texto de Maldonado tiene la particularidad de además incorporar estrategias narrativas propias de la ficción y, al mismo tiempo, subrayar su naturaleza referencial. Como explicaré más adelante, *Ayotzinapa. El rostro de los desaparecidos*, a la vez que se basa en testimonios de testigos, sobrevivientes y familiares para construir una versión de lo sucedido lo que subraya su carácter de verdad también pone en acción estrategias ficcionales, entre las que destaca la utilización de un narrador en tercera persona, omnisciente (luego entonces, para el caso, plenamente ficcional), que narra desde distintas perspectivas y que afirma una doble autoridad narrativa.

El texto incorpora aspectos del orden de lo social, cultural, familiar y emocional, que evidencian el contexto de vida no sólo de los muchachos desaparecidos sino también de sus compañeros normalistas: su personalidad, vida cotidiana, dificultades, esperanzas y aspiraciones. También se narran detalles como la estrecha y muchas veces conflictiva relación de algunos de los jóvenes con sus padres, el origen desfavorecido y la realidad carente de oportunidades de estas familias, la esperanza de

[9] María Elena MENESES y María Concepción CASTILLO-GONZÁLEZ, "Digital Storytelling and the Dispute over Representation in the Ayotzinapa Case", *Latin American Perspectives* vol. 45, n° 3, 2018, p. 266-283

una vida mejor que para los normalistas representa la posibilidad de volverse maestros rurales, el dolor y la rabia de los padres de los desaparecidos, pero también su amor incondicional y su fortaleza para seguir en la lucha por la aparición de sus hijos y el esclarecimiento de lo ocurrido, así como las circunstancias azarosas que llevaron a esos muchachos a estar en ese lugar y en ese momento el día de los ataques. De manera importante aparecen, como telón de fondo, la corrupción, ineficacia e impunidad de los poderes del Estado, la estrecha colusión entre éstos y el narco, la arrogancia y falta de empatía de las autoridades, principalmente del presidente y su gabinete, hacia los padres de los desaparecidos, entre otros temas que contextualizan la realidad mexicana actual. Si lo miramos bajo la luz de las reflexiones de Slavoj Zizek en torno a la violencia, en *Ayotzinapa* ciertamente aparecen representados de manera importante los hechos violentos del 26 y 27 de septiembre, que podríamos describir como "violencia subjetiva", pero sobre todo emerge con toda su fuerza la violencia objetiva. Para el teórico esloveno, la violencia subjetiva es la más superficial y visible; es aquella perpetrada por agentes que pueden ser identificados fácilmente. La violencia objetiva, al contrario de la subjetiva, es invisible y difícilmente identificable. Está compuesta por dos elementos: la violencia sistémica y la simbólica. La primera son "las consecuencias a menudo catastróficas del funcionamiento homogéneo de nuestros sistemas económico y político"; la segunda tiene que ver con la "imposición de cierto universo de sentido" que, en última instancia, instaura y refuerza la exclusión en y desde el discurso[10]. Estas dos están relacionadas con la violencia inherente al *statu quo*, que es la que sostiene la normalidad. Es decir, se trata de todo aquello que produce y sostiene las condiciones de desigualdad e injusticia como el estado normal y cotidiano de cosas, tanto en términos económicos y políticos (pobreza, marginación, dependencia, etcétera) como de representación (quiénes son vistos y escuchados y quiénes no).

La obra de Maldonado es, sin lugar a dudas, conmovedora.

[10] Slavoj ZIZEK, *Sobre la violencia. Seis ensayos marginales*, Buenos Aires, Paidós, 2009, p. 10.

Contexto literario

Tras la matanza de estudiantes el 2 de octubre de 1968 en Tlatelolco, Octavio Paz reflexionó en su famoso poema "México: Olimpiada de 1968" acerca del papel de la literatura frente a situaciones de violencia como aquélla. Allí sugiere que la poesía no puede escribirse inocentemente sobre una hoja en blanco, pues ésta estará siempre ya manchada de la sangre derramada: "Mira ahora,/ Manchada/ Antes de haber dicho algo/ Que valga la pena,/ La limpidez"[11]. La literatura en torno al 68 buscó formas de narrar los hechos, hacer frente a las versiones oficiales y expresar el dolor, la rabia, la impotencia y el horror, a través de una búsqueda estética que sobre todo hiciera justicia a la tragedia ocurrida sin embellecerla o pacificarla. Así, por ejemplo, surgieron textos innovadores como el de Elena Poniatowska, *La noche de Tlatelolco*, y el de Carlos Monsiváis, *Días de guardar*, en los que se exploran estrategias narrativas experimentales para hablar de lo ocurrido. La influyente obra de Poniatowska privilegia la estrategia del *collage* polifónico de testimonios en primera persona para intentar comunicar lo incomunicable: la experiencia de la vitalidad del movimiento estudiantil y el horror de la masacre de Tlatelolco, así como para cuestionar el silencio oficial en torno a la matanza. Podríamos incluir la obra de Tryno Maldonado dentro de esta tradición de obras "comprometidas" que exploran estrategias de la literatura para dar cuenta de la violencia y el horror, y exigir justicia.

El ámbito más amplio de discusión de este ensayo la relación entre literatura y realidad, entre literatura e historia no es nuevo. Como sabemos, ya Aristóteles en su *Poética* afirmaba que la poesía era mejor que la historia, pues esta última narra las cosas como ocurrieron, mientras que la poesía narra las cosas como debieron haber sucedido. En la literatura mexicana, Martín Luis Guzmán, en "La fiesta de las balas", afirmaba que la mejor manera de representar algo fidedignamente era por medio de "la exaltación poética", por encima de las narraciones que se "suponían estrictamente

[11] Octavio PAZ, "Intermitencias (3) (México: Olimpiada de 1968)", *in Ladera este*, 4ª ed., México, Joaquín Mortiz, 1984, v. 20-24.

históricas" o se "contaban como algo visto dentro de la más escueta realidad"[12]. En el contexto del México del siglo pasado, la literatura exploró ampliamente, desde distintas perspectivas y a partir de diferentes premisas epistemológicas, las formas más efectivas de representar (y cuestionar) la realidad: además de la literatura en torno al 68, están, por ejemplo, el realismo de *Los de abajo* y la crudeza narrativa de *Cartucho* y *Las manos de mamá* para dar cuenta de los estragos de la Revolución Mexicana, así como la experimentación formal de Juan Rulfo, José Revueltas y Carlos Fuentes para configurar una crítica del México posrevolucionario.

En un ensayo sobre la representación de la violencia en el cine, Martin Lienhard muestra que las elecciones estéticas traen aparejadas implicaciones éticas y políticas[13]. Así, pues, las elecciones literarias en la representación de la violencia, el crimen y el horror en *Ayotzinapa. El rostro de los desaparecidos* no son gratuitas y, propongo, están encaminadas a la constitución de comunidades emocionales, es decir "ataduras entre la comunidad y los espectadores [que] se fundan en la construcción de sentimientos comunes de repudio moral"[14].

Comunidades emocionales

El concepto de comunidades emocionales ha sido desarrollado por la antropóloga colombiana Myriam Jimeno, quien ha investigado acerca de las narraciones (en sentido amplio) que las víctimas producen en torno a situaciones de violencia y conflicto social en Colombia, particularmente en su relación con las emociones[15]. En *Después de la masacre: emociones y política en el Cauca indio* se afirma que la "identidad emocional" posibilita la comprensión de la experiencia emocional del otro (en el sentido de la

[12] Martín Luis GUZMÁN, "La fiesta de las balas", *in El águila y la serpiente*, *Obras completas*, vol. 1, 3ª ed., México, Fondo de Cultura Económica, 1995, p. 329.
[13] Martin LIENHARD, "Violencia juvenil/urbana en el cine. Cuestiones de ética, política y estética", *in* Rodrigo GARCÍA DE LA SIENRA *et al.*, coord., *La tradición teórico-crítica en América Latina: mapas y perspectivas*, México, Bonilla-Artiga editores, 2013, p. 269.
[14] Myriam JIMENO *et al.*, *Después de la masacre: emociones y política en el Cauca indio*, Bogotá, Universidad Nacional de Colombia, 2015, p. 251.
[15] Agradezco a Morna Macleod que me haya introducido a la discusión sobre comunidades emocionales.

empatía que puede producirse entre una persona que lee o escucha una narración de sufrimiento, dolor o violencia y la persona que narra su experiencia)[16]. Las comunidades emocionales son "lazos emocionales" que permiten la socialización no sólo del dolor y de la experiencia de violencia, sino también de los "reclamos de verdad y justicia"[17]. Esto se logra por medio de narrativas (testimonios, conversaciones, entrevistas, sociodrama), que son la forma de organizar el recuerdo[18].

Aunque el concepto de comunidades emocionales está muy ligado al de performatividad y puesta en escena, y se centra en la narración como posibilidad de reparación y reconstrucción *para las víctimas* tras la violencia, así como en el acompañamiento de los investigadores en estos procesos, me interesa rescatar dos ideas ligadas a este concepto: 1) que estos lazos afectivos entre las víctimas y los espectadores también pueden crearse con los *lectores* de un texto a través de una serie de estrategias literarias y 2) que las comunidades emocionales son políticas. Es decir, quiero proponer que la configuración de las estrategias literarias de *Ayotzinapa*, que al mismo tiempo subrayan la referencialidad del texto construyendo una idea de que se representa la realidad, influye tanto como las ficcionales para movilizar una política a través de las emociones y la formación de estas comunidades emocionales. Aquí no está a discusión la veracidad de la reconstrucción de los hechos, sino la configuración del texto como representación o mediación.

En el sentido del segundo punto que señalé arriba, las narraciones testimoniales *son* políticas: por un lado, porque "[s]e trata de ver la memoria en su relación con las disputas de poder y con la capacidad de agenciamiento que tienen sujetos y grupos sociales para disputar memorias hegemónicas"[19] ; es decir, en este caso, para refutar la "verdad histórica" y el discurso oficial en torno a lo ocurrido en la noche de Iguala. Por otro lado, el dar testimonio de los agravios:

[16] M. JIMENO *et al.*, *op. cit.*, p. 28-29.
[17] *Ibid.*, p. 29.
[18] *Ibid.*
[19] *Ibid.*, p. 31.

> extrae el suceso de violencia del marco personal o del de una comunidad en particular, para llevarlo hasta la escena política. El testimonio se presenta mediante una construcción narrativa que sitúa el hecho y lo revincula como daño en un cuerpo social más amplio, por medio del lazo de la identificación emocional[20].

Así, "las emociones son fuerzas sociales"[21].

Testimonio y ficción

Según Jimeno *et al*., dar testimonio del dolor (es decir, narrativizarlo) conlleva dos cualidades: hacia adentro, les provee a las víctimas la posibilidad de lidiar con los sucesos traumáticos; hacia afuera, les permite romper con el aislamiento al compartir su dolor, lo cual, en última instancia, es lo que permite la formación de comunidades emocionales a través de la socialización de la experiencia emocional[22].

El tema del testimonio ha sido polémico en América Latina, sobre todo en su paso de la oralidad ("dar testimonio") a la escritura. Bien sabida, por ejemplo, es la disputa entre el antropólogo David Stoll y John Beverley en relación con la veracidad del testimonio de Rigoberta Menchú. Sin embargo, de entre todas las aristas de la discusión, aquí me interesa resaltar una: la compleja relación que existe entre la narrativa testimonial y la ficcionalización. Me interesa particularmente la idea de Beverley de que la manera de contar un testimonio "no [es] independiente de su efecto político"[23]. Por otro lado, la manera en que *Ayotzinapa* ficcionaliza el testimonio (o los testimonios) resuena con la idea de Nora Strejilevich de que lo intrínsecamente subjetivo de un testimonio y la movilización de la "verdad" del testimoniante se logran de manera más adecuada a través del lenguaje literario[24].

---

[20] *Ibid.*, p. 251.
[21] *Ibid*., p. 29.
[22] *Ibid.*
[23] John BEVERLEY, *Testimonio: sobre la política de la verdad*, México, Bonilla-Artiga editores, 2010, p. 16.
[24] Nora STREJILEVICH, "Testimony: Beyond the Language of Truth", *Human Rights Quarterly*, vol. 28, n° 3, p. 704 y 710.

El texto de Tryno Maldonado pone en juego de forma productiva la relación entre el testimonio y ficción, de tal suerte que utiliza técnicas literarias para transmitir lo que otros recuentos de lo ocurrido no logran al enfocarse únicamente en la reconstrucción de los detalles de los hechos.

Ayotzinapa. El rostro de los desaparecidos está hecho a partir de una situación narrativa particular. Mientras que por un lado se subraya su pretensión de realidad, por el otro la estrategia narrativa se pone en escena a través de una forma literaria. En la introducción el autor deja claro que "En otoño de 2014 dejé mi casa y mis pertenencias en Oaxaca y me mudé a vivir a la Normal Rural de Ayotzinapa con solo una mochila al hombro, una libreta y un cambio de ropa"[25], lo cual lo sitúa narrativamente como observador participante (pues no sólo tuvo oportunidad de convivir con los familiares de los normalistas, sino que también fue víctima, junto con ellos, de agresiones y violencia por parte del Estado), y luego entonces como un narrador con experiencia de primera mano y autoridad en relación con lo narrado. También, en la misma introducción, Maldonado subraya que el libro "fue construido a partir de unos cien testimonios directos recabados durante mi estancia [...] en la Normal de Ayotzinapa"[26], que provienen de normalistas sobrevivientes de los ataques, profesores y familiares, lo cual dota al texto de mayor veracidad, pues los entrevistados son o víctimas directas o indirectas, o testigos de lo ocurrido.

Esta estrategia de doble autoridad basada en el testimonio (autoridad del narrador para narrar y construcción de los hechos a partir de testimonios) parecen proclamar: "lo que estás leyendo sucedió así", en un refrendo del "pacto de verdad" con el lector. El propio autor, en una entrevista acerca de la estrategia narrativa que usa en su libro, dice: "Sabes que es un narrador ficticio el que está contando eso, pero al mismo tiempo me gustaría pensar que la gente asume el pacto de que lo que le estoy

[25] T. MALDONADO, *op. cit*., p. 12.
[26] *Ibid.,* p. 15.

contando [...] en efecto tuvo lugar porque fue así como [el testimoniante] me la narró"[27].

En un apartado del capítulo "Estrella Roja" de *Ayotzinapa* se narra lo que sucedió con los normalistas que abordaron el autobús Estrella Roja 1531. Es un buen ejemplo de la forma en que está estructurado el texto y de sus estrategias narrativas, que mezclan la narración fáctica, la reconstrucción "objetiva" de los hechos, la mirada crítica y la ficción. El fragmento que comentaré trata sobre Adán Abraján de la Cruz, uno de los normalistas desaparecidos. La reconstrucción de los hechos explica cómo y por qué los normalistas abordaron ese autobús[28]; se especifica el nombre de algunos de los que lo hicieron, entre ellos Adán[29]; se reconstruye con detalle el violento ataque policiaco que sufrieron los tripulantes (incluido el chofer), primero a balazos, luego con palos y piedras y por último con una bomba de gas lacrimógeno[30]; se da cuenta de cómo entró la policía al autobús, sacó a los normalistas con lujo de violencia[31] y los golpeó "hasta que los policías no pudieron más por la fatiga. Y aun en el suelo mojado, volvían a propinarles una nueva ronda de golpes. Varios sangraban"[32]. Finalmente se narra que los muchachos fueron subidos a vehículos oficiales de la policía: "Eran alrededor de las 22:50 cuando las *pick-up* de la policía de Huitzuco arrancaron con los normalistas detenidos y golpeados en la dirección por la que habían aparecido. Jamás se volvió a saber de los muchachos"[33].

En este mismo fragmento puede verse también el uso de estrategias ficcionales, en específico a través de la forma en que está contada la historia de Adán Abraján, que incorpora la narración de sensaciones, sentimientos y pensamientos a los que Maldonado no pudo haber tenido acceso. Aquí la narración adquiere su dramatismo

[27] T. MALDONADO, "Tryno Maldonado: *Ayotzinapa. El rostro de los desaparecidos*", entrevista con Adriana Bernal, https://www.youtube.com/watch?v=OepYyz1A_EM, consultado el 5 de marzo de 2020.
[28] T. MALDONADO, *Ayotzinapa. El rostro de los desaparecidos*, *op. cit.*, p. 221-223.
[29] *Ibid.*, p. 223.
[30] *Ibid*., p. 228-230.
[31] *Ibid.*, p. 231-232.
[32] *Ibid.*, p. 232.
[33] *Ibid.*, p. 234.

sobre la base del suspenso, la yuxtaposición con detalles fácticos, el contrapunto y el *leitmotiv*. Cuando Adán y un grupo de normalistas se dan cuenta de que llega la policía y están en peligro, el narrador, desde la focalización de este personaje, dice: "Todo lo que habitaba en la cabeza de Adán Abraján en esos segundos era la imagen de sus hijos. Angelito y Allison. Érika, ¿sabría Érika, su esposa, dónde se hallaba él? ¿Qué pasaría si...?"[34]. Unas páginas más adelante, cuando los policías lo están golpeando, se describe que "Adán, con los brazos doblados a la espalda, apretaba los dientes para no dejarse vencer por el dolor en una de las clavículas. Sólo pensaba en sus hijos y en su esposa", y se incorpora por primera vez el *leitmotiv* "*Papá, aquí te estamos esperando mi mamá, mi hermana y yo*"[35]. Más adelante, cuando lo están subiendo junto con otros a las patrullas para llevárselos:

> Los policías no tenían consideraciones de ninguna clase. Al contrario. Se diría que disfrutaban de torturarlos bajo cualquier pretexto [...]
>
> Ahora sí se los va a cargar la chingada.
>
> *Papá, aguanta la prueba. Papá, aquí te estamos esperando mi mamá, mi hermana y yo.*
>
> [...]
>
> Los arrojaban a las *pick-ups* como pedazos de carne. Adán cayó mal y la punzada de dolor fue más intensa.
>
> *Papá, aguanta la prueba. Papá... Aquí te estamos esperando mi mamá, mi hermana y yo. Papá...*[36].

Conclusiones

La desaparición de los 43 estudiantes de la normal de Ayotzinapa conmovió a México y a la comunidad internacional tanto por la atrocidad de los acontecimientos como por la respuesta del gobierno (tardía e insuficiente). Desafortunadamente, no se

[34] *Ibid.*, p. 231.
[35] *Ibid*., p. 233.
[36] *Ibid*., p. 233-234.

trata de un caso aislado en un país de enormes desigualdades, donde los estudiantes, particularmente aquellos con pocos recursos, están cada vez más expuestos a la "precaridad"[37], al enfrentarse, entre otras cosas, a un contexto donde priman la violencia sistemática, las reducciones de presupuesto para la educación, la imposición de políticas educativas utilitarias y privatizadoras, y la carencia de apoyos y estrategias efectivas para fomentar su desarrollo. Para muchos estudiantes (y sus familias), la educación pública es la única esperanza para acceder a una vida más digna. En comunidades rurales esto es más acendrado.

El libro *Ayotzinapa. El rostro de los desaparecidos* moviliza una narrativa emotiva que es a la vez testimonial y literaria. Utiliza estrategias ficcionales tales como un narrador omnisciente que afirma su autoridad para contar lo sucedido y técnicas literarias como la creación de suspenso, la yuxtaposición de planos (subjetivo y referencial), y el uso del contrapunto y el *leitmotiv*. Todo ello le permite no sólo ofrecer una versión de los hechos que, como otras obras sobre el caso, desmiente la "verdad histórica" del gobierno, sino que además se inscribe en el esfuerzo colectivo de "nombrar" a los desaparecidos para darles "un rostro", dotarlos de una vida en términos de Judith Butler digna de ser llorada[38]. El texto, además, moviliza la empatía entre sus lectores, lo que promueve la formación de comunidades emocionales.

Como vimos en el fragmento que comenté, la yuxtaposición de formas narrativas (unas en un estilo directo y fáctico y otras desde la perspectiva interior del personaje de Adán, plenamente ficcionales) produce afectos que se tejen con los acontecimientos reconstruidos. Es decir, la elección de este tipo de estrategias narrativas por parte de Maldonado, "constituyen y vehiculan una capacidad de respuesta moral"[39] que vuelve al texto político a partir de lo afectivo.

[37] J. BUTLER, *op. cit.*, p. 50.
[38] *Ibid.*
[39] *Ibid.*, p. 90.

PARTE III.

LAS VIDAS MIGRANTES QUE NO IMPORTAN: CUANDO SE NOMBRA LO SILENCIADO Y HABLA EL SILENCIO DE LOS NINGUNEADOS

M.-J. HANAÏ, « Traverser l'enfer mexicain : les voix des migrants dans l'univers de la fiction (*Las tierras arrasadas* d'Emiliano Monge) », *Atlante. Revue d'études romanes*, n°11, Automne 2019, p. 80-114, ISSN 2426-394X.

Traverser l'enfer mexicain

Les voix des migrants dans l'univers de la fiction

Las tierras arrasadas d'Emiliano Monge

Marie-José Hanaï,
Université de Rouen Normandie, EA 4705 ERIAC Équipe de Recherche Interdisciplinaire sur les Aires Culturelles

Nous nous proposons dans cette étude d'envisager l'une des écritures qui mettent en fiction un phénomène social et politique dont le Mexique de ce premier quart de XXI^e^ siècle est le théâtre exacerbé, scandaleux et terrifiant, dans sa fonction de route migratoire depuis les pays d'Amérique centrale jusqu'aux États-Unis. Cette situation vécue par des migrant.e.s aux abois et orchestrée par des organisations criminelles, générant des exactions mises à jour par des découvertes macabres et des enquêtes journalistiques, est récemment devenue un thème littéraire qui agite le milieu éditorial romanesque. Nous avons choisi de porter notre intérêt sur l'une de ces œuvres de fiction, le roman *Las tierras arrasadas* d'Emiliano Monge[1], parce qu'elle organise sa diégèse autour d'un impossible dialogue entre des migrant.e.s réduit.e.s à l'état pur et simple de marchandise et une bande criminelle de ravisseurs qui exploitent leur misère et leurs rêves : les voix des premiers sont enfermées dans l'anonymat et les véhicules qui transportent les proies des ravisseurs, tout en formant des chœurs plaintifs qui résonnent douloureusement aux oreilles/yeux du lecteur ; de l'autre côté, l'histoire cible la tragédie amoureuse et criminelle vécue par les deux chefs de bande, provoquant l'étrange intérêt de ce lecteur, entre horreur, fascination et empathie, pour un couple dont la souffrance et la mort infligées sont le fonds de commerce quotidien. Nous souhaitons mettre en évidence le défi auquel Emiliano Monge invite son lecteur à répondre en lui proposant son interprétation fictionnelle à la fois

[1] Emiliano MONGE, *Las tierras arrasadas* [2015], Barcelone, Penguin Random House Editorial, 2016.

mythique et tragique d'une réalité insoutenable, mais qu'il lui demande précisément de regarder en face.

Une brève contextualisation socio-politique s'impose en introduction afin d'insister sur le climat délétère et les réactions induites par la réalité mexicaine violente. Une première approche du roman de Monge se fera ensuite en revenant sur l'inévitable question du rôle de la fiction dans un tel contexte et pour représenter une telle violence, dans une vision large qui placera *Las tierras arrasadas* au sein d'une production journalistique et artistique engagée. Ces angles d'attaque nous permettront alors d'aborder, par le biais des éléments structurants de toute fiction – temps, espace, voix, actants, histoire –, l'originalité même du texte envisagé, la nouveauté du regard et de l'écriture qui font du roman de Monge un étrange univers où le lecteur s'aventure lui aussi à ses risques et périls.

Introduction. Le Mexique du XXIe siècle, un univers gangréné par la violence

Au Mexique, les premières décennies du XXIe siècle ont vu s'amplifier le phénomène du flux migratoire venu d'Amérique centrale en direction des États-Unis, en quête d'un rêve périlleux à atteindre : les populations fuyant la violence et la pauvreté qui sont leur lot dans leur pays sont confrontées à la traversée de l'enfer mexicain dans leur périple vers le paradis étatsunien, ou plutôt l'illusion de ce paradis. Le site Internet du MPI (*Migration Policy Institute*) offre un accès à des enquêtes documentées sur la situation, où l'on peut par exemple lire qu'en 2015, « environ 3,4 millions de Centre-Américains résidaient aux États-Unis, représentant 8 pour cent des 43,3 millions d'immigrants dans le pays »[2]. Selon cette étude, la fin des guerres civiles en Amérique centrale au début des années 1990 n'a pas marqué de ralentissement du flux migratoire, pour des raisons dictées par « le

[2] Gabriel LESSER et Jeanne BATALOVA, « Inmigrantes Centroamericanos en los Estados Unidos », 21 avril 2017, consulté le 27 mars 2018, https://www.migrationpolicy.org/article/inmigrantes-centroamericanos-en-los-estados-unidos. (« *En 2015, aproximadamente 3,4 millones de centroamericanos residían en los Estados Unidos, representando el 8 por ciento de los 43,3 millones de inmigrantes en el país* »).

rassemblement familial, les désastres naturels et l'instabilité politique et économique »[3].

Avant d'atteindre ce qu'elles se figurent être leur Eldorado, ces populations sont contraintes de passer par un territoire qui se dresse telle une barrière entre le sud et le nord. Les exactions et les massacres perpétrés par des bandes criminelles mexicaines sur ces individus réduits à la soumission et dépossédés de toute humanité ont été atrocement mis en lumière par la découverte de fosses communes emplies de cadavres à San Fernando (Tamaulipas) dans le nord du pays en 2010 et 2011. La violence exercée contre des migrants et migrantes considérés comme une marchandise ou des corps à disposition, livrés aux vexations les plus sadiques, trouve un reflet aigu dans l'indifférence ou le mépris xénophobe d'une population mexicaine oublieuse ou jalouse de sa propre condition effectivement ou potentiellement migratoire et de son propre rêve américain. C'est ce que le journaliste et écrivain Antonio Ortuño affirmait en 2013 lors d'une entrevue : « […] Nous sommes incapables de comprendre la migration centre-américaine à partir de notre propre exemple »[4]. Il s'agit même d'une complicité silencieuse et passive avec le crime organisé des migrants, par un refus de se remettre en question et de regarder l'autre, comme le constate encore Emiliano Monge, l'écrivain sur lequel nous reviendrons dans la suite de ce travail : lors d'un entretien récent[5], Monge commentait l'incapacité des Mexicains à voir ce qui se trouve tout à côté d'eux, en contrepoint de leur intérêt pour ce qui arrive aux immigrés sur le sol étatsunien ; la société mexicaine ferme ainsi les yeux sur l'expérience douloureuse et fatale de ceux et celles qui ont le malheur de traverser son pays.

Les crimes commis contre les groupes de migrants centre-américains ne sont certes pas un fait original, mais un cruel ingrédient d'un vécu empreint d'une violence aiguë qui gangrène l'espace et la société mexicaine et que plusieurs

[3] *Ibid*. (« la unificación familiar, los desastres naturales y la volatilidad política y económica »).
[4] Mónica MARISTAIN, « Entrevista: "A veces la policía detiene al malo, pero al fin todo es una ruleta", dice el escritor Antonio Ortuño », 29 de noviembre de 2013, consulté le 27 mars 2018, www.sinembargo.mx/29-11-2013/827622. (« *[…] Somos incapaces de entender la migración centroamericana a partir de nuestro propio ejemplo* »).
[5] Émission de Jordi BATALLÉ sur RFI, 5 juillet 2017, consultée le 11 février 2019, http://es.rfi.fr/cultura/20170705-emiliano-monge-mexico-y-sus-tierras-arrasadas.

mesures politiques, à l'intérieur du gouvernement et en accord avec celui de son puissant voisin, ont tenté de réduire depuis l'élection présidentielle de 2006 en militarisant le système de sécurité nationale. L'universitaire mexicaine Alina Peña Iguarán rappelle les conditions d'application de ce programme :

> Du côté des gouvernants mexicains et étatsuniens, la stratégie a été non seulement de réaliser une injection budgétaire spectaculaire pour renforcer un régime militaro-policier, mais aussi la participation de plus en plus visible et dérégulée des forces militaires et la prolifération de divers groupes armés se disputant le pouvoir de l'exercice de la violence sur l'administration du territoire[6].

Dans son article, Peña Iguarán signale de façon fort intéressante l'existence d'un blog, « *Nuestra Aparente Rendición* », créé en 2010 par la journaliste Lolita Bosch née, rappelons-le, en 1970 à Barcelone. Voici ce qu'on peut lire sur la page « *Quiénes somos* » de ce blog :

> NAR réunit des écrivains, des artistes, des enseignants, des scientifiques, des psychologues, des journalistes, des victimes, des activistes, des étudiants et de nombreux autres collectifs, qui tous aujourd'hui travaillent par leur activité intellectuelle, pratique, artistique à la connaissance, à la compréhension, au respect et à la paix au Mexique[7].

Cet engagement de Lolita Bosch nous rappelle son intérêt pour les œuvres de la narco-littérature mexicaine[8] et l'on constate ici comment le blog s'ouvre à des

[6] Alina PEÑA IGUARÁN, « Vidas residuales: el arte en los tiempos de guerra. *Las tierras arrasadas* (2015) de Emiliano Monge », *in Mitologías hoy*, vol. 17, Junio de 2018, p. 139, consulté le 29 janvier 2019, https://doi.org/10.5565/rev/mitologias.544. (« *Por parte de los mandatarios mexicanos y estadounidenses la estrategia ha sido, no sólo la de realizar una inyección presupuestaria espectacular para fortalecer un régimen militar-policial sino la participación cada vez más visible y desregulada de las fuerzas castrenses y la proliferación de diversos grupos armados disputándose el poder dominante del ejercicio de la violencia sobre la administración del territorio* »).

[7] NUESTRA APARENTE RENDICIÓN, consulté le 10 février 2019, http://nuestraaparenterendicion.com. (« *NAR convoca a escritores, artistas, académicos, científicos, psicólogos, periodistas, víctimas, activistas, estudiantes y muchos otros colectivos que hoy estamos trabajando – intelectual, práctica y artísticamente– por el conocimiento, la comprensión, el respeto y la paz en México* »).

[8] *Cf.* Lolita BOSCH, « Contar la violencia », *in El País*, 8 de agosto de 2009, consulté le 5 mai 2013, http://elpais.com/diario/2009/08/08/babelia/1249688352_850215.html.

catégories multiples de citoyens en phase avec un refus de l'indifférence, quand il ne s'agit pas de celui d'une malveillance ambiante. Nous sommes frappés par la présence des victimes elles-mêmes dans la liste des contributeurs au blog, non pas après tous les autres, comme une ouverture possible, mais au sein d'un groupe révolté par la violence. Quelques lignes plus bas, l'intention est nettement affichée : « […] Aujourd'hui, nous sommes une communauté insolite dans ce Mexique menacé, où nous trouvons du temps pour nous écouter et penser **au-delà de l'urgence conjoncturelle** »[9]. C'est là un appel à une continuité, à un dépassement de la lutte contre la violence, dans un esprit citoyen solidaire qui a déjà fait ses preuves après le tremblement de terre de 1985 dans la capitale et qui peut être une des solutions à un monde effrayant et aliénant.

Il est patent que les crimes perpétrés sur les migrant.e.s centre-américain.e.s ajoutent un nouveau composant au mélange détonnant de la violence mexicaine où le narcotrafic, occupant une place déterminante dans le Nord du pays, a entraîné une production massive d'œuvres fictionnelles désignées par la critique sous le terme de narco-littérature, genre commenté par Lolita Bosch il y a une dizaine d'années comme nous venons de le rappeler. Le développement de cet ensemble littéraire a pu générer une certaine saturation du marché du livre[10], d'une qualité inégale ce qui ne doit évidemment pas porter de l'ombre sur des réussites indéniables et révélatrices[11]. Il est donc d'autant plus pertinent de s'interroger sur

[9] NUESTRA APARENTE RENDICIÓN, *op cit*. (« *Hoy somos una comunidad insólita en este México amenazado en la que encontramos tiempo para escucharnos y pensar* ***más allá de la urgencia coyuntural*** »).

[10] *Cf.* Diana PALAVERSICH, « Narcoliteratura (¿De qué más podríamos hablar?) », *in Tierra adentro*, n°167-168, Diciembre de 2010-Marzo de 2011, p. 55 : « […] la machinerie technico-mercantile de conglomérats éditoriaux tels que Planeta, Alfaguara, Mondadori et Tusquets, entre autres, qui, à la fin des années quatre-vingt-dix, ont "découvert" la littérature du Nord comme la nouvelle saveur de la littérature mexicaine, commence à empaqueter pour la vente aussi bien domestique que transnationale la narco-littérature mexicaine en tant que la plus récente expression de l'exotique barbarie latino-américaine. » (« *[…] la maquinaria mercadotécnica de conglomerados editoriales como Planeta, Alfaguara, Mondadori y Tusquets, entre otros, que en los últimos años de los años noventa "descubrieron" la literatura del norte como el nuevo sabor de la literatura mexicana, comienzan a empaquetar para la venta tanto doméstica como trasnacional la narconarrativa mexicana como la más reciente expresión de la exótica barbarie latinoamericana* »).

[11] Sans aucune prétention d'exhaustivité, nous pouvons citer les noms de Daniel Sada, Élmer Mendoza, Sergio González Rodríguez, Heriberto Yépez, Julián Herbert, Luis Humberto Crosthwaite, Yuri Herrera… Nous renvoyons aux articles cités de Lolita Bosch et de Diana Palaversich.

le nouvel élément que constitue dans la production mexicaine ultra-contemporaine la fiction dédiée au phénomène migratoire centre-américain, où les auteurs entendent parler de l'autre l'autre latino-américain, l'autre migrant qui vient du sud et qui transporte avec son désespoir un rêve agent de sa propre perte.

La fiction face à la violence faite aux migrants

Quelle écriture dans une société de violence ?

La contextualisation qui précède est nécessaire, mais elle ne fait que nous conduire à poser encore une fois, dans une urgence ultra-contemporaine, la question de l'écriture de fiction pour rendre compte de la violence infligée à des victimes impuissantes. Celle faite aux migrant.e.s qui traversent le Mexique, dans sa dimension quasi inimaginable, est, de façon obligée, le terrifiant constat préalable à toute analyse littéraire d'une œuvre fictionnelle dont la base référentielle est ce phénomène ; c'est ainsi que la chercheure et autrice espagnole Edurne Portela écrit dans son article sur *Las tierras arrasadas*, d'Emiliano Monge :

> […] Ces dernières années (environ depuis 2006), le coyote traditionnel a été déplacé par les cartels de la drogue, qui ont ajouté au trafic de drogue celui de personnes. Leur but est le vol, l'extorsion, la vente comme esclave sexuel.le et le travail forcé, le paiement de rançons de la part des familles, ou le recrutement obligé dans le réseau criminel[12].

Le lecteur retrouve dans la fiction de Monge tous ces terribles ingrédients de la violence.

Il est clair que les sociologues, les politologues et les journalistes d'investigation sont particulièrement présents sur le terrain de l'enquête, du constat, de l'analyse et/ou de la dénonciation en rapport avec le phénomène migratoire humain qui nous intéresse ici. Comment la littérature de fiction s'empare-t-elle de cette situation,

[12] Edurne PORTELA, « ¿Qué ocurre cuando vivir significa matar? », *in La Marea*, 12 de marzo de 2018, consulté le 20 janvier 2019, https://www.lamarea.com/2018/03/12/104737/. (« *En los últimos años (aproximadamente desde 2006) el coyote tradicional ha sido desplazado por los cárteles de la droga, que han añadido al tráfico de drogas el de personas. El objetivo es el robo, la extorsión, la venta para esclavitud sexual y el trabajo forzado, el pago de rescates por parte de familiares, o el reclutamiento forzoso en la red criminal* »).

quand les journalistes précédemment cités sont menacés de mort ou eux-mêmes victimes des bandes criminelles et/ou de la police, de l'armée et des instances corrompues de l'administration migratoire mexicaine[13] ? Avec les reportages, les chroniques, les recueils de témoignages et les films[14], la fiction narrative manifeste dans ce domaine de la violence faite aux migrant.e.s une présence, qui, certes, peut être jugée encore trop réduite par la critique et les auteurs mexicains eux-mêmes, ainsi que le constate l'universitaire Marco Antonio Cerdio Roussell en 2013 : « […] On se met à peine à observer comment des questions tout aussi urgentes et malheureusement quotidiennes que celles suscitées par les cultures indigènes commencent à être considérées comme des thèmes littéraires »[15]. Mais la violence fait son chemin dans le regard qu'on porte sur elle. C'est ainsi qu'en 2016, Emiliano Monge met en avant un développement des textes de fiction qui abordent le massacre des populations migrantes : outre sa présence dans des romans parus lors de cette décennie, la transformation de l'horreur impliquée par ces crimes en un thème artistique, littéraire ou cinématographique, montre que la société mexicaine est capable « d'assumer quelque chose qui est en train de la vider de son sang »[16].

[13] Emiliano Monge rappelait que selon l'organisation « Reporters sans frontières », le Mexique était en 2016 le pays le plus dangereux pour faire du journalisme. Voir : http://es.rfi.fr/cultura/20170705-emiliano-monge-mexico-y-sus-tierras-arrasadas.

[14] On évoquera brièvement ici la convergence entre diverses expressions engagées dans la mise en évidence et la dénonciation de la situation migratoire centre-américaine au Mexique. La littérature mexicaine de fiction de cette décennie trouve en effet un miroir dans le projet journalistique international intitulé « En el camino » (*cf.* http://enelcamino.periodismohumano.com/informacion/) dont résultent le reportage photographique d'Edu Ponces, Toni Arnau et Eduard Soteras, *En el camino* (Barcelone, Blume, 2010), la chronique d'Óscar Martínez, *Los migrantes que no importan: en el camino con los centroamericanos indocumentados en México* (Barcelone, Icaria Editorial, coll. « Cuaderno de Crónicas », 2010), le documentaire *María en la tierra de nadie* de la Salvadorienne Marcela Zamora Chamorro et de l'Israélienne Keren Shayo, sorti en 2011. Des films de fiction, dont certains ont eu un fort retentissement international, vont dans le même sens : on peut citer *Sin nombre* du réalisateur étatsunien Cary Joji Fukunaga (2009), *La vida precoz y breve de Sabina Rivas* du Mexicain Luis Mandoki (2012) et *La jaula de oro* de l'Espagnol Diego Quemada-Díez (2013), ce dernier présenté au Festival de Cannes et fortement remarqué par la critique.

[15] Marco Antonio CERDIO ROUSSELL, « El camino hacia *La fila india* de Antonio Ortuño », 31 de diciembre de 2013, consulté le 27 mars 2018, http://nagarimagazine.com/el-camino-hacia-la-fila-india-de-antonio-ortuno-marco-antonio-cerdio-roussell/. (« *[…] Apenas se comienza a observar como realidades igual de urgentes y lastimosamente cotidianas que aquellas planteadas por las culturas indígenas empiezan a ser planteadas como temas literarios* »).

[16] Forum Bertolt Brecht, XVI[e] Foire Internationale du Livre de Mexico, 14-23 octobre 2016, consulté le 11 février 2019, https://www.youtube.com/watch?v=bqqMnQi2wjI.

Quel est donc le rôle de la création fictionnelle, de ce monde possible et alternatif construit par la littérature, quand la réalité est atroce et criminelle ? Que peut la fiction ? Dans son étude du roman qui nous intéressera directement plus avant dans ce travail, Alina Peña Iguarán pose à nouveau ces questions, qui de fait, reviennent de manière lancinante et presque désespérée tout au long de la période contemporaine de l'Amérique latine : « Face à la catastrophe, que peut produire une fiction ? »[17]. De façon évidente, cette problématique n'a pas surgi avec le drame vécu par les migrants centre-américains dans leur traversée du Mexique, mais elle prend là un nouveau relief, participant à l'interrogation menée par ceux ou celles qui savent et/ou peuvent écrire pour un large public, parce que les victimes des violences et assassinats n'ont pas cette possibilité, ou trop peu.

Ici, nous nous intéressons à une réactivité aiguë de ceux qui maîtrisent la parole écrite face à la tragédie vécue sous leurs yeux par les migrants : elle impulse cette nécessité d'une écriture engagée où l'impact de la réalité est tel qu'il pose à nouveau des questions sur la frontière entre les genres littéraires et l'apport de la fiction. Le rôle de celle-ci est-il d'ajouter une pierre à l'édifice du constat et de la dénonciation, comme l'affirme la chercheure universitaire italienne Elisa Cairati à propos d'un ensemble de romans mexicains ultra-contemporains, en parlant d'un « premier corpus sur la violence contre la migration centre-américaine au Mexique, l'une des nouvelles tragédies contemporaines contre lesquelles il faut lutter, également à travers la littérature »[18] ? La particularité de cette production fictionnelle est de se placer dans une quasi immédiateté par rapport à des faits réels dont l'ampleur dans le crime semble dépasser tout ce que l'âme humaine peut tolérer, de par leur sadisme et leur gratuité. Lors de la présentation de son roman *Las tierras arrasadas* à la XVI[e] Foire Internationale du Livre de Mexico, en octobre 2016, Emiliano Monge revient sur l'éternelle question consistant à savoir si la littérature de fiction peut « changer le monde » : « Si elle pouvait [le faire], elle

[17] A. PEÑA IGUARÁN, *op. cit.*, p. 136. (« ¿Frente a la catástrofe, qué puede generar una ficción? »).
[18] Elisa CAIRATI, « Antonio Ortuño, *La fila india* », *in Altre Modernità, Rivista di studi litterari e culturali*, Università degli Studi di Milano, Juin 2014, p. 273, consulté le 2 février 2018, https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/4969699.pdf. (« *un primer corpus de escrituras sobre la violencia contra la migración centroamericana en México, una de las nuevas tragedias contemporáneas contra las que hay que luchar, también a través de la literatura* »).

l'aurait déjà fait tant de fois que nous serions dans un endroit totalement différent »[19]. L'auteur adopte face à l'impertinence du problème ainsi posé une position raisonnée et raisonnable qui propose de « cibler certains chemins grâce auxquels suivre la direction de changements nécessaires »[20]. On remarque une retenue face à une éventuelle révolution par la littérature, la conscience d'une frontière entre des domaines de réflexion et d'action, mais la reconnaissance d'un rôle politique de la fiction littéraire.

Nous reviendrons à la réflexion d'Alina Peña Iguarán qui demande : « pourquoi parler de la douleur ? Face à qui ? Et à partir de quel lieu en parler ? »[21]. Que gagne le lecteur d'une fiction qui intègre dans sa diégèse le douloureux et souvent fatal périple des migrants à travers l'enfer mexicain ? Que gagne-t-il au regard d'une chronique comme celle du journaliste salvadorien Oscar Martínez, qui a accompagné pendant une année les voyageurs du train de marchandises si bien si terriblement surnommé « *La Bestia* » et qui a recueilli leurs histoires de vie[22] ? Le plaisir du texte fictionnel derrière lequel le lecteur peut s'abriter n'est-il pas choquant lorsque la réalité représentée l'assaille de sa nature insupportable et inadmissible ? On peut poser la question autrement : que gagne la littérature mexicaine à absorber, donc à transformer, dans le monde possible créé par la fiction une réalité quotidiennement atroce ? Et inversement : que gagne cette réalité à être absorbée par un monde fictionnel, si tant est qu'elle ait à y gagner ? L'interrogation proposée par Peña Iguarán est là tout à fait intéressante : « de quelle façon l'art peut-il politiser le "mis-au-rebut" sans en faire un pur objet de consommation esthétique depuis le domaine de l'art ? »[23]. Évoquant l'horreur à laquelle nous avons permis de s'installer et qui prend corps, littéralement, dans les images des fosses clandestines emplies de cadavres dans le nord du Mexique ou d'Aylan Kurdi, ce garçonnet syrien gisant sur une plage de Turquie en septembre

[19] Forum Bertolt Brecht, XVI[e] Foire Internationale du Livre de Mexico.
[20] *Ibid.*
[21] A. PEÑA IGUARÁN, *op cit.*, p. 138. (« *¿para qué hablar del dolor?, ¿frente a quiénes? Y, ¿desde dónde hablar de ello?* »).
[22] *Cf.* note 14.
[23] A. PEÑA IGUARÁN, *op. cit.*, p. 137. (« *¿de qué manera el arte puede politizar lo "basurizado" sin hacer de ello un mero consumo estético desde el campo del arte?* »).

2015, Emiliano Monge affirme précisément : « Cette horreur ne peut être traitée littérairement ou esthétiquement que depuis une éthique politique, qui ne puisse donner lieu à la complaisance ni à l'ambiguïté »[24]. La littérature mexicaine de cette décennie, et au-delà la littérature mondiale, absorbe ainsi une violence qui met en péril non seulement des populations diverses, mais aussi des modèles de société et le sentiment même d'appartenance à des communautés. Elle fouille cette violence avec le seul couteau qu'elle connaisse, celui du langage et de l'invention qui, comme le souligne Monge, ne prétend pas à la vérité au regard de l'écriture journalistique, mais à la véracité, afin de se positionner auprès du lecteur, de sa capacité à développer par l'imaginaire sa propre volonté de changement[25]. Si nous revenons à l'idée rappelée plus haut selon laquelle le rôle de la fiction littéraire n'est pas de changer le monde, alors qu'un article journalistique peut « renverser un gouvernement »[26], nous observons pleinement le lien entre les expressions artistiques capables de créer des réalités alternatives et la place de chacun dans la science du gouvernement de la *polis*.

« Las tierras arrasadas » : un nouvel « opus » dans l'écriture de l'enfer mexicain

Nous avons tenu à établir un état des lieux, social, politique et littéraire, qui visait à capter l'acuité d'une problématique déjà ancienne dans le contexte de ce début de XXI^e^ siècle. La mémoire de l'horreur vécue au siècle précédent par des populations décimées lors de plusieurs conflits et soumises à l'enfermement dans les camps y résonne de façon tragique et exacerbée par un mercantilisme organisé de la violence. L'écho entre les crimes perpétrés au Mexique et la volonté d'exterminer une population lors d'une autre horreur, celle des camps de concentration nazis, est explicite à la fin du roman de Monge : ce que nous venons de lire est « *la historia*

[24] Forum Bertolt Brecht, *op. cit.*
[25] Émission de J. BATALLÉ sur RFI, *op. cit.*
[26] *Ibid.*

pues del último holocausto de la especie »[27]. C'est à partir d'une réalité à la fois universelle et particulière qu'il faut donc au Mexique envisager une production romanesque lancée dans le défi de composer une histoire qui happe le lecteur par la mise en mots, en rythme, en images, de cette violence. On y raconte l'exploitation économique, sexuelle et morale de migrant.e.s aux abois par un système retors fondé sur la collusion entre la délinquance la plus extrême et les forces supposément chargées de la sécurité des personnes.

Le roman d'Emiliano Monge que nous voudrions mettre en avant[28] peut apparaître comme le dernier *opus*, en l'état actuel de la production romanesque, d'une trilogie qui réunit pourtant des approches scripturaires différentes du même thème construit par la réalité atroce, comme nous l'avons vu plus haut. La critique et Monge lui-même citent en effet volontiers deux ouvrages l'ayant précédé sur la scène éditoriale mexicaine : *Amarás a Dios sobre todas las cosas*, d'Alejandro Hernández[29], et *La fila india*, d'Antonio Ortuño[30]. Le premier est le résultat d'une longue fréquentation par l'auteur des migrants mexicains et centre-américains exposés aux dangers du passage des frontières et du voyage à bord de « *La Bestia* » et il conjugue plusieurs genres, entre la chronique, le récit testimonial et l'autobiographie fictionnelle. Il faut préciser qu'Alejandro Hernández, qui est aussi journaliste, a participé à l'écriture du premier rapport de la Commission Nationale des Droits Humains sur les cas de rapt des migrants. Le deuxième roman propose au lecteur une polyphonie narrative sur les crimes à répétition dont est victime, dans le sud du pays, un groupe de migrant.e.s salvadorien.ne.s aux mains de passeurs criminels et d'une administration corrompue, et sur une société mexicaine

[27] E. MONGE, *op. cit.*, p. 341. Nous ne proposerons pas de traduction des citations extraites de ce roman, mais nous renvoyons à sa version française : E. MONGE, *Les terres dévastées*, trad. Juliette Barbara, Paris, Philippe Rey, 2017.

[28] Dans les deux présentations précédemment référencées sur Internet (l'entretien sur RFI et le Forum Bertolt Brecht), Emiliano Monge rappelle qu'après des études et une carrière d'enseignant en Sciences Politiques à la UNAM, période pendant laquelle la question de la torture dans le fonctionnement de l'État a particulièrement retenu son attention, il s'est consacré au journalisme culturel ce qui le rapproche d'Antonio Ortuño et que l'écriture fictionnelle est la troisième étape de son parcours professionnel.

[29] Alejandro HERNÁNDEZ, *Amarás a Dios sobre todas las cosas*, México, Tusquets, 2013.

[30] Antonio ORTUÑO, *La fila india*, México, Océano, 2013.

bienpensante capable elle aussi des pires crimes sur les étrangers que sont les Centre-Américains.

Las tierras arrasadas nous parle également[31] du voyage douloureux de migrant.e.s, de ce qui les pousse hors de leur pays, entre peur, misère et espoir d'une vie meilleure, et de la violence inouïe subie sur le sol mexicain ; mais l'originalité de ce roman réside sans doute dans l'équilibre atteint entre le portrait en creux de ces voyageurs de l'enfer et celui, tout aussi en creux, des victimaires qui les enlèvent juste après leur passage de la frontière, leur font subir tortures et vexations, les assassinent quand ils ne vendent pas leur corps, réduit à une pure marchandise. Parmi ces bourreaux, un couple, Epitafio et Estela — les chefs de bande —, tente en vain de donner un avenir à une longue histoire d'amour. L'un des comptes rendus sur le roman relève la démarche d'écriture : « Monge élabore un angoissant paradoxe : le portrait le plus humain est celui des personnages qui manifestent le moins d'humanité, celui de ceux qui traitent leurs semblables comme de la simple marchandise »[32]. Les voix anonymes des migrant.e.s résonnent dans les plis du texte configurés, comme nous le détaillerons plus bas, par les fragments choraux qui interfèrent avec la narration hétérodiégétique où éclatent les discours, direct et indirect libre, des ravisseurs et assassins. Le tout lors d'un périple concentré dans le temps et déployé dans un espace sauvage symboliquement rebaptisé, où les terres dévastées des pays pourvoyeurs de migrant.e.s sont un écho du territoire infernal qui se referme comme une prison ou une tombe sur ceux qui voulaient seulement le traverser. L'entreprise d'écriture et de lecture est ardue, l'auteur jouant à la fois sur une réalité brutale (faits et langage) inscrite en filigrane, trop

[31] Lors d'un entretien avec le journaliste chilien Mario Casasús, Emiliano Monge précise qu'il était déjà en train d'écrire son roman depuis quelques années lorsqu'Antonio Ortuño a publié sa *Fila india*. Il répond aussi lorsque Casasús l'interroge sur les influences reçues qu'il faut regarder du côté de la tradition — nous y reviendrons — et de la littérature mexicaine du XX^e^ siècle, en citant Juan Rulfo, Agustín Yáñez et José Revueltas (Mario CASASÚS, « Emiliano Monge: "Los coros de *Las tierras arrasadas* recrean el horror de la migración" », *in El Clarín de Chile*, 24 de febrero de 2016, consulté le 28 janvier 2019, http://www.elclarin.cl/web/entrevistas/18282-emiliano-monge-los-coro.

[32] Santi FERNÁNDEZ PATÓN, « *Las tierras arrasadas* de Emiliano Monge », *in Eñe*, 14 de octubre de 2016, consulté le 11 février 2019, http://revistaparaleer.com/lee/las-tierras-arrasadas-de-emiliano-monge-por-santi-fernandez-paton/. (« *Monge elabora una angustiante paradoja: el retrato más humano es el de los personajes que menos humanidad muestran, el de quienes tratan a otros semejantes como mera mercancía* »).

bien connue du lectorat mexicain et dont l'Europe (Espagne, France en particulier) a eu la mesure lors de la découverte des fosses clandestines de San Fernando, et sur une composition tragique qui s'accomplit dans un espace mythique et dont tous les acteurs sont enfermés dans un sort dicté par un destin implacable.

Pris dans ce choix de donner la parole à la fois aux victimes et aux victimaires, de raconter les malheurs des uns comme des autres, le lecteur s'étonne, à l'instar de l'un des personnages, de la détresse qui a envahi Epitafio : « *¿Quién diría que eras tan frágil… que serías así de raro?* »[33]. Il se surprend à la fin du roman à être aussi affecté horrifié par le destin du couple maudit que par la ruine qui détruit la vie des migrant.e.s… Il se surprend et en a mauvaise conscience… Mais c'est là précisément l'orientation prise par Monge dans son approche fictionnelle de l'horreur insupportable qui parcourt la réalité mexicaine. L'auteur, parfaitement conscient du malaise qui peut être généré chez le lecteur par cet intérêt ému pour les aventures tragiques du couple de ravisseurs[34], assume ce défi d'une empathie qui peut faire évoluer le regard porté sur la réalité violente et plus particulièrement sur le manichéisme victime/victimaire : dans ses entretiens avec les critiques ou commentateurs de son roman[35], Monge attire l'attention sur la nécessité où se trouvent l'auteur et le lecteur d'abandonner un point de vue restreint par leur circonstance sociale et spatiale et d'envisager les raisons susceptibles de pousser des habitants non lettrés, en situation de besoin économique, de certaines zones du pays, à entrer dans le système criminel du trafic humain. Le traitement de l'histoire nous appelle à un dépaysement par rapport à des habitudes en termes de jugement

[33] E. MONGE, *op. cit.*, p. 311.

[34] On ne trouve pas dans *La fila india*, le roman d'Antonio Ortuño déjà mentionné, ce même type de positionnement affectif du lecteur vis-à-vis du jeune chef de bande, el Morro, ni du personnage diabolique, Vidal Aguirre Glendale, qui est à la fois le chargé de presse à la délégation de la Commission Nationale de Migration de Santa Rita, l'amant d'Irma surnommée la Negra, l'assistante sociale qui découvre *crescendo* l'horreur de la violence infligée aux migrant.e.s, et le patron tout-puissant de « la Sur », l'une des organisations criminelles de passeurs et de ravisseurs qui sévissent dans le sud du pays. On voit que l'histoire d'amour entre la Negra et Vidal, naïvement idéalisée par celle-ci comme un retour possible à la paix et au bonheur, ne fonctionne absolument pas comme celle qui lie Epitafio et Estela. Le lecteur de *La fila india* suit le fil de ce qui range en partie ce roman dans le genre policier noir, c'est-à-dire qu'il voit se confirmer peu à peu toujours en avance sur la Negra le rôle dominant de l'amant dans la terreur criminelle qui règne à Santa Rita.

[35] À écouter par exemple à nouveau dans le cadre du Forum Bertolt Brecht et du programme sur RFI, dont les références électroniques ont été données plus haut.

éthique que Monge considère comme trop étroites. Et le sentiment individuel du lecteur est investi de puissance car, selon Emiliano Monge, la littérature de fiction est « l'un des derniers chemins qui nous restent pour ressentir de l'empathie », ce qui peut être « la porte d'entrée sur un changement dans une société de violence »[36].

Pour clore cette présentation générale du roman, il nous reste à évoquer sa réception. Nous avons souligné à quel point la production fictionnelle mexicaine à laquelle il appartient est en lien, direct et sensible, avec une réalité ultra-contemporaine qui blesse et doit faire réfléchir les citoyens, à l'intérieur et au-delà des frontières du pays. Il s'agit d'une littérature novatrice dans le sens où elle bouscule les thématiques en place en y introduisant frontalement et brutalement celle d'une violence bien précise. Elle ne peut donc laisser personne indifférent. C'est ainsi que le roman d'Ortuño et celui de Monge ont été traduits rapidement en plusieurs langues[37] et que *Las tierras arrasadas* a obtenu en 2016 au Mexique le IX[e] Prix ibéro-américain du roman Elena Poniatowska. Monge reconnaît cependant que la lecture de *Las tierras arrasadas* n'est pas chose aisée, de par la dureté entièrement assumée et inévitable des scènes décrites, mais aussi de par le mélange générique et langagier induit par le choix de transposer le cheminement d'une tragédie grecque dans la brutale réalité mexicaine. L'attention du lectorat de ce roman est fortement sollicitée par un récit déroutant où se heurtent des styles de discours opposés, comme le note Edurne Portela en parlant d'un « discours narratif hypnotique, où se mêlent l'oralité et une syntaxe complexe et particulière »[38]. Outre les entretiens, les textes critiques sur ce roman sont pour l'instant essentiellement constitués par des comptes rendus ou de brèves réflexions, parus dans des journaux, des revues ou des blogs, aussi bien en Espagne qu'en Amérique latine[39].

[36] Émission de J. BATALLÉ sur RFI, *op. cit*.
[37] Pour la traduction française, *cf.* A. ORTUÑO, *La file indienne*, trad. Marta Martínez Valls, Paris, Christian Bourgois, 2016. La référence de la traduction française de *Las tierras arrasadas* a été indiquée plus haut dans les notes.
[38] E. PORTELA, *op. cit.* (« *un discurso narrativo hipnótico, en el que se mezcla la oralidad con una sintaxis compleja y propia* »).
[39] Citons : Miguel HUESO MIXCO, « *Las tierras arrasadas*, de Emiliano Monge », *in* Blog *El amigo imaginario*, 24 de julio de 2016, consulté le 11 février 2019,

Des journalistes culturels, des universitaires ou des auteurs/trices y commentent leurs impressions, soulignant le fort impact du texte sur leur esprit et imagination. Outre ce type de lecture réceptrice, on mettra en avant l'article déjà cité de l'universitaire Alina Peña Iguarán, docteure en Langue et Littérature Hispanique titre obtenu à Boston, États-Unis et actuellement enseignante à l'ITESO de Guadalajara au Mexique (Institut Technologique et d'Études Supérieures d'Occident) : cette étude qui nous semble la lecture critique la plus aboutie jusqu'à maintenant présente le fort intérêt de contextualiser le roman de Monge au sein des « stratégies esthétiques élaborées pour parler de la violence au Mexique depuis 2006 »[40] quel langage, quelles images, avec quelle nouveauté ? et de réfléchir à la portée politique de la littérature de fiction, comme nous avons déjà pu le souligner ; elle met l'accent sur le traitement de la victime comme un corps résiduel de l'acte de torture et sur les enjeux de pouvoir qui tirent les ficelles de l'horreur. Nous reviendrons plus loin à cette analyse.

Une tragédie dans l'enfer mexicain

À plusieurs reprises dans différents types d'entretiens, Emiliano Monge a exposé la double modalité de son écriture dans *Las tierras arrasadas* : d'une part, le récit des aventures ou mésaventures des ravisseurs est entrecoupé par les voix plaintives des victimes, ces migrant.e.s anonymes qui doivent abandonner tout espoir en entrant sur le territoire mexicain ; d'autre part, ce qui nous est raconté s'articule comme une véritable tragédie aux accents dantesques. La première modalité s'appuie sur la réalité la plus immédiate, le texte fictionnel intégrant des fragments de témoignages directement recueillis par Monge durant de longs mois auprès des migrants centre-américains ou encore issus de rapports élaborés par des ONG que

https://losblogs.elfaro.net/elamigoimaginario/2016/07/las-tierras-arrasadas-de-emiliano-monge.html. Marta MARNE, « *Las tierras arrasadas*, de Emiliano Monge (2015) », *in Leer sin prisa*, 16 de junio de 2017, consulté le 11 février 2019, https://leersinprisa.com/las-tierras-arrasadas-emiliano-monge/. Nadal SUAU, « *Las tierras arrasadas*, Emiliano Monge », *in El Cultural*, 17 de junio de 2016, consulté le 20 janvier 2019, https://www.elcultural.com/articulo_imp.aspx?id=38262.

[40] A. PEÑA IGUARÁN, *op. cit.*, p. 136. (« *las estrategias estéticas que se elaboran para hablar de la violencia en México a partir de 2006* »).

l'auteur remercie dans la note finale de son roman[41]. La deuxième est la transposition au genre romanesque du projet initial de l'auteur, qui était d'écrire une œuvre théâtrale : la tragédie de la migration, où les chœurs des victimes devaient raconter sur le devant de la scène les atrocités commises contre elles et les personnages des ravisseurs demeurés cachés, telle une menace sourde, dans les coulisses[42], migre elle aussi vers l'espace du roman, qu'elle entend réorganiser. Face au choc insoutenable de la violence, un travail innovant d'écriture est nécessaire, comme on peut le lire dans un des comptes rendus de l'œuvre :

> […] Monge procède avec la même volonté [qu'Élmer Mendoza] de faire du roman sur la violence de son pays un exercice non seulement de dénonciation et de témoignage, mais surtout de subversion de la langue, comme si la structure traditionnelle ne servait plus à représenter les nouvelles formes de violence humaine[43].

Il y a ainsi un défi intéressant dans la démarche scripturaire de Monge car, selon l'auteur lui-même, c'est en inventant un univers imaginaire propre à la fiction, qui joue sur la combinaison de diverses intertextualités et de diverses symboliques, que l'écrivain parvient à représenter l'horreur insupportable de la réalité tout en la mettant à distance : « J'étais inquiet d'écrire sur quelque chose de si actuel. Pour rompre avec ce monde, j'ai décidé que les routes traditionnelles des migrants n'apparaîtraient pas, ni le train *La Bestia*, les refuges non plus. *Las tierras arrasadas* sont un univers parallèle »[44]. C'est cet univers dont nous proposons d'explorer quelques pistes dans ce qui suit.

---

[41] E. MONGE, *op. cit.*, p. 342.

[42] Se référer par exemple à son entretien avec M. CASASÚS, *op. cit.*

[43] J. Ernesto AYALA-DIP, « Las lenguas arrasadas », *in El País, Babelia*, 28 de julio de 2016, consulté le 20 janvier 2019, https://elpais.com/cultura/2016/07/25/babelia/1469445114_669663.html. (« *Monge procede con la misma voluntad [que Élmer Mendoza] de hacer de la novela sobre la violencia en su país, un ejercicio no solo de denuncia y testimonio […] sino sobre todo de subversión de la lengua, como si la estructura tradicional ya no sirviera para representar las nuevas formas de violencia humana* »).

[44] M. CASASÚS, *op. cit.* (« *Me preocupaba escribir sobre algo tan actual, para romper con ese mundo decidí que no saldrían las rutas tradicionales de los migrantes, ni el tren* La Bestia*, tampoco los albergues,* Las tierras arrasadas *son un universo paralelo.* ») Notons que les routes, le train et les refuges sont des éléments-clés des deux romans sur les migrants publiés précédemment, *Amarás a Dios sobre todas las cosas* et *La fila india* (*cf. supra*).

La règle de l'unité : le temps et l'espace de la violence

Voyons comment Monge exploite de façon convaincante dans l'univers diégétique la dynamique tragique qui repose sur l'unité de temps et de lieu.

** Une urgence dilatée*

L'histoire se déroule sur une période de vingt-quatre heures, enveloppée de nuit comme élément ambiant correspondant à la noirceur des événements et des actes. « *También sucede por el día, pero esta vez es por la noche* »[45] : c'est ainsi que s'ouvre le texte. Les trafiquants d'êtres humains s'emparent de leurs proies avant que la lumière du jour ne vienne jeter un éclairage trop cru sur les dépouilles de ceux qui, tentant de s'enfuir, ont été massacrés et sur les maigres biens dont ils ont été dépouillés et qui constituent le butin des deux frères adolescents de la jungle, faux passeurs qui mènent les migrants dans la gueule du loup. Les projecteurs utilisés par les ravisseurs comme une lueur cruelle qui éblouit et agresse les proies brisent l'illusoire protection nocturne et créent le décor funeste du tri des victimes, partagées entre Epitafio et Estela — sinistre écho d'un marché aux esclaves. Le mauvais fonctionnement de l'un de ces éclairages artificiels adjuvants de l'opération — signe avant-coureur du désastre qui attend le couple — accélère encore le rythme qui doit présider au crime : « *No va a durar mucho… hoy no tendremos tanto tiempo* »[46], déplore Epitafio. De fait, tout ce qui suit sera une course contre la montre au cours d'un périple ponctué de contretemps et de retards, de l'incident mécanique aux changements inopinés de trajet capricieusement décidés par les deux chefs de bande, dans leur errance identitaire et sentimentale[47]. C'est donc une tension entre l'urgence et la digression qui conduit le fil temporel du roman, tout au long d'une opération de rapt et de vente de migrants, où les criminels trouvent difficilement un moment de repos — Estela dans son ancienne chambre de l'orphelinat maudit du Père Nicho, les deux frères dans leur cabane où ils cohabitent avec femmes et enfants, Epitafio dans l'ancien abattoir du Teronaque

[45] E. MONGE, *op. cit.*, p. 13.
[46] *Id.*, *ibid.*, p. 16.
[47] *Cf. infra*.

et où les victimes séquestrées perdent jusqu'à la notion du temps. De fait, le lecteur est près de ressentir ce même égarement, tant le repérage dans le temps des événements est soumis à rude épreuve. La période de vingt-quatre heures semble à la fois être trop courte et s'allonger à l'infini…

Dans les derniers chapitres, c'est la nuit revenue qui signe la chute d'Estela le long d'un ravin, dans sa douloureuse tentative pour échapper à ses poursuivants qui braquent sur le décor montagneux le halo de leurs lampes, ironique écho des projecteurs ayant présidé au début à la capture des migrants ; c'est cette même nuit qui voit s'accomplir la mort-suicide d'Epitafio, écrasé par le camion Minos qui est la geôle où les corps des migrants sont ballottés au rythme de la route : « *Elsordodelamente aguarda el instante que en su vida ha sucedido hace ya tiempo y, cuando el tráiler que su instinto elige está a punto de pasar delante suyo, avanza un par de pasos que son casi un par de saltos* »[48]. On voit dans ces lignes l'efficacité de la transposition au texte romanesque de la dynamique temporelle propre à la tragédie, où le destin des êtres est décidé à leur naissance. Et c'est enfin lors du passage entre la nuit et le jour que le lecteur retrouve les deux frères de la jungle, pressés par le temps, anxieux de rejoindre le lieu du crime, mais trahis eux-mêmes par le changement de pouvoir, Sepelio ayant ravi le commandement à Epitafio. Une nouvelle ère commence, marquée par la clôture de la nuit et le bouclage du temps cyclique de cette histoire : « *también sucede por la noche, pero esta vez es por el día* »[49] sont les derniers mots du roman. La formule employée par Alina Peña Iguarán, « une écriture narrative eschatologique en lien avec une fin désastreuse »[50], souligne parfaitement la tension temporelle du roman, où le destin se joue entre l'être et l'univers.

** Le cheminement dans un espace naturel symbolique*

Parallèlement au temps, l'espace de l'histoire se concentre et s'allonge à la fois. La disparition des toponymes de la géographie mexicaine et l'invention d'autres

[48] E. MONGE, *op. cit.*, p. 323-324.
[49] *Id.*, *ibid.*, p. 341.
[50] A. PEÑA IGUARÁN, *op. cit.*, p. 144. (« *una narrativa escatológica en relación a un fin desastroso* »).

noms participent du paradoxe de la prise de distance pour mieux cibler la réalité. Elles permettent aussi d'accentuer la dimension symbolique de cette histoire de violence atroce, les personnages évoluant dans un monde sauvage où la nature est le pire ennemi de l'être humain. Çà et là, des constructions isolées semblent marquer l'effort de celui-ci pour s'ancrer à la fois dans l'espace et dans sa propre existence. Le roman s'ouvre et se ferme, comme le temps, dans une clairière au creux de la jungle, « *[el] descampado que la gente de los pueblos más cercanos llama Ojo de Hierba, un claro rodeado de árboles macizos, lianas primigenias y raíces que emergen de la tierra como arterias* »[51]. Dans cette clairière résonne le sifflement par lequel Epitafio donne ses ordres et surgissent les lumières des projecteurs : c'est à la fois un élément anatomique du corps immense qui métaphorise la jungle et le lieu à découvert où les migrants sont prêts à devenir des victimes. En ce même lieu où le cycle s'achève, les deux frères, agents subalternes du crime dirigé par Epitafio, trouvent la mort lors d'une scène hautement symbolique de la fin d'un règne et reflet indéniable de celle d'ouverture, où les cibles étaient les migrants abusés. La jungle, où la clairière prend l'autre nom de « *Tiradero* »[52], engloutit les cadavres et les traces des pauvres êtres en quête d'un monde meilleur où vivre, déployant un pouvoir hypnotique et grouillant de forces végétales et animales effrayantes dont les résonances mythiques et quasi magiques sont particulièrement suggérées : « *suenan los gritos de los monos aulladores, en el arroyo cantan los anuros, chillan en el aire los murciélagos y zumban las chicharras escondidas en la hierba* »[53]. L'essaim de taons, de mouches et de sauterelles, tout droit sorti de l'Enfer dantesque et qui, dans un retour implacable, s'abat au début et à la fin du roman sur la clairière, incarne la puissance naturelle qui dévaste précisément les terres où l'être humain tente en vain de donner un sens à son existence. La frontière franchie par les migrants devient « *el (gran) muro que divide en dos las tierras arrasadas* »[54] : la destruction se joue des délimitations territoriales politiques et relie le Mexique et l'Amérique

[51] E. MONGE, *op. cit.*, p. 13.
[52] *Id.*, *ibid.*, p. 29. Le double sens du mot fonctionne pleinement : il désigne l'endroit où le chasseur se met à l'affût pour tirer sur sa proie et, au Mexique, une poubelle ou décharge publique.
[53] *Ibid.*, p. 16.
[54] *Ibid.*, p. 199 ; p. 303.

centrale dans un seul univers de fin du monde, « *la selva que divide en dos las tierras arrasadas* »[55].

Tout au long de ce cercle qui se referme, les personnages, ravisseurs comme migrants, traversent des lieux tout aussi symboliques. La montagne est le pendant sauvage de la jungle : la côte escarpée que parcourent les véhicules dans leur ascension vers le sommet du col, nommé « *la Cañada* » lieu de la duperie subie par Estela , trouve son reflet dans la pente descendante logiquement nommée « *la Caída* », « *la pendiente más agreste de estos cerros* »[56], qui ne peut que correspondre au piège qui se referme sur le personnage et à sa propre chute le long du ravin, où les pierres et les roches impriment dans son corps des blessures profondes. Quant à Epitafio, il traverse des plateaux, tout d'abord « *el Llano del Silencio* », « *vasto y despoblado* »[57], puis l'altiplano de « *Sombras de Agua* »[58] : le silence et les ombres complètent ainsi le monde sauvage et infernal qui a raison du chef de bande, à la poursuite, tout comme les migrants, d'un nord illusoire « *al que no habrá ya nunca de llegar Elsordodelamente* »[59]. Jungle, montagne et plateaux : on voit se dessiner une géographie symbolique qui tatoue les êtres dans leur chair et leur existence et qui imprime à l'espace diégétique l'illusion d'un mouvement, le lecteur se laissant lui aussi duper, d'une certaine manière, en suivant le périple accidenté des personnages pour se retrouver au même endroit, celui du crime répété, avec l'amère impression d'avoir tourné en rond. La boucle spatiale qui se referme répond à la même urgence que celle du temps qui presse bourreaux et victimes vers une issue fatale.

L'entrelacement des textes et des voix

Las tierras arrasadas propose au lecteur un étrange défi dans la mesure où le texte apparaît comme une combinaison multiple dans son organisation narrative et métatextuelle, entrant en résonance avec diverses sources et modèles canoniques.

[55] *Ibid.*, p. 250 ; p. 251.
[56] *Ibid.*, p. 210.
[57] *Ibid.*, p. 268. Le lecteur ne peut que songer à un autre *llano* mexicain littéraire, celui en flammes de Juan Rulfo.
[58] *Ibid.*, p. 310.
[59] *Ibid.*

**** L'intertextualité en jeu***

C'est avant tout « *la historia de Epitafio, Estela y los dos chicos de la selva* »[60] que nous sommes invités à lire. Ainsi, le roman est structuré en trois livres, chacun d'eux correspondant à ces personnages, entre lesquels sont intercalés deux intermèdes. Cette organisation narrative convoque de façon topique plusieurs modèles littéraires : on pense immédiatement aux trois actes de la tragédie, à la structure plaisante d'une pièce de théâtre, mais aussi aux livres bibliques de l'Ancien Testament. Ces deux dernières références génériques ne manquent pas de fonctionner en contraste frappant avec l'univers de violence décrit. Le dictionnaire rappelle en effet que l'intermède est un « divertissement dramatique, lyrique, chorégraphique ou musical s'intercalant entre les actes d'une pièce de théâtre, les parties d'un spectacle » et qu'en particulier, il s'intégrait au XVII[e] siècle « entre les actes d'une comédie »[61]. Or, les deux intermèdes de ce roman sont à l'opposé de la volonté de détendre le lecteur en le divertissant, ils ont pour fonction de retourner le couteau dans la plaie en dupliquant la violence des victimaires par celle que les propres victimes infligent à leurs semblables : dans le premier, Mausoleo, le gaillard dont s'est emparé Epitafio dès la scène d'ouverture et qu'il met à son service, massacre un jeune migrant qui a osé le défier dans son rôle de garde-chiourme ; dans le second, Merolico, le plus âgé des migrants dans le convoi d'Estela et seul survivant du massacre perpétré contre celui-ci, en est réduit à la fonction de boucher des cadavres qu'il faut découper et brûler dans les tonneaux du cimetière de voitures, nouvel enfer ou nouveau four crématoire où résonnent les rires, non pas ceux des spectateurs de l'intermède théâtral, mais ceux, provocateurs et cruels, des gardiens de cet endroit. Les deux intermèdes imposent une lecture difficile, car ils renvoient de façon aiguë aux atrocités commises dans les camps de concentration nazis[62], mais ils montrent que ce qui se joue au Mexique en ce début

[60] *Ibid.*, p. 283-284.
[61] Entrée « Intermède », *in CNRTL*, consulté le 16 février 2019, http://www.cnrtl.fr/definition/intermède.
[62] On pense aux sinistres expériences menées sur des prisonniers afin de tester leur résistance empathique à l'emploi de la violence vis-à-vis d'autres victimes.

de XXI^e siècle est l'affolante répétition d'une violence universelle qui aliène les êtres. Quant aux trois livres des antihéros criminels, ils heurtent de plein fouet la tradition car, racontant l'histoire d'un désastre et annonçant le règne de la violence, ils sont un écho déformé de ceux des prophètes bibliques.

L'écho d'une écriture sacrée dans la structure générale nous amène à l'intertextualité majeure du roman, c'est-à-dire celle qui le lie à *La Divine Comédie*[63]. Monge éclaire lui-même son lecteur dans la note finale en précisant que des fragments en italiques de cette œuvre si universellement célèbre et tellement symbolique d'une représentation du monde émaillent le récit romanesque. De nombreuses citations extraites du voyage de Dante à travers l'Enfer se fondent parfaitement dans le texte mexicain. L'un des exemples les plus immédiats pour le lecteur conjugue le sort des migrants enlevés par les trafiquants à celui des âmes damnées selon le poète florentin :

> Como cuando la niebla se disipa y la vista reconstruye la figura de aquello que el vapor sólo promete, *los que vienen de otras patrias pero no de otras lenguas reconocen la canción que están cantando encima suyo y es así como comprenden que* habrán de abandonar toda esperanza[64].

Du Moyen Âge florentin au Mexique du XXI^e siècle, la sidération et la terreur demeurent, pour celui qui pénètre sur les terres désolées/dévastées de l'Enfer/enfer. L'utilisation intertextuelle du poème médiéval n'est certes pas une nouveauté, mais elle produit ici une forte impression, par l'intégration régulière des citations dans le corps même du texte et par la portée significative d'une dynamique contraire au voyage de Dante, comme l'explique Alina Peña Iguarán : « La référence au texte de Dante Alighieri est importante car elle inverse complètement un monde où sont possibles la rédemption, un salut ou l'ascension. Ce qu'il y a ici,

[63] Nous noterons qu'Antonio Ortuño est lui aussi inspiré par cette œuvre dans *La fila india* puisque son personnage de journaliste d'investigation publie un article qui décrit le voyage des migrants centre-américains à travers le Mexique comme la traversée de sept cercles infernaux qui sont évidemment un écho aux neuf décrits par Dante.

[64] E. MONGE, *op. cit.*, p. 60. N.B. : la transcription en italiques des citations en langue étrangère implique ici l'inversion dans l'usage des caractères romain et italique par rapport au texte original.

ce n'est qu'une chute […] »[65]. Il est évident que le sort d'Estela, qui tombe dans le piège tendu par ceux qui étaient ses complices du crime organisé et qui chute le long d'un ravin à l'endroit appelé « *La Caída* »[66] ne fait qu'abonder dans ce sens.

L'intertextualité avec *La Divine Comédie* enveloppe de fait l'ensemble de la diégèse, puisque l'Enfer, le Purgatoire et le Paradis parcourus par Dante trouvent dans le roman de Monge un reflet acéré, inversé pour deux d'entre eux. En contrepoint des espaces signifiants d'une nature sauvage[67], les toponymes inventés par l'auteur nous plongent dans une représentation mythique et littéraire du monde construit par les hommes, où « *El Paraíso* » et « *El Infierno* » se répondent pour sceller le destin des êtres. Le premier lieu, « *[el] viejo hospicio, erigido como monasterio hace ya casi dos siglos por una orden ahora extinta* »[68], a perdu toute empreinte de religiosité, si ce n'est le statut de celui qui le dirige ; il s'agit de l'orphelinat où les chefs de bande ont passé leur enfance et adolescence, marqués tout comme les bêtes d'un troupeau par le fer du Père Nicho dont ils ont été les esclaves et dont ils sont à présent les subalternes dans le trafic organisé des migrants. Ce Paradis est l'espace de la privation de liberté, de l'obéissance à un maître et du formatage de l'esprit à l'exercice de la violence comme seul type de relation entre les êtres. Voici comment le présente Peña Iguarán : « Le paradis est donc un espace contradictoire. Bien qu'il accueille [les enfants abandonnés], c'est aussi un lieu d'expulsion, une sorte d'usine d'assassins, tortionnaires et trafiquants […] »[69].

Le deuxième toponyme, « *El Infierno* », correspond au cimetière de voitures tenu par des triplés réduits à une diabolique gémellité le troisième frère, celui qui a abandonné de plein gré l'Enfer, sera l'hôte bienveillant d'Estela au bout de sa

[65] A. PEÑA IGUARÁN, *op. cit.*, p. 145. (« *La referencia al texto de Dante Alighieri es importante porque invierte por completo un mundo en el que es posible la redención, una salvación o el ascenso. Lo que hay aquí es sólo caída […].* »)
[66] *Cf. supra*.
[67] *Cf. supra*.
[68] E. MONGE, *op. cit.*, p. 85.
[69] A. PEÑA IGUARÁN, *op. cit.*, p. 145. (« *Es pues el paraíso un espacio contradictorio. Si bien acoge [a los niños abandonados], es también un lugar de expulsión, una suerte de fábrica de asesinos, torturadores y traficantes […]* ».

chute et dont la fonction déjà mentionnée plus haut[70] épouse parfaitement, dans son horreur hyperbolique, l'imagerie associée aux tourments infligés aux damnés, non seulement dans *La Divine Comédie*, mais dans toute représentation du bas monde infernal. L'originalité du roman consiste à en faire également un raccourci sur la route du piège tendu au convoi d'Estela, dans la logique de la tension temporelle et spatiale que nous avons évoquée plus haut. Les deux propriétaires du lieu se transforment en redoutables gardiens de la porte de l'Enfer, que celui-ci renvoie aux croyances chrétiennes ou aux mythes grecs. On ne sort pas indemne de la traversée de ce territoire, il faut en payer le prix, véhicules, esclaves ou cadavres.

Enfin, où se trouve le Purgatoire de cet univers dantesque ? Nous retrouvons là le monde sauvage de la jungle au sein duquel les deux frères abusent les migrants en détruisant tout espoir de parvenir enfin au Paradis, ce lointain espace septentrional qui n'est qu'un mirage inaccessible. Les quatre grottes surnommées « *El Purgatorio* »[71] complètent la métaphore qui dessine la jungle comme un immense corps grouillant d'une vie infâme : « *es los riñones y el hígado que purgan a la jungla* »[72]. Elles sont présentées par les faux passeurs comme une halte de repos sur la route de la migration ; dans le même schéma d'inversion que celui appliqué au Paradis, l'une d'elles devient le théâtre glaçant d'un assassinat qui nous oblige à franchir un degré de plus dans l'horreur : l'aîné y poursuit l'une des migrantes, enceinte et presque à terme, pour la massacrer à coups de machette[73]. Les âmes des voyageurs ne sortent en aucun cas purifiées de ce purgatoire, elles sombrent au contraire dans la noirceur la plus horrifiante.

[70] Dans le deuxième intermède, on y découpe et brûle les cadavres dans des tonneaux.
[71] *Cf.* E. MONGE, *op. cit.*, p. 300-301.
[72] *Ibid.*, p. 307.
[73] *Ibid.*, p. 309. La relation entre les personnages du frère aîné et de la migrante enceinte repose sur la suggestion, voire le non-dit : on comprend que leur première rencontre se situe dans le passé de l'histoire et l'on peut interpréter que l'enfant à naître serait le fruit du viol de cette migrante par le passeur.

** Comment écouter les voix des migrants ?*

Si l'on part d'une base communément admise en analyse textuelle, on peut affirmer que la voix narrative générale de ce roman est hétérodiégétique[74] et qu'outre une focalisation variable, elle déploie de multiples passages de discours direct et indirect libre. Dans le cadre de l'adéquation entre l'empathie requise à l'égard des criminels et la structure narrative du roman[75], l'auteur répond par exemple à Mario Casasús qui l'interroge sur la prédominance de la voix des ravisseurs :

> Il était très clair pour moi que la voix soit celle des ravisseurs parce qu'il me semble que c'est dans ce personnage que se trouve la contradiction de toute la crise de la migration. Ce n'est pas le migrant, ni celui qui en profite ou achète le migrant, ce n'est pas non plus le pays d'où il émigre ; le ravisseur est le maillon qui unit ces deux mondes, où il n'y a ni bien ni mal. Je voulais faire le portrait d'une chose naturelle, bien réelle de ce pays, sans que ce soit une histoire de « bons » ou de « méchants »[76].

Ainsi, les paroles, les doutes et les réflexions d'Epitafio et d'Estela, par l'usage du discours et de la focalisation interne, constituent l'axe premier de la structure narrative. Leur discours au style direct, fortement marqué par un niveau de langue familier et vulgaire, envahit l'espace textuel à de nombreuses reprises, repris en écho par les répliques de Sepelio, le subalterne bientôt dominant. Un exemple de transcription de l'un des messages envoyés par Epitafio à Estela montre par l'orthographe choisie le faible niveau d'alphabétisation des personnages, dans un souci de vraisemblance : « *"te lo dije que iva a servirme. Fue boxeador en olimpiada mi*

[74] Dans le programme de J. BATALLÉ déjà cité, Emiliano Monge insiste sur le rôle du narrateur, dont l'activisme n'est pas celui de l'auteur. Il est le premier personnage créé par ce dernier, mais il évolue de façon indépendante, créant à son tour l'univers fictionnel qui fonctionne alternativement par rapport à celui de la réalité.

[75] *Cf. supra*.

[76] M. CASASÚS, *op. cit.* (« *Yo tenía muy claro que la voz fuera de los secuestradores porque me parece que en ese personaje está la contradicción de toda la crisis de la migración, no es el migrante, ni el que se aprovecha o compra al migrante, tampoco el país de donde emigra, el secuestrador es el eslabón que une esos dos mundos, donde no está ni el bien ni el mal, yo quería hacer un retrato de una cosa natural, muy real de este país, sin que fuera un asunto de "buenos" o "malos"* »).

gigante. asta ganó el una medaya!!!" »[77] Ce style contraste de façon appuyée avec l'intertextualité vue plus haut, créant une hybridité intéressante de l'écriture[78].

Dans ce récit où les voix des criminels en arrivent presque à constituer une cacophonie, la mise en retrait de celles des migrant.e.s est aussi un choix assumé qui correspond à la privation de la parole qui les afflige comme un autre acte de violence commis à leur égard : « *Aunque alguno hay que aún quisiera defenderse diciendo algo, cualquier cosa, las palabras de los seres que perderán también muy pronto el nombre se deshacen antes de llegar a ser pensadas* »[79]. La perte de la parole des uns ne fait que renforcer la considération déshumanisée que déploient à leur égard leurs ravisseurs et tortionnaires, pour qui les migrant.e.s ne sont que des corps à transporter, à violer et à battre, à vendre enfin. Du point de vue de la narration, elle correspond à une stratégie de l'auteur qui consiste à déplacer le rôle principal d'actant et l'écoute du lecteur, comme nous avons déjà pu le signaler dans la présentation du roman. Alina Peña Iguarán commentait ainsi cette orientation :

> Dans l'abondant corpus d'œuvres écrites et de productions audiovisuelles suscitées par la migration, le roman de Monge développe quelque chose de particulier car il suspend, bien que non complètement, la position centrale de la figure de la victime qui a tellement encadré le discours des droits humains, tout comme les images violentes que nous consommons quotidiennement[80].

De fait, déplacer n'est aucunement supprimer, ce qui correspond bien à une stratégie. Comment apparaissent les voix des victimes séquestrées à la périphérie du récit et quelle est la place de cette périphérie ? Leurs plaintes sont tues par les victimaires, elles n'ont pas droit de cité dans le discours qui décrit les faits et gestes de ceux-ci. Le maintien de la parole parmi les migrants non encore réduits à l'état

[77] E. MONGE, *op. cit.*, p. 65.

[78] Dans le discours indirect du narrateur, on signalera l'usage systématique de la forme en *–ra* au lieu du plus-que-parfait de l'indicatif : la marque d'un archaïsme contrebalance l'oralité familière et vulgaire de la langue des personnages et résonne comme un écho de l'intertextualité savante maniée par l'auteur. Nous avons évoqué plus haut l'incidence sur la lecture de cette écriture hybride.

[79] E. MONGE, *op. cit.*, p. 27.

[80] A. PEÑA IGUARÁN, *op. cit.*, p. 143. (« *En el abundante corpus de escrituras y producciones audiovisuales que ha suscitado la migración, la novela de Monge desarrolla algo particular pues suspende, aunque no por completo, la centralidad de la figura de la víctima que tanto ha enmarcado el discurso de los derechos humanos, así como las imágenes violentas que consumimos a diario* »).

de marchandise par le rapt ne fait que renforcer la perte prochaine, ce que l'emploi de l'adverbe « *aún* » rend manifeste dans cette évocation du groupe conduit par les deux frères vers la clairière : « *los que aún tienen un Dios, un nombre, un alma y una sombra* »[81]. C'est parce qu'ils possèdent encore tous ces attributs que « *Elquetodavíausasulengua* »[82] peut répondre au style direct à l'aîné qui le soumet à un interrogatoire pour savoir dans quelle grotte s'est réfugiée la femme enceinte, mais c'est précisément pour livrer celle-ci à la barbarie de l'autre. L'interdiction de parler signe la violence dont ils sont déjà les victimes ; on assiste à la fin du roman à l'étouffement par le silence imposé des répliques au style direct de ceux et celles dont les langues « *cuentan sus terrores* »[83] : l'ordre impérieusement lancé par l'aîné (« *¡Que se callen… es en serio… o se callan o verán lo que les hago!* »)[84] vient brutalement rompre l'enchaînement haletant des expressions de la peur que ceux qui ont encore une « âme », un « nom », « Dieu », une « voix », un « corps », une « langue » parviennent à proférer en criant ou en rugissant[85] avant de ne devenir qu'une « plainte »[86] dans la jungle.

Cette plainte, c'est celle que nous écoutons/lisons dès la première page du roman sous forme d'un récit fragmenté disséminé au fil des chapitres, signalé par de courts paragraphes en retrait et en italiques. Le choix de cette présentation, qui frappe visuellement le lecteur, appelle deux remarques. Il s'agit d'abord de fragments de témoignages, comme cela a déjà été précisé, recueillis par l'auteur : l'exergue et l'italique sont classiquement les moyens typographiques de citer la parole de l'autre, de dire que l'on emprunte son discours, donc ici, de rendre la parole à ceux et celles qui en ont été dépossédés. Ces fragments font claquer l'horreur des sévices qui s'abattent sur les individus, exprimés là par la première et la troisième personnes, singulières et plurielles. Alina Peña Iguarán en analyse ainsi l'effet produit : « […] Le texte "libère" le récit autobiographique du témoignage de sa fonction légale et le conduit à la possibilité de construire un récit encore depuis

[81] E. MONGE, *op. cit.*, p. 299.
[82] *Ibid.*, p. 307.
[83] *Ibid.*, p. 339.
[84] *Ibid.*, p. 340.
[85] *Cf. Ibid.*, p. 339.
[86] *Cf. Ibid.*, p. 340.

l'horreur et la vulnérabilité »[87]. Nous ajouterons que le jeu d'intertextualité avec *La Divine Comédie* donne un relief particulier aux extraits de témoignages : les citations du poème médiéval et celles des témoignages de migrants sont signalées par le même usage de l'italique[88], ce qui, en embrassant les deux discours cités dans la description de l'Enfer/enfer, semble les placer au même niveau, solennisant les paroles des victimes, au point que bien souvent, le lecteur pourrait croire que les fragments de *La Divine Comédie* émanent du chœur plaintif des migrants.

Un roman de l'errance

** Quelle identité ?*

Nous avons avancé plus haut la formule « portrait en creux » pour évoquer les personnages. Ce creux est celui d'une histoire individuelle tronquée, aussi bien pour les bourreaux que pour les victimes, où le passé n'est accessible que par quelques bribes douloureuses[89] (la désagrégation d'une famille, le marquage au fer, l'imposition d'un mariage non désiré pour Epitafio ; la naissance de père inconnu, l'abandon à l'hospice pour Estela ; la misère, la solitude, la terreur et la violence pour les migrants) et où l'avenir est dès le départ frappé de l'incapacité à se réaliser. Nous venons de voir comment s'expriment les voix des personnages. Dans la quête d'une identité incertaine et/ou niée, nous proposons à présent d'aborder leur délocution, en voyant comment le narrateur hétérodiégétique parle de ces êtres. Monge a plusieurs fois commenté son choix de l'anonymat pour les migrants et des surnoms symboliques pour baptiser ses personnages de criminels :

> […] J'ai décidé qu'ils n'auraient pas de nom propre qui pourrait donner une individualité au personnage, pour deux raisons. Tout d'abord, les migrants perdent leur nom et leur identité ; ensuite,

[87] A. PEÑA IGUARÁN, *op. cit.*, p. 148. (« *[…] El texto "libera" al relato autobiográfico del testimonio de su función legal y lo lleva a la posibilidad de construir un relato aún desde el horror y la vulnerabilidad* »).
[88] L'explication donnée par Emiliano Monge dans sa note finale invite de fait à confondre les deux origines : « *Todas las cursivas que aparecen en esta novela pertenecen a la* Divina comedia *o son citas tomadas de diversos testimonios de migrantes centroamericanos […]* ». E. MONGE, *op. cit.*, p. 342.
[89] *Cf. Ibid.*, p. 143.

> l'individualité des ravisseurs des migrants, pour un motif différent, est également niée, à cause de la violence perpétrée […][90].

Il s'agit donc d'aligner la représentation des victimes et des victimaires, par l'aliénation dont souffrent les premiers et la dénégation faite aux seconds d'une identité propre, individualisante, selon le modèle romanesque traditionnel. La perte identitaire qui frappe les migrants est marquée par le terme « *los sinnombre* »[91] pour parler d'eux, qui résonne comme un écho de l'expression « *los sinvoz* »[92], qui manifeste leur privation de la parole[93]. Au Teronaque, première halte du convoi d'Epitafio, les migrants sont pourtant sommés de dire leur nom, nécessaire à toute demande de rançon auprès d'une famille passée de l'autre côté de la frontière. Cette identité instrumentalisée qui équivaut à un nouvel acte de violence, nous ne l'entendons pas et elle est vite évacuée par les ravisseurs, qui de fait, n'ont de projet que d'abolir toute individualité de leurs victimes : « *volverlos ahora nadie* »[94]. Alina Peña Iguarán parle ainsi de dé-subjectivation[95] pour analyser la perte des noms propres subie par les victimes.

Mais comment les êtres sont-ils rebaptisés, c'est-à-dire réinventés par l'écriture fictionnelle ? Parmi la masse anonyme des migrants, deux victimes reçoivent des surnoms symboliques. Nous évoquerons tout d'abord Merolico, le diseur de bonne aventure qui finit comme boucher dans l'Enfer des triplés[96] : le terme renvoie d'après le *Diccionario del español de México* à une personne « *que vende medicamentos y baratijas en las plazas públicas anunciándolas con una retahíla de promesas, relatos de curaciones maravillosas, ofertas extraordinarias, etc.* »[97]. Le bonimenteur public est porteur de tromperie, tout comme le personnage avoue que ses prédictions d'avenir

---

[90] M. CASASÚS, *op. cit.* (« *Decidí que no tendrían un nombre propio que dote de individualidad al personaje, por dos cosas, primero: los migrantes pierden el nombre y la identidad; segundo: los secuestradores de los migrantes por un motivo distinto, también tienen negada la individualidad, por el acto de la violencia* »).
[91] E. MONGE, *op. cit.*, p. 111.
[92] *Ibid.*, p. 119.
[93] *Cf. supra*.
[94] E. MONGE, *op. cit.*, p. 81.
[95] *Cf.* A. PEÑA IGUARÁN, *op. cit.*, p. 145.
[96] *Cf. supra*.
[97] Entrée « Merolico », *in Diccionario del español de México*, consulté le 17 février 2019, http://dem.colmex.mx/.

radieux lues dans les lignes de la main des autres victimes enfermées avec lui dans le convoi d'Estela n'étaient que mensonges[98]. Les fragments en retrait qui correspondent à ses paroles auprès de celles qui ont presque perdu tout espoir ne sont pas signalés par l'italique[99], ce qui manifeste leur nature entièrement fictionnelle, mais leur disposition dans le texte semblable à celle des autres paroles de migrants instaure l'illusion d'une réalisation de promesses capables de transformer l'enfer en paradis :

> *Te esperan el amor y la pasión… hay para*
> *ti un hombre rubio y alto… güero como el oro*
> *y grande y fuerte… tus líneas muestran además*
> *un chorro de años… te espera una vida larga…*
> *plena y llena de alegrías… tu mano no puede*
> *mentirme… saldrás de aquí a salvo*[100].

Le mensonge peut paraître trop évident, mais sa dimension tragique à pleurer est d'autant plus appuyée que Merolico s'adresse à des femmes violées dont la survie au cours de ce calvaire dépend précisément d'une transfiguration promise de leur existence, et qui finissent dans la masse informe des cadavres destinés à être brûlés. Le mensonge de la fiction envahit le témoignage par les mots inventés de Merolico le bonimenteur.

Ensuite, c'est le boxeur dont Epitafio fait son champion et son esclave-subalterne qui est rebaptisé Mausoleo par son ravisseur[101]. Ce migrant, en devenant un bourreau aux ordres des ravisseurs, pénètre dans un entre-deux de la soumission et du pouvoir et ce nouveau statut à l'équilibre précaire lui vaut de rejoindre le monde de la mort qui enveloppe de son lexique l'onomastique symbolique des personnages. Selon Alina Peña Iguarán, le migrant est rebaptisé « en fonction du dispositif du pouvoir souverain, ici sous forme d'entreprise

[98] *Cf.* E. MONGE, *op. cit.*, p. 247.
[99] *Cf. supra*.
[100] E. MONGE, *op. cit.*, p. 221. N.B. : là aussi, nous employons l'italique pour signaler une citation en langue étrangère, ce qui ne correspond pas au texte original.
[101] *Cf.* E. MONGE, *op. cit.*, p. 64.

funéraire »[102]. Le choix d'Emiliano Monge au moment de surnommer ceux qui évoluent en maîtres dans ce monde de violence est clairement axé sur la double signification du champ lexical de la mort : ces personnages infligent la mort sans aucune pitié, mais ils sont pétris de mort et ne peuvent que s'acheminer eux aussi vers une mort annoncée. Nous insisterons[103] sur « *epitafio* » et « *estela* », ce dernier substantif pris ici dans son sens de stèle funéraire, mais les personnages gravitant autour de ce noyau central sont eux aussi tatoués — marqués au fer de l'auteur — par des noms communs en rapport avec tout ce qui entoure le défunt : « *sepelio* », comme la cérémonie d'enterrement, et « *nicho* », qui renvoie à la cavité recevant le cercueil ou l'urne funéraire, sont les noms des traîtres qui ourdissent la mort des deux amants.

Comme dernier élément de cette onomastique qui dit l'incertitude identitaire, nous soulignerons l'intéressante création de noms-valises, « comme les épithètes d'une tragédie grecque », écrit Peña Iguarán[104], mais aussi comme un écho des formules homériques pour désigner les héros épiques et les divinités, dans la même distorsion que celle évoquée plus haut entre les livres d'Epitafio, d'Estela et des garçons de la jungle, et ceux des prophètes bibliques. La fusion en un seul mot de plusieurs éléments morphosyntaxiques frappe le regard du lecteur et demande une attention particulière dans le déchiffrement du nouveau nom. Nous en avons déjà mentionné un exemple avec la désignation d'un des migrants conduits par les frères de la jungle (« *Elquetodavíausasulengua* »), les autres voyageurs recevant des appellations du même acabit. Nous insisterons ici sur la façon dont l'identité d'Epitafio et d'Estela tombe dans une errance significative avec la variation des noms-valises qui leur sont attribués, dans un irrésistible mouvement vers le désastre : « Ces épithètes précèdent très souvent les personnages tels des hérauts noirs de la catastrophe, des stigmates qui les dirigent

[102] A. PEÑA IGUARÁN, *op. cit.*, p. 145. (« *en función del dispositivo del poder soberano aquí en clave de empresa funeraria* »).
[103] La liste complète serait à dresser, entre les compagnons d'adolescence du couple et les acheteurs de migrants, mais elle demanderait ici trop de temps et serait peut-être fastidieuse.
[104] E. MONGE, *op. cit.*, p. 146.

dès avant leur naissance »[105]. La similitude formelle entre les noms-valises des deux chefs de bande et ceux qui disent la perte prochaine d'identité des migrants rapproche encore les bourreaux et les victimes. Ces noms plantent la relation intense qui unit les deux membres du couple, Epitafio étant « *ElquequieretantoaEstela* » et Estela, « *LaqueadoraaEpitafio* »[106], dans une correspondance parfaite que nous commenterons plus bas. Ils sont également créés à partir de certains handicaps liés aux sens, depuis une revendication dominatrice de sa surdité par Estela, surnommée « *Oigosóloloquequiero* »[107], passant par l'égarement d'Epitafio, « *Elsordodelamente* »[108], sourd à tout ce qui n'est pas son amour pour Estela et incapable de saisir la trahison qui le condamne, jusqu'au sacrifice de ses yeux par le personnage féminin qui devient « *Laciegadeldesierto* »[109]. Le procédé scripturaire est original, d'autant plus qu'il ne fige pas les désignations des actants et annonce au lecteur le destin des deux amants maudits.

* *L'amour à l'épreuve de la violence, et* vice versa

Il nous reste à nous avancer sur la piste de l'antagonisme principal mis en scène par ce roman, un antagonisme entre amour et violence, qui englobe de fait le sort des migrants aux mains de ravisseurs dont les deux chefs de file se débattent dans une relation où l'intensité n'a d'égale qu'une tragique impossibilité à s'accomplir pleinement. Cette histoire est celle du sacrifice des deux amants maudits[110], dont Alina Peña Iguarán explique que « pas même l'amour ne peut les sauver, même s'il existe dans l'amour la puissance de la fuite face au processus de dé-subjectivation

[105] A. PEÑA IGUARÁN, *op. cit.*, p. 145. (« *Muchas veces estos epítetos corren por delante de los personajes como heraldos negros de la catástrofe, como estigmas que los prescriben desde antes de vivir* »).
[106] E. MONGE, *op. cit.*, p. 111 pour la première occurrence.
[107] *Ibid.*, p. 29 pour la première occurrence.
[108] *Ibid.*, p. 268.
[109] *Ibid.*, p. 286.
[110] Le modèle shakespearien de Roméo et Juliette est sans doute à envisager, comme le fait Alicia LOUZAO dans son compte rendu du roman (« Romeo y Julieta en México: "Las tierras arrasadas" de Emiliano Monge », *in Libero América*, 4 de noviembre de 2017, consulté le 11 février 2019, https://liberoamerica.com/2017/11/04/romeo-y-julieta-en-mexico-las-tierras-arrasadas-de-emiliano-monge/.

dans lequel les personnages ont grandi depuis leur enfance »[111]. Cette histoire d'amour entre Epitafio et Estela vient-elle moduler l'écoute/la lecture que l'on peut déployer des voix entrecroisées des victimes, empruntées à la réalité et constituées en un chœur plaintif lancinant au fil des pages, tel que nous l'avons vu plus haut ?

La présence conjointe des deux personnages dans la clairière du rapt au début de l'histoire est une union éphémère, rompue par la tâche qui est la leur dans le monde de violence où ils évoluent et qu'ils ont l'illusion de diriger (transporter et vendre les migrants), et toute leur errance, au fil des vingt-quatre heures et le long de la route, est un puissant drame de l'incommunication. La modernité très actuelle du téléphone portable qu'ils utilisent se heurte au dysfonctionnement banal d'une couverture insuffisante du réseau, mais aussi à la manipulation trompeuse qu'en fait Sepelio, le subalterne qui ne rêve que d'occuper le poste dominant d'Epitafio. Au fil des chapitres, les deux amants se désespèrent de ne pas pouvoir se parler, de ne pas pouvoir écouter mutuellement la voix de l'autre ; en vain : voilà la trame principale de la diégèse qui entraîne dans son échec le sort des migrants. La plainte de chacun des deux personnages isolés, qui ressemble à un « psaume » dans la bouche d'Estela, excédée de ne pouvoir prévenir Epitafio du danger qui l'attend (« *¡Epitafio… puta madre… Epitafio… puta madre!* »)[112], entre ainsi en résonance avec celle qui émane des corps martyrisés des migrants prisonniers dans la camionnette d'Estela et le grand Minos d'Epitafio. L'autre sens du substantif « *estela* » qui ferait du personnage une trace impalpable, donc chimérique, poursuivie par Epitafio, ne parvient pas à vaincre l'empreinte mortuaire qui signe leur destin.

La violence qui a raison de la relation amoureuse est celle de la trahison, dont les accents shakespeariens convoquent une nouvelle intertextualité tragique : elle s'inscrit directement dans la configuration politique de ce monde du crime puisqu'il s'agit d'éliminer le couple détenant le pouvoir, attribut signalé dès les

[111] A. PEÑA IGUARÁN, *op. cit.*, p. 145. (« *[…] Ni el amor los puede salvar, aún* (sic) *cuando en el amor exista la potencia de la fuga al proceso de des-subjetivación en el que desde niños los personajes han crecido* »).
[112] E. MONGE, *op. cit.*, p. 232.

premières pages où Epitafio est « *el que aquí manda* »[113] et Estela, « *la mujer que aquí manda* »[114], en un parfait équilibre de répétition. Le Père Nicho, le diable du Paradis, entend rappeler que le pouvoir suprême est le sien[115] et organise par la trahison la succession d'Epitafio, dont l'élimination d'Estela est un terrible rouage. Il n'est pas anecdotique que le message que celle-ci, dans le drame de leur incommunication, ne parvient pas à transmettre à son amant unisse la nouvelle de sa grossesse et l'avertissement du piège qu'elle pressent. La rivalité entre le chef de bande et son subalterne Sepelio se dessine tel un augure du désastre : « *Estos dos hombres, que se miran fijamente un segundo, planean ponerse hoy fin el uno al otro* »[116]. L'unité temporelle exposée plus haut est ainsi l'élément nécessaire à l'accomplissement de ce duel sourd. À la périphérie de cet enjeu, les migrants du convoi d'Estela sont de fait les victimes collatérales d'une violence centrée, comme l'écrit Alina Peña Iguarán, sur un « paradigme de contrôle totalitaire »[117] du territoire. Tout est question de respect d'une hiérarchie dans un système autoritaire de domination, schéma qui contamine le lien entre les deux frères de la jungle, où l'aîné est qualifié de « *el que hace aquí de jefe* » et le cadet, de « *quien debe obedecerlo* »[118]. La dimension politique de toute cette histoire de violence est clairement énoncée dès la scène d'ouverture par l'auto-proclamation d'Epitafio : « ¡*Yo soy la patria*! »[119], affirmation qui se répète lors de l'inspection des migrants de son convoi au Teronaque ; il est ainsi évident que les victimes de nombreux sévices et abus sont aussi celles de l'organisation et de la gestion d'un territoire, où les voyageurs des terres dévastées subissent « *los castigos de la patria que se traga los anhelos y sepulta los recuerdos* »[120].

[113] *Ibid.*, p. 14.
[114] *Ibid.*, p. 17.
[115] *Cf. Ibid.*, p. 152.
[116] *Ibid.*, p. 62.
[117] A. PEÑA IGUARÁN, *op. cit.*, p. 144. (« *paradigma de control totalitario* »).
[118] E. MONGE, *op. cit.*, p. 205.
[119] *Ibid.*, p. 26.
[120] *Ibid.*, p. 80.

Conclusion

Notre point de départ posait la sempiternelle mais essentielle question du rôle de l'invention littéraire, de l'univers fictif comme alternance au monde réel, dans un contexte de violence pratiquée, acceptée, banalisée. L'écriture de fiction peut-elle restaurer la vie dans ce monde de violence qui n'a de cesse de l'humilier et de la massacrer ? L'*excipit* du roman ne laisse entrevoir qu'une funeste répétition du même système de domination et d'autoritarisme, conduisant aux mêmes exactions et à la même dénégation de la parole des victimes. Pourtant, la fin de l'étude qu'Alina Peña Iguarán propose de *Las tierras arrasadas* ouvre la perspective de rendre une existence à ceux qui en sont dépossédés, qu'ils soient victimes ou victimaires, car selon la chercheure, les personnages du roman d'Emiliano Monge « gagnent ici des possibilités d'existence qui altèrent l'ordre établi comme le seul possible »[121].

Le moyen peut en être une poétique innovante dans la représentation de la migration centre-américaine à travers le Mexique, par la convocation de plusieurs références historiques (système esclavagiste, holocauste) et culturelles (épopée homérique, tragédie grecque et shakespearienne, *Divine Comédie*). La violence qui gangrène le système social et politique mexicain est confrontée à son intégration dans un autre système, celui d'un texte qui fait le pari de la transfigurer en jouant sur des figures et des motifs mythiques et littéraires. En croisant les voix de la réalité, les citations d'un poème médiéval symbolique et le récit lancinant d'une instance narrative fictionnelle, en faisant de vils criminels les (anti)héros d'une tragédie sans cesse rejouée, Monge entend non pas expliquer la violence, mais la capturer dans une réalité alternative capable de lui donner un certain sens.

L'hybridité culturelle, générique et langagière assumée par l'auteur de bout en bout de son texte génère un choc de lecture et invite à jeter un autre regard, empreint d'empathie partagée, sur les êtres qui non seulement subissent, mais aussi exercent la violence extrême des événements ici racontés.

[121] A. PEÑA IGUARÁN, *op. cit.*, p. 148. (« *adquieren aquí posibilidades de existencia que alteran el orden de lo establecido como el único posible* »).

T. GARCÍA DÍAZ, «Huir, soñar, emigrar: Juan Pablo Villalobos», *Atlante. Revue d'études romanes*, n°11, Automne 2019, p. 115-136, ISSN 2426-394X.

Huir, soñar, emigrar

Juan Pablo Villalobos

Teresa García Díaz

Universidad Veracruzana, México

> De alguna manera toda mi obra ha intentado ser un experimento en torno a los límites del humorismo y del realismo.
>
> Juan Pablo Villalobos

> Bebe de las fuentes de Bohumil Hrabal, César Aira, Alfred Jarry y Jorge Ibargüengoitia; es decir, de las fuentes del humor delirante.
>
> Patricio Pron

En 2010 el escritor mexicano Juan Pablo Villalobos inaugura su ruta narrativa en la novela *Fiesta en la madriguera*, con un niño como protagonista: el pequeño Tochtli[1]. En sólo 67 páginas, él mismo narra su historia: un pequeño, huérfano de madre, que vive con el padre narcotraficante, se arrulla con el diccionario y no con un oso de felpa, porque debe ser "bien macho". Además del padre, su familia está conformada por la servidumbre y los vigilantes que protegen su "madriguera", en un palacio-casa aislado

[1] Respecto a los cuestionamientos que le surgen al lector de *Fiesta en la madriguera* sobre si es la voz de un niño o la voz de un adulto infantilizada quien sostiene la narración, considero pertinente acudir a una entrevista donde el autor abunda al respecto: "'¿En quién te inspiraste para la voz infantil, de dónde surgió, tienes hijos?' Y yo siempre respondía que no, que esa no era una voz real de un niño, sino una voz literaria con referencias literarias. Y entonces me decían: 'bueno, ¿pues qué referencias tiene?' [*risas*]. Y ahí fue cuando recordé el *Cartucho* de Nellie Campobello, un libro de cuentos de la Revolución mexicana narrados por una niña y que hacía mucho que yo no leía. Tuve la intuición de que podía estar relacionado, lo releí y me impresioné porque ahí había mucho, muchísimo: esa mirada inocente sobre la violencia, la crueldad disfrazada de chiste, etc. A partir de entonces sí que he ido reflexionando sobre ello". Guillem GONZÁLEZ y Alejandro MERINO, "Villalobos: en la sintaxis hay una visión del mundo", *in Revista de Letras*, consultado el 4 de abril de 2019, http://revistadeletras.net/j-p-villalobos-en-el-tono-narrativo-y-en-la-sintaxis-hay-una-vision-del-mundo/.

del mundo, que constituye su microcosmos vital. El lector es testigo de un proceso de iniciación que evidencia algunos lastres mexicanos, como el resentimiento, el machismo, el valor de las apariencias y algunas otras situaciones vergonzosas que suelen perfilar el estereotipo sobre lo mexicano, y que se perciben en sus peores matices cuando se ven desde fuera.

En esa primera obra Villalobos asume su mexicanidad, pero observa y describe a los mexicanos con los pies desde la otra orilla y muestra una realidad contrastante que duele y hace reír[2]. En sus novelas expone la parte más oscura de lo mexicano, un contexto donde no se valora el conocimiento o la calidad humana, sino la riqueza y las influencias, o bien los vínculos con la gente en el poder[3]. A medida que se desarrolla la trama, el niño va develando lo oculto y descubriendo las mentiras en que lo envuelven los adultos, mientras en su narración comparte la verdad de su mundo y, sobre todo, de su padre.

Villalobos publica su segunda novela, *Si viviéramos en un lugar normal*, en 2012, y la tercera, *Te vendo un perro*, en 2014; ambas se desarrollan en ambientes mexicanos y están coloreadas por tonos narrativos que aluden a lo mexicano y revisten de humor una serie de escenas un tanto disparatadas, recursos narrativos que alcanzan mayor desarrollo en *No voy a pedirle a nadie que me crea*, publicada en 2016. Esta última, ganadora del Premio Herralde 2016, muestra una maduración como narrador. La escritora Guadalupe Nettel considera que esa publicación es: "una novela que sale de todas las convenciones"[4]. Sus obras han tenido una recepción bastante positiva, sobre todo fuera de México: a pesar de ser recientes, ya han sido traducidas y publicadas en más de catorce países.

[2] Villalobos reside en Barcelona desde hace más de 13 años, a los que habría que sumarles una estancia en Brasil de tres años.

[3] La mirada desde fuera es siempre distinta: "Seguiré escribiendo sobre México siempre, pero desde otro lugar: el lugar del expatriado, del inmigrante…". Citado en G. GONZÁLEZ y A. MERINO, *op. cit*.

[4] Alondra FLORES, "Juan Pablo Villalobos presenta su novela Premio Herralde", *in La Jornada de San Luis*, consultado el 20 de marzo de 2019, http://lajornadasanluis.com.mx/ultimas-publicaciones/juan-pablo-villalobos-presenta-novela-premio-herralde/.

Los diferentes niveles de realismo y la cuestión de quién mira y quién narra -con su carga de subjetividad cuando se trata de narradores personajes y con las limitaciones que implica su punto de mira- han sido preocupaciones constantes en los procesos heurísticos de Villalobos. Los tonos narrativos de las novelas necesariamente se fundamentan en la voz y en la visión de "su" realidad; hecho que ha sido comentado ampliamente por la recepción crítica y que incluso él mismo destaca en distintas entrevistas; por ejemplo:

> [e]n *Fiesta en la madriguera* y los relatos de *Yo tuve un sueño*, el narrador es realmente infantil, mientras que en *Si viviéramos en un lugar normal* hay una trampa, porque el narrador tiene emociones de adolescente pero intelectualmente es un adulto, narra con distancia ideológica [5].

Por otra parte, construir un personaje infantil y lograr que narre su propia experiencia vital con coherencia narrativa es tarea ardua, sobre todo cuando se trata de darles coherencia a la edad, el tono y los hechos relatados. Al respecto abunda el escritor mexicano:

> Siempre intento buscar voces que narren desde el extrañamiento, en general, o desde la marginalidad, si se quiere, desde la irreverencia. Y los niños todavía tienen esa capacidad de extrañarse ante las cosas más obvias para nosotros. También me gusta mucho el malentendido como mecanismo narrativo y los niños son perfectos para interpretar las cosas de manera insólita, absurda, claramente equivocada o distorsionada, pero con potencial literario[6].

La mirada de la primera vez inherente a la infancia y los malentendidos que sólo los niños experimentan en su interpretación de la realidad son terreno conocido para Villalobos. En ese contexto, el escritor emprendió la labor de entrevistar a varios niños

[5] "En *Te vendo un perro*, el narrador es un viejo, que narra desde los márgenes de la historia y Juan Pablo y Valentina de *No voy a pedirle a nadie que me crea* son inmigrantes recién llegados a Barcelona, con una mirada más interesante, menos informada, que la que yo tengo ahora, quince años después. Para mí, parte de lo literario está en encontrar esa mirada extraña que cuestione lo que suele entenderse por lo real". Citado en G. GONZÁLEZ y A. MERINO, *op. cit.*

[6] *Ibid.*

y adolescentes inmigrantes para contar sus experiencias vitales y de viaje en un libro[7]. Implica mucha complejidad relatar historias de los niños centroamericanos y mexicanos que intentan cruzar ilegalmente la frontera para entrar a los Estados Unidos. Y definitivamente, son historias que debían contarse, porque, como escribe Valeria Luiselli: "Contar historias no sirve de nada, no arregla vidas rotas. Pero es una forma de entender lo impensable"[8].

Las crónicas de Villalobos trasladan al lector a la cotidianidad de los pequeños en sus lugares de origen, a las distintas rutas transitadas para hacer su travesía; así, en la recepción de las crónicas son explícitas las razones que los obligan a emigrar y la vulnerabilidad con la que los pequeños viajan y se enfrentan a un futuro desconocido, lleno de peligros y zozobra. Para hacerlo, el autor da un salto de género al trasladarse a la crónica con el fin de narrar esos peligrosos periplos, a través de la voz de los propios niños y adolescentes, transparentando su presencia para dar espacio al dominio narrativo de esas diversas voces.

Después de esta somera semblanza de quién es y qué ha escrito Juan Pablo Villalobos, describo el origen de la escritura del libro de crónicas del que aquí me ocupo y establezco algunos vínculos entre la infancia y la literatura. Asimismo, hablo del significado de la partida obligada y del descubrimiento de un nuevo mundo, del todo hostil para los infantes. Asimismo, reflexiono sobre las diferentes estadías del periplo de los niños migrantes indocumentados. Y para concluir, abundo sobre los

[7] Los orígenes de las crónicas son detalladamente descritos en las siguientes líneas: "'Obama no fue un buen presidente en términos migratorios', dice Juan Pablo Villalobos. De hecho, a él le llamaron de una ONG ese año, 2014, para que se personara en la frontera y contara lo que estaba pasando. 'Querían un libro con el testimonio de una niña que había viajado con su mejor amiga desde Centroamérica', cuenta. Pero una vez que estuvo allí, la familia no quiso que la niña hablara. Su mejor amiga había muerto intentando llegar a la frontera. La asesinaron en México. Villalobos entrevistó a otro par de chicos. Publicó un relato en inglés y en español. Al poco, su editor estadounidense le llamó para preguntarle si estaría interesado en hacer un libro con historias de esos niños. La voz del niño narrador de *Fiesta en la madriguera* le convertía en la persona ideal para hacer algo así. Transformar sus historias en literatura. Darles un carácter poderosamente universal". Laura FERNÁNDEZ, "La literatura de los niños perdidos en la frontera", *in El País*, consultado el 20 de marzo de 2019, https://elpais.com/cultura/2018/09/07/actualidad/1536334150_548288.html.

[8] Valeria LUISELLI, *Los niños perdidos. Un ensayo en cuarenta preguntas*, México, Sexto piso, 2016, p. 63.

rasgos de la crónica; las características del relato; y los recursos usados para contar las historias reales de diez niños y jóvenes.

Narrar el sufrimiento de los niños

> Miramos el mundo una sola vez, en la infancia. El resto es memoria.
> Louise Elisabeth Glück

Los niños son la parte más vulnerable de la población en una guerra, un conflicto social, una guerra sucia, una dictadura, un éxodo o un Estado fallido. Distintos géneros literarios se han ocupado de diferentes problemáticas en múltiples tiempos y geografías: los pequeños han sido los protagonistas de distintas tramas, o incluso han tomado la voz para narrar su propia experiencia. Por ejemplo, en la Segunda Guerra Mundial, con todas sus atrocidades, Helga Schneider escribe en italiano su infancia berlinesa en *No hay cielo sobre Berlín*. Italo Calvino, en su novela *El nido de los senderos de araña*, narra la vida de los partisanos y la vida cotidiana en medio de la Segunda Guerra Mundial con Giusseppe, un pequeño protagonista. Al igual que lo hace Elsa Morante con una espléndida novela, *La Historia*, ubicada en Roma. Por otra parte, en la última dictadura argentina, Raquel Robles narra la desaparición de sus padres cuando ella y su hermano eran muy pequeños en la novela *Pequeños combatientes*. Laura Alcoba, también argentina, relata en *La casa de los conejos* la vida clandestina que vivió cuando su madre, integrante de los Montoneros, imprimía la revista *Evita Montonera*; y su posterior exilio a Francia cuando era una niña en *Las violetas son azules* y *La danza de la araña*. Y no podemos olvidar que, en México, Nellie Campobello narra la Revolución desde la perspectiva infantil.

En ese contexto de voces o personajes infantiles, me remito al hecho de que en 2015 Svetlana Alexiévich sorprende al mundo al obtener el premio Nobel con sus espléndidas crónicas *La guerra tiene cara de mujer*, *Últimos testigos* y *Voces de Chernóbil*. Estas obras son una celebración del género. A través de las páginas escritas por

Alexiévich, cualquier escritor tiene un paradigma de la crónica. En *Últimos testigos* las distintas escenas de las vivencias de la guerra vividas por los niños estremecen y conmueven al lector. Las diferentes temperaturas, colores, sensaciones, texturas, olores que iluminan u oscurecen lo peor y lo mejor del ser humano en las situaciones límite que sufren los pequeños protagonistas de esas horrendas escenas presentan un rico mosaico de la vida y de la muerte.

Diferentes tipos de violencia, la falta de oportunidades, la orfandad, la emigración de algunos de los padres o muchas otras razones han motivado que se multiplique la migración clandestina de niños y adolescentes centroamericanos a Estados Unidos, provocando severas crisis. Señala al respecto Shalil Shetty: "Que no huyan de la guerra no significa que no huyan de condiciones similares a las de la guerra"[9]. 189,000 menores no acompañados han emigrado en los últimos cinco años a Estados Unidos desde Guatemala, Honduras y El Salvador.

En ese contexto, el escritor mexicano Juan Pablo Villalobos publica *Yo tuve un sueño. El viaje de los niños centroamericanos a Estados Unidos*, libro que aparece en septiembre de 2018 en España y México[10]. Este texto contiene una serie de crónicas que, con tono de relato, narran historias de niños centroamericanos que emigraron en las peores condiciones posibles, huyendo de la violencia de la calle o intrafamiliar. Es un libro de no ficción, en el cual se modificaron los nombres de los niños para proteger sus identidades. Se construyó a partir de las entrevistas a diez menores que realizó el autor hacia junio de 2016 en Nueva York y Los Ángeles[11].

---

[9] Alberto ARCE, "Salil Shetty, secretario general de Amnistía Internacional: *Quienes huyen de la violencia en América Central califican como refugiados"*, *in The New York Times*, consultado el 30 de marzo de 2019, https://www.nytimes.com/es/2016/10/14/salil-shetty-secretario-general-de-amnistia-internacional-quienes-huyen-de-la-violencia-en-america-central-califican-como-refugiados/.

[10] Juan Pablo Villalobos, *Yo tuve un sueño. El viaje de los niños centroamericanos a Estados Unidos*, Barcelona, Anagrama, 2018.

[11] La creciente cantidad de niños migrantes solos o acompañados aún necesita ser estudiada: "Son invisibles y excluidos porque están ausentes de los estudios de migración; son muy recientes los estudios que abordan los niños, niñas y adolescentes migrantes; están perfectamente ausentes de las políticas; no aparece nunca la palabra *niñez* en las políticas migratorias. Generalmente están también ausentes de las políticas de desarrollo; hay una enorme falta de programas específicos para la atención de sus necesidades y derechos. No son escuchados ni tomados en cuenta, eso es un problema grave; hay

Desesperación, huida y esperanza

> El adiós es la experiencia de la lejanía antes de que ésta exista de verdad.
>
> Antonio Prete

> Cuando no sabemos a qué puerto nos dirigimos, todos los vientos son desfavorables.
>
> Séneca

En situaciones normales los niños y adolescentes tienen sus afectos, sus referentes y la seguridad que da el entorno de la familia en sus lugares de origen. Sin embargo, en países sin ley, donde la violencia, el abuso y la muerte conforman el paisaje, los niños son obligados a huir para sobrevivir a ese entorno, ya sea de manera obligada o voluntaria[12]. En ese éxodo de los habitantes de distintos países de Centroamérica y México hacia Estados Unidos, los niños siempre son las víctimas más vulnerables[13].

Dejan atrás todo lo que formaba parte de sus vidas, porque:

---

una visión muy conservadora y equivocada de la niñez; se cree que no son capaces de pensar en cuál puede ser la mejor opción para su vida, ni opinar sobre su destino, pero sí lo son". Fabienne VENET, *Niñez migrante: invisibles y excluidos*, El Colegio de la Frontera Norte/ Sin Fronteras/ La Coalición Pro Defensa del Migrante/ Diputada Federal Ruth Trinidad Hernández Martínez, Secretaría de la Comisión de Población, Fronteras y Asuntos Migratorios de la LIX Legislatura de la Cámara de Diputados, 2006, http://www.biblioteca.cij.gob.mx/Archivos/Materiales_de_consulta/Drogas_de_Abuso/Articulos/memorio_del_foro_niñez_migrante.pdf, consultado el 26.10.2019.

[12] Al conocer las carencias en el día a día de varias caravanas de migrantes centroamericanos, integradas por hombres solos y muchas familias con niños pequeños, y el sufrimiento con el que caminan por distintas rutas cruzando México para llegar al Gigante del Norte, donde, después de tan sacrificado periplo, no los espera ninguna recepción agradable sino un total rechazo, se encoge el corazón y se complejiza la recepción de un libro como el que aquí me ocupa. Muchos de ellos "[s]aben que el presidente Trump ha dicho que ellos son una verdadera plaga de maleantes, de violadores, que traen enfermedades, suciedad y violencia y que él no permitirá esa invasión y movilizará por lo menos 15.000 policías y que, si les arrojan piedras, estos dispararán a matar. Pero no les importa: prefieren morir tratando de entrar al paraíso que la muerte lenta y sin esperanzas que les espera donde nacieron, es decir, en el infierno" . Mario VARGAS LLOSA, *La marcha del hambre*, *in El País*, consultado el 20 de marzo de 2019, https://elpais.com/elpais/2018/11/09/opinion/1541781229_132454.html.

[13] "Son hombres y mujeres y niños pobres, pobrísimos, y huyen de la pobreza, de la falta de trabajo, de la violencia que antes era sólo de los malos patronos y de la policía y es ahora, sobre todo, la de las maras, esas bandas de forajidos que los obligan a trabajar para ellas, acarreando o vendiendo drogas, y, si se niegan a hacerlo, matándolos a puñaladas e infligiéndoles atroces torturas" . *Ibid.*

> el camino es largo y por eso el equipaje debe ser ligero. Miles de migrantes que se han unido a la caravana que ahora mismo atraviesa México han dejado atrás a sus familias y amigos con la esperanza de una nueva vida en el norte. También intentan alejarse de la violencia y la miseria. Han metido su vida en una mochila que cargan desde Centroamérica hasta Estados Unidos[14].

Todas sus pertenencias caben en un bolso, aunque internamente carguen muchas emociones, pérdidas y miedos.

Los personajes de *Yo tuve un sueño. El viaje de los niños centroamericanos a Estados Unidos* son presas de muchas emociones: por partir, viajar en esas condiciones y entrar en un país ajeno y con otra lengua, de manera ilegal. Por ejemplo, está el caso de una de las adolescentes que expresa la tristeza que la embarga en "Voy a dormir un ratito yo", mientras está detenida en esa especie de jaulas que son las "hieleras", donde se duerme por turnos porque no hay espacio suficiente. En una conversación con otra chica con la que se releva el espacio para dormir -mientras una duerme, la otra debe estar parada, a pesar del cansancio del viaje- expresa: "Yo hasta decía que si me pedían la deportación iba a decir que sí. Desde que crucé el río me agarró de llorar y llorar y estaba bien triste y pensaba: ¿qué ando haciendo aquí?"[15]. Son presas del miedo en sus ciudades de origen, tienen terror del viaje y tienen pánico de un futuro desconocido en una tierra ajena, con una lengua que no entienden e incluso varios con familiares que no han tratado. Viven, duermen, sueñan, y transpiran miedo: "de nada tengo más miedo que del miedo"[16]. El miedo se adueña de ellos, como se relata en las diferentes crónicas.

Algunos viven con sus abuelos o con sus tíos, porque son huérfanos o porque sus padres los abandonaron o emigraron a Estados Unidos, cuando ellos eran muy pequeños. La ausencia de los padres o sólo de la madre en sus vidas es una desoladora

[14] Elías CAMHAJI y Héctor GUERRERO, *Una vida a cuestas*, *in El País*, consultado el 30 de marzo de 2019, https://elpais.com/elpais/2018/10/23/actualidad/1540308642_628129.html.
[15] J. P. VILLALOBOS, *op. cit.*, p. 19.
[16] Michel de Montaigne, *Los ensayos*. Barcelona, Acantilado, 2009, p. 76.

constante en las crónicas de Villalobos; por ejemplo, en la que abre el libro, "Voy a dormir un poquito yo", la voz de la narradora comparte sus temores respecto al desconocimiento de la madre en una conversación con la chica con la que comparte el espacio para dormir en la "hielera":

> A veces me pongo a pensar que no me voy a criar con ninguno de mis papás y eso me da mucha tristeza. Porque mi mamá se vino a los Estados Unidos cuando yo tenía cuatro años […] cómo sería mi mamá. A veces quiero imaginármela, pero no sé cómo es ella. Si me la encontrara en la calle, yo creo que no la conocería[17].

De igual manera, se patentiza ese desconocimiento y falta de un vínculo real con la progenitora en "Era como algodón, pero cuando lo toqué era puro hielo"; el narrador tenía seis meses de nacido cuando su madre partió a Estados Unidos; años después, narra el momento en que la ve por primera vez desde entonces en el aeropuerto de Los Ángeles: "cuando llegamos corrí a la puerta y fue cuando vi a mi hermanito y mi mamá me reconoció. Sólo la abracé. La abracé. La abracé con mucha fuerza porque no la reconocía. Yo me la imaginaba más alta"[18]. Los pequeños bracitos que se aferran a la madre desconocida son un patente indicador de la soledad y el desamparo con que viven sus primeros años y son obligados a viajar por las circunstancias de vida. Ese posible reencuentro con los familiares que no conocen los intimida y al mismo tiempo los ilumina, en medio de la oscuridad en que viven y en la que tendrán que viajar. Son sumamente conmovedoras esas situaciones relatadas por las voces infantiles y adolescentes.

Un ejemplo de la violencia que vivían los pequeños en las escuelas -en la crónica "Era como algodón, pero cuando lo toqué era puro hielo"- es el siguiente:

> Un día estaba jugando a las escondidas en el recreo y cuando fui para atrás a buscar a un amigo me estaban esperando. Eran cuatro. Traían un tubo caliente. Habían ido a calentarlo a la casa de uno de ellos. Era

[17] J. P. VILLALOBOS, *op. cit.*, p. 19.
[18] *Ibid.*, p. 61.

> un tubo de plástico, estaba derretido. Me agarraron y me lo pusieron en la mano. Luego en el brazo. Y en la espalda. […] Por eso me vine, porque ya ellos me hacían mucho daño[19].

Asimismo, en "Prefiero morirme en el camino" se lee: "Mi mamá trabajaba para pagarle a los pandilleros y por eso mi abuela se cansó y ya no quiso pagar y la mataron"[20]. Como puede verse, los cuerpos de las criaturas y las vidas de ellos y las de sus familiares están expuestos en sus pueblos y no hay ley que los proteja. La ingobernabilidad de su vida los expone a:

> la violencia física [que] es la demostración más intensa de poder. Afecta directamente a lo que es el centro de la existencia de la víctima: su cuerpo. Ningún otro lenguaje tiene más fuerza de persuasión que el lenguaje de la violencia. No necesita traducción y no deja lugar a ninguna duda[21].

Ante esos mensajes tan dolorosos sólo queda partir.

En ese contexto se originan los periplos de los niños y adolescentes relatados en las crónicas de Villalobos; y al respecto escribe una importante reflexión:

> No creo en el activismo literario, es decir, no es lo mío. Yo me acerqué a las historias de estos chicos con pudor, buscando mi lugar. ¿Cómo iba a contarlas? De la única manera que sabía. Iba a condensarlas, a acercarlas a la ficción. Porque eso es lo que sé hacer. Sé escribir. Como escritor me debo al texto, y ya se encargará el texto de producir los efectos que deba producir[22].

La huida de esas situaciones límite los obliga a iniciar un periplo por el infierno que les espera en México, país que deben atravesar para llegar a Estados Unidos y que significa un precio altísimo que pagar porque los pone en riesgo de abusos sexuales, de todo tipo de violencia e incluso de muerte. Tienen que atravesar ese infierno para

[19] *Ibid.*, p. 55.
[20] *Ibid.*, p. 69.
[21] Wolfgang SOFSKY, *Tratado sobre la violencia*, Madrid, Abada, 2006, p. 17.
[22] L. FERNÁNDEZ, *op. cit.*

llegar a Estados Unidos, el lugar donde suponen que estarán libres de la violencia que los rodea. En ese viaje que parece eterno y que atravesará los diferentes círculos del infierno y, como escribe Cioran, "en el infierno, el círculo menos poblado, pero el más duro de todos, debe ser aquel en que no se puede olvidar el Tiempo ni por un solo instante"[23] , en los días y noches que pasan escondidos en un tráiler, escondidos en casas clandestinas de los polleros, recluidos en el espacio para el equipaje de un autobús o detenidos en las hieleras que fungen como cárceles, el tiempo pareciera que no transcurre o que está paralizado. Por ello también acudo a Salvador Elizondo, para quien "la noción de infierno sintetiza el carácter siniestro del mundo que nos rodea; es privativo de cosas como la carne y la tortura. Cuando nos recreamos imaginativamente en el horror, decimos que estamos imaginando infiernos"[24]. Y tristemente los infiernos que les aguardan en esos viajes no son imaginarios[25]. A tal grado tienen conciencia de los padecimientos a que están expuestos los inmigrantes, que las mujeres, e incluso algunas niñas, toman anticonceptivos o se los inyectan antes de la partida, pues conocen la alta probabilidad de ser violadas en el viaje. Se lee en una de las crónicas de Villalobos: "Mi tía me puso una inyección antes de que me viniera -dice de pronto la muchacha, como si lo hubiera estado pensando mucho tiempo-. Por si me pasaba algo, para que no me quedara embarazada"[26].

Los pequeños viajeros experimentan diferentes etapas en ese proceso vital que están obligados a vivir: sufren una situación familiar o social de extrema violencia que los empuja a salir del sitio donde viven; inician un viaje lleno de peligros hacia un destino desconocido; y una vez que se entregan o son capturados por las autoridades estadounidenses, si es que logran llegar vivos, se enfrentan a todo un sistema legal del

[23] Emil CIORAN, *Desgarradura*, Barcelona, Tusquets, 2004, p. 138.
[24] Salvador ELIZONDO, *Teoría del infierno*, México, El Colegio de México/Ediciones del Equilibrista, 1992, p. 13.
[25] "El departamento de Estado de Estados Unidos le ha pagado al gobierno mexicano decenas de millones de dólares para que México detenga o filtre el paso de migrantes centroamericanos. Y Peña Nieto el niño mejor portado, mejor peinado y más siniestro del salón ha entregado buenas calificaciones: a partir de 2014, México empezó a deportar más centroamericanos que Estados Unidos". V. LUISELLI, *op. cit.*, p. 30.
[26] J. P. VILLALOBOS, *op. cit.*, p. 25.

cual no se sabe si los aceptará o los deportará después de tan traumática experiencia vivida; para, en caso de tener "la fortuna" de quedarse, integrarse a una nueva realidad, un contexto ajeno y tal vez a una familia desconocida.

La agudización de las problemáticas en sus países, sumada al miedo, es una de las razones que los motivan a integrarse a esas agrupaciones multitudinarias para atravesar un país tan peligroso como México y para combatir la desconfianza hacia sus autoridades. Al preguntarse por qué esos miles de personas desconocidas entre sí han decidido agruparse para caminar juntas kilómetros y kilómetros por un país desconocido para lograr llegar a otro, se explica el pavor que los aglutina, pues saben que esa ruta emprendida atraviesa los diferentes círculos del infierno: la extorsión, el secuestro, la trata de personas, las violaciones, el trabajo como esclavos, la violencia física y un temido etcétera.

La crónica tiene un valor diferente a la narración ficticia, está relatando hechos sucedidos a una persona real, por lo cual el proceso de recepción es distinto al del texto ficticio. Es pertinente acudir a ciertas reflexiones sobre la crónica como género para abundar y profundizar al respecto: "para Martín Caparrós, dice Villoro, toda crónica está en primera persona. Aun si el periodista no opta por explicitar un 'yo', escribe desde lo que piensa, ve y opina. No es un transmisor neutral"[27]. La perspectiva del escritor y su punto de vista sobre las historias están en todo el libro, aunque es evidente que Villalobos respeta los hechos relatados en las entrevistas. Ciertas incoherencias espaciales, los tonos y los registros lingüísticos adecuados al país de origen y a la edad de cada niño migrante, su percepción del mundo y de los hechos, y otra serie de elementos que singularizan cada una de las historias confirman el respeto del autor por los hechos reales. En "Allí hay culebras" por ejemplo, el narrador describe su ruta de viaje con un orden erróneo, que no corresponde al geográfico:

[27] Federico BIANCHINI, "Un ornitorrinco y cien monedas", *in Revista Anfibia.* Disponible en: file:///Users/teresagarcia/Desktop/JP/Un%20ornitorrinco%20y%20cien%20monedas%20-%20Revista%20Anfibia.webarchive. Consultado el ?

"Chiapas, Hidalgo, Oaxaca, Guadalajara"[28]. El hecho de que el escritor de la crónica respete esa secuencia de Estados le da más verosimilitud a la crónica, pues sería difícil que los niños recuerden los sitios que no conocen respetando la ubicación espacial. Partiendo de la premisa atribuida a Caparrós, es válido decir que en este caso el escritor respeta "lo que piensa, ve y opina" el protagonista de la misma. Cada niño relata la historia que vivió, y esto es un logro del escritor. La verosimilitud conseguida y la singularidad de cada crónica.

Asimismo, para Villoro la crónica es una combinación de varias fuentes y vive emparentada con diferentes géneros, pues comparte con ellos ciertas características:

> De la novela extrae la condición subjetiva, la capacidad de narrar desde el mundo de los personajes y crear una ilusión de vida para situar al lector en el centro de los hechos; del reportaje, los datos inmodificables; del cuento, el sentido dramático en espacio corto y la sugerencia de que la realidad ocurre para contar un relato deliberado, con un final que lo justifica; de la entrevista, los diálogos; y del teatro moderno, la forma de montarlos; del teatro grecolatino, la polifonía de testigos; del ensayo, la posibilidad de argumentar y conectar saberes dispersos; de la autobiografía, el tono memorioso y la reelaboración en primera persona[29].

Quizá por ello, en el caso de Villalobos puede decirse que son crónicas que podrían leerse como relatos por la construcción narrativa que las sostiene. Es decir, comparten con el relato el hecho de estar contadas desde diferentes perspectivas y voces. La primera crónica está sostenida por un diálogo entre una madre y un agente migratorio; es la más cercana a la estructura de una entrevista. Por otra parte, la polifonía de las distintas voces nos permite "mirar" la suma de experiencias de vida distintas y similares al mismo tiempo, conformando un mosaico de momentos y etapas de la terrible experiencia vivida por los chicos y jóvenes. Y en su lectura el receptor

[28] J. P. VILLALOBOS, *op. cit.*, p. 44-45.
[29] Citado en F. BIANCHINI, "Un ornitorrinco y cien monedas", *op. cit*.

conocerá registros lingüísticos de las distintas regiones de Centroamérica, que justifica el "Glosario" final de *Yo tuve un sueño. El viaje de los niños centroamericanos a Estados Unidos* para la comprensión de las diferentes variantes lingüísticas del español.

Para Leila Guerriero:

> En el buen periodismo narrativo la prosa y la voz del autor no son una bandera inflamada por suaves vientos masturbatorios, sino una herramienta al servicio de la historia. Cada pausa, cada silencio, cada imagen, cada descripción, tiene un sentido que es, con mucho, opuesto al de un adorno[30].

Reflexión con la que estoy totalmente de acuerdo y que se patentiza en las crónicas de Villalobos: la elección de las voces, la construcción de las atmósferas, el manejo del tiempo, las texturas emocionales de los personajes, el suspenso y el manejo del lenguaje son muy logrados. Guerriero agrega a su reflexión anterior las siguientes palabras: "Claro que poner un adjetivo bien puesto no es hacer ficción; hacer una descripción eficaz no es hacer ficción; utilizar el lenguaje para lograr clímax y suspenso no es hacer ficción. Eso se llama, desde siempre, escribir bien"[31]. Así pues, más allá de saber que Villalobos en algún pequeño detalle pudo haber recurrido a la ficción para darles coherencia interna a las crónicas, y que el uso de las elipsis posee un claro interés narrativo, lo sucedido en la realidad real se apodera de lo narrado. Cabe aquí referirme al suspenso logrado en la crónica "Prefiero morirme en el camino", que hasta cierto punto la acerca un poco más al relato que a la crónica. Me explico, el imaginario del receptor construye un final terrible para los dos personajes, para llenar los vacíos de información del final no narrado. Esto es posible, sobre todo, si se consideran los peligros a que están expuestos los niños desprotegidos en México. Y será hasta leer "Los protagonistas" al final del libro, donde se resume qué pasó con los

[30] Leila GUERRIERO, "Qué es el periodismo literario" (leído en el seminario "Narrativa y periodismo", en Santander, España, desarrollado por la Fundación Santillana, la Fundación Universidad Internacional Menéndez Pelayo y el Instituto Tecnológico de Monterrey, en el año 2010), *in Revista Anfibia*. Disponible en: http://revistaanfibia.com/cronica/que-es-el-periodismo-literario/. Consultado el 12.11.2019.
[31] *Ibid*.

niños al final de su travesía y qué crónica corresponde a qué niños, cuando se sabrá que "Prefiero morirme en el camino" se une a una crónica anterior, "¿Dónde están tus hijos?", devolviéndole así el alma al cuerpo al lector, después de la angustia que siente al final de la sexta crónica.

Por otra parte, la crónica "El otro lado es el otro lado" contiene una serie de palabras usadas en El Salvador que no todos los lectores comprenden, pero que otorga verosimilitud: "poste", "peludo", "socado", "escuadra", "fierro", "vergón", "chivazo", "poste", "bolado", "chero", "ruidero", "postear", "jaina", "pupusas", "ahuevar", "nana", "vergazo de agua"[32]. El "Glosario" y lo relatado proporcionan el sentido dentro del texto relatado por un niño, ayudando así a la comprensión de la crónica y a hacer patente el habla de los salvadoreños.

Aunque el narrador está del todo presente en la estructura y en la construcción de las voces que narran las "historias reales" de cada uno de los niños, la aparente ausencia de Villalobos en lo relatado provoca que el lector se conmueva profundamente con los "personajes", al sentir la soledad y el estado de vulnerabilidad en que viven su travesía, su posterior encarcelamiento y su destino final al término del viaje[33]. Son muchas y variadas las circunstancias en las que viajan los niños: algunos escapan de sus familiares para reunirse con la madre; a otros los familiares les pagan un "pollero" para que los ayude en el camino; otros sólo cuentan con ellos mismos. El libro se conforma por un mapa que permite orientar los recorridos de los personajes; una "Advertencia" que explica que se trata de no ficción; once escenas con su propia voz y título; un "Epílogo", escrito por Alberto Arce, que es fundamental para contextualizar al lector en las problemáticas de Centroamérica y la inmigración; "Los protagonistas", que es una enumeración de los niños/personajes y su relación con uno o dos capítulos; y finalmente un "Glosario", que explica los términos regionales. Cabe

[32] J. P. VILLALOBOS, *op. cit*.

[33] "El espíritu del libro era que yo no apareciera en él, así que no quiero traicionar eso. Evidentemente mis opiniones están ahí porque yo elijo qué contar, el punto de vista, el tono. Esas decisiones son opiniones. De hecho, podría haber escrito un libro xenófobo perfectamente, manipulando los mismos testimonios. En *Yo tuve un sueño* hay una mirada, que es la mía, pero no es explícita. No quiero convertirme en portavoz de nada". Citado en G. GONZÁLEZ y A. MERINO, *op. cit.*

subrayar que Villalobos trata de rescatar los modismos de cada ciudad, de ahí la necesidad del "Glosario" para que el lector pueda comprender todo el vocabulario desconocido.

La construcción de las voces infantiles y juveniles, las atmósferas de los lugares de origen de los menores, del azaroso trayecto y de los sitios donde los recluyen hasta posibilitar los reencuentros familiares, el contexto donde se originan estos conflictos sociales y la manera en que se desafían los límites sutiles entre realidad y ficción en los terrenos de la no ficción son algunos de los logros de estas crónicas.

Por si eso no fuera suficiente, una partida sin retorno tiene mucha carga emocional, aunada al miedo ante lo desconocido al iniciar un viaje en tierra de nadie[34]. Elementos todos a los que se enfrentan esos pequeños y adolescentes que viajan solos. Al irse dejan tremenda carga emocional atrás, con todos los vínculos establecidos en los años vividos en su localidad, con las costumbres y el estilo de vida con que han crecido. En relación con la trascendencia de esa despedida y ese desprendimiento, escribe Antonio Prete:

> Cada partida es un adiós, aunque a veces impronunciado. Se parte del tiempo vivido en un lugar, de las voces y de las imágenes de ese tiempo, de nuestra propia imagen, como era en ese tiempo. Si como dice la conocidísima sentencia, partir es morir un poco, lo que se deja morir de nosotros es ese tiempo que nos ha pertenecido y, con él, la vida de cuantos cruzaron su existencia con la nuestra[35].

Muchos de los personajes de las crónicas no volverán a ver a sus abuelos, tíos, amigos, que quedaron en ese sitio. Ni recuperarán las formas de vida que han tenido hasta ese

[34] "La ruptura de las formas que tenían sentido para el niño y la niña (como la escuela y, agregaríamos el entorno familiar) [*sic*] los dejan en posición desventajosa para el cumplimiento de sus derechos humanos más elementales. Ante la situación, reaccionan y ejecutan, pero siguen siendo personas susceptibles de ver la vida como niños y niñas que son. Por eso, lo que ven, lo que experimentan desde que salen de sus contextos familiares, comunitarios, en el tránsito y en el destino, les marcará sus vidas, sus memorias, sus cuerpos, para siempre". Guillermo E. ACUÑA GONZÁLEZ, "Estructura y agencia en la migración infantil centroamericana", *Cuadernos Intercambio sobre Centroamérica y el Caribe*, vol. 13, n° 1, enero-junio de 2016, p. 59.

[35] Antonio PRETE, *Tratado de la lejanía*, Valencia, Pre-Textos, 2010, p. 23.

momento. Sin embargo, viajan con la esperanza de dejar atrás la violencia y el miedo que los acompañan cada día. Villalobos logra equilibrar los claroscuros de esperanza y miedo, para que el receptor continúe leyendo el libro, a pesar de todo el dolor que contiene.

El lector puede visualizar a los niños caminando por el desierto, cruzando el río que divide a dos países, pidiendo *ride* a desconocidos, "montados" sobre *La Bestia* (el tren de carga mexicano), escondidos en cajuelas de autos o tráilers, en las casas de los "polleros", en las "hieleras", en las casas hogar, en los aeropuertos, reencontrándose con los familiares que apenas conocen. Las posibilidades visuales de las descripciones escritas por el cronista permiten que en la lectura se pueda casi mirar las atmósferas tan diversas, de las distintas partes que construyen esas pequeñas y sufrientes vidas.

El hambre, las inclemencias del tiempo, la violencia física y sexual, el miedo, la soledad, el peligro dan textura a cada una de estas jóvenes vidas. No tienen cómo defenderse de los hombres que atacan a los inmigrantes y que ante su vulnerabilidad son capaces de los peores crímenes: "se sabe que las atrocidades producen una ilusión de omnipotencia. Exceden los límites de la vida cotidiana. Escapan a las leyes de la razón, de los fines y de los valores"[36]. Y las atrocidades que la Guerra contra el Narco realiza en México se extienden a los inmigrantes centroamericanos, a quienes secuestran, los obligan a volverse sicarios o los asesinan.

Asimismo, entre tanta oscuridad hay chispazos luminosos para esas jóvenes almas: algunas verán la nieve, volarán por primera vez en su vida, conocerán a alguno de sus progenitores, se enamorarán; esto da un poco de luz y esperanza a vidas tan desoladas. Se yuxtaponen la voz de una madre y una suma de voces infantiles y adolescentes que se deslizan por diferentes tiempos de manera fluida. La falta de pertenencia a un lugar y la ausencia de asideros emocionales les acrecientan la fragilidad de sus pocos años; vulnerabilidad que se conjuga con una fuerza para resistir todos los embates vitales que se van encontrando en su periplo. La conjunción entre la vulnerabilidad más

[36] W. SOFSKY, *op. cit.*, p. 49.

extrema y la fortaleza que apenas les cabe en los pequeños cuerpecitos construida por Villalobos, propicia que esos pequeños caminen sobre esos alambres-vidas en una especie de funambulismo donde lo único que tienen seguro es el vacío. Sin embargo ninguna cuerda los detiene, quizá porque, como apunta Prete, "[e]l viaje hacia los reinos de lo imposible es el viaje de la imaginación hacia una tierra donde puede encontrarse la restitución -desde luego siempre fantástica- de cuanto aquí se niega[…]"[37]. La esperanza de una vida mejor consigue que sus bracitos sostengan el contrapeso, en medio de la altura de la cuerda, y continúen su caminata sobre el abismo.

El destino que los espera al vivir el "sueño americano", con nuevos integrantes de su familia, otra lengua, otra alimentación, otras costumbres, los convierte en otros, dejando atrás quienes eran en sus primeros años. Y ya de adultos entenderán que nunca podrán recuperar a esos niños que fueron, porque:

> [s]i en el orden espacial podemos movernos de un sitio a otro o volver de un punto de llegada al de partida, en el orden temporal no podemos hacer lo mismo. Esta disfunción es el fundamento de la imposibilidad del *nostos* y del dolor que dicha imposibilidad procura. En fin, puedo recuperar el lugar, pero nunca al yo que vivió en aquel lugar[38].

Duelen, preocupan, enternecen, angustian e iluminan al lector estos pequeños viajeros de la vida y de la muerte[39]. Porque a pesar de todo su mirada hacia la realidad les permite tener esperanza: "no tenían el gesto de la desolación de aquellos que ya entendieron que no tienen futuro: en sus rostros todavía había esperanza"[40]. Quienes sobreviven y llegan a buen destino, quizá alcancen a tener identidad, amor y pertenencia en su edad adulta, o al menos esa es la esperanza que le queda al lector.

[37] A. PRETE, *op. cit.*, p. 171.
[38] *Ibid.*, p. 123.
[39] Su inocencia y desconocimiento de la vida les impiden comprender las experiencias presentes, como se lee en el libro de Valeria Luiselli, *Los niños perdidos*, sobre los niños migrantes: "Los niños deportados salieron del aeropuerto bajo un cielo nublado y una tarde abrasadora. Uno por uno se subieron a un autobús, jugando con globos que les habían sido obsequiados". V. LUISELLI, *op. cit.*, p. 22.
[40] J. P. VILLALOBOS, *op. cit.*, p. 64.

Se sabe que su futuro no depende de ellos mismos, sino de las autoridades estadounidenses[41].

Y los tratos con las autoridades nunca serán los mejores y mucho menos los más exitosos. Los pequeños no tienen las herramientas para defenderse, ni para explicar su situación de vida en el país de origen:

> [l]as palabras que escucho en la corte salen de bocas de niños, bocas chimuelas, labios partidos, palabras hiladas en narrativas confusas y complejas. Los niños que entrevisto pronuncian palabras reticentes, palabras llenas de desconfianza, palabras fruto del miedo soterrado y la humillación constante[42].

Los familiares viven de manera ilegal en Estados Unidos, y eso, sumado a la ignorancia de las leyes estadounidenses y muchas veces a la falta de medios económicos, hace que se les compliquen las posibilidades de tener un buen abogado[43]. Tristemente, muy pocos niños serán aceptados y una gran mayoría serán devueltos a su patria[44].

Conclusión

Para concluir sólo puedo decir que si en circunstancias normales, por condición humana, lo normal es seguir deseando lo que no se tiene, o más de lo que ya se tiene y

[41] El destino, tanto de los pequeños que fueron separados de sus padres como de los que viajan solos, depende de las voluntades de los estadounidenses, que se amparan en una serie de argucias legales que mayormente vulneran los derechos de los niños: "Unos 147 niños aún están bajo custodia federal. El diario indicó que de esa cifra, los padres de 30 de los niños han sido declarados 'no elegibles' para la reunificación en función de sus antecedentes penales, pese a que algunos cometieron faltas menores que no afectan su capacidad para cuidar de sus hijos, de acuerdo con organismos civiles. Redacción, "Un centenar de niños migrantes no volverán al lado de sus padres", *in La Jornada*, consultado el 20 de marzo de 2019, https://www.jornada.com.mx/ultimas/2018/11/22/un-centenar-de-ninos-migrantes-no-volveran-al-lado-de-sus-padres-1801.html

[42] V. LUISELLI, *op. cit.*, p. 15.

[43] "Si los abogados dictaminan que existen posibilidades de ganar el caso en la corte, el paso siguiente es buscarle al menos un representante legal". *Ibid*.

[44] Por otra parte, entre los que consiguen quedarse en Norteamérica, algunos siguen sufriendo la misma situación de violencia de sus comunidades de origen, como lo expresa uno de los niños que entrevista Luiselli, para ver la posibilidad de conseguirle un abogado: "Hempstead es un hoyo de mierda lleno de pandilleros, igual que Tegucigalpa". *Ibid.*, p. 74.

seguir mirando hacia el horizonte en busca de ello, en condiciones extraordinarias, como las que sortean esos niños, quizá suceda lo que expresa Antonio Tabucchi: "[e]n realidad, la línea del horizonte es un lugar geométrico, porque se desplaza mientras nosotros nos desplazamos"[45]. Y así, los sobrevivientes al terrible viaje seguirán mirando a su horizonte individual que se ha desplazado al igual que ellos, y quizá lo verán con un poco de esperanza y un mucho de resignación.

Desafortunadamente, la frontera seguirá existiendo y los inmigrantes ilegales multiplicándose en los próximos años; con ello se seguirán incrementando los trabajadores de mano de obra barata en Estados Unidos, pues ellos son quienes realizan las labores que los estadounidenses no quieren hacer. Y lo terrible es que para lograrlo muchos pierden la vida en el camino.

En relación a las personas y su actitud ante sus vecinos de país, creo pertinente recurrir a Condorcet citado por Tzvetan Todorov: "La naturaleza no ha podido querer que el bienestar de un pueblo se funde en la desdicha de sus vecinos, ni oponer entre sí dos virtudes que igualmente inspira: el amor a la patria y el amor a la humanidad"[46]. El amor a su país del gobierno de Estados Unidos y de muchos estadounidenses va contra el amor a la humanidad. Pues incide por sus intereses económicos en las crisis económicas que llevan a los habitantes de muchos países de Centroamérica a vivir en la miseria y en la inseguridad, orillándolos a emigrar a Estados Unidos para preservar su vida y en búsqueda del sueño americano. Y como escribe Todorov: "para poder gozar de derechos es preciso pertenecer a un Estado, y, por ende, ser ciudadano: no existen derechos fuera de un espacio jurídico que esté asegurado en virtud de que se establezca una frontera que separe lo de adentro y lo de afuera"[47]. Aunque en el caso de los migrantes mexicanos y centroamericanos a Estados Unidos pareciera que el problema, más que de cruzar una frontera, es hacerlo sin documentos, sobre todo en el caso de los más pobres. Las personas con solvencia económica son bienvenidas, en

[45] Antonio TABUCCHI, *La línea del horizonte*, Barcelona, Anagrama, 1988, p. 111.
[46] Tzvetan TODOROV, *Nosotros y los otros*, México, Siglo XXI, 2013, p. 218.
[47] *Ibid.*, p. 215

contraste con los pobres que pierden todos sus derechos humanos y parecieran vivir en tierra de nadie.

La siguiente descripción dice mucho de las vidas de esas personas, que son obligadas a atravesar fronteras y a vivir ilegalmente:

> [t]odas las mañanas, durante algunas horas la frontera permanece exhausta. La tierra, marcada con veredas bien definidas y compactas, está plagada de envolturas de dulces y ropa abandonada. Desde la garita se puede caminar a lo largo del muro donde el río Tijuana entra a Estados Unidos. El río Tijuana es una cloaca descubierta[48].

Y así para los habitantes legales los inmigrantes pobres serán vistos como personas que no son nada, o que son muy poco al interior de un país tan racista, pues:

> [v]isto desde el valle, los inmigrantes parecen pequeños puntos oscuros que fluyen de los cerros; y seguirán fluyendo contra las voluntades y las miradas que los minimizan y los desprecian, como a esos "pequeños puntos oscuros que fluyen de los cerros"[49].

Sin embargo, dentro de esa tremenda oscuridad, Villalobos es generoso con el lector. La estructura del libro hace posible que consiga cerrar las crónicas con un haz de luz, que ilumine esos puntos oscuros a los que alude Langewiesche. En la crónica "Hasta el sol de hoy", la narradora, establecida en Nueva York en una familia de acogida, sueña con ser una abogada. A pesar de las secuelas en su cabeza, de las heridas infringidas por un grupo de jóvenes cuando la violaron en Honduras, y de que su madre no puede hacerse cargo de ella por estar hospitalizada, mantiene sus esperanzas vivas. Las líneas finales de la última crónica narrada por ella esclarecen la oscuridad que rodea a todos los personajes:

> Yo tuve un sueño.
>
> Yo soñé que estaba defendiendo personas.

[48] William LANGEWIESCHE, "En tierra de nadie", *in* Rolando ARRIETA, Pilar CEBRIÁN, Aleksandar HEMON, Eva HOFFMAN y Jamaica KINCAID (*et. al.*), *En tierra de nadie*, Querétaro, Gris Tormenta, 2018, p. 33.
[49] *Ibid.*

Yo era defensora de derechos humanos.

Yo varias veces he soñado con eso[50].

Y además, cabe reconocer que Villalobos convierte a esos puntos negros, sin identidad, que se pierden en la oscuridad de la noche fronteriza, en rostros vitales de inocentes niños y adolescentes que luchan con todas sus fuerzas por sus sueños y por sus vidas. Y en medio de las cifras que hablan de los niños migrantes, es esperanzador imaginar que algunos de los niños y adolescentes que nos conmovieron en las espléndidas crónicas de Villalobos se multipliquen por muchos otros niños migrantes; los cuales después de sobrevivir a tanto dolor tengan la fortuna de encontrar una mejor vida que la que tenían como niños, en su vida adulta.

[50] J. P. VILLALOBOS, *op. cit.*, p. 120.

C. PANAMEÑO, «Violencia, exilio, identidad y vigilancia en *Moronga* de Horacio Castellanos Moya», *Atlante. Revue d'études romanes*, n°11, Automne 2019, p. 137-156, ISSN 2426-394X.

Violencia, exilio, identidad y memoria en *Moronga* de Horacio Castellanos Moya

Claudia Panameño

Univ. Lille, ULR 4074 CECILLE Centre d'Études en Civilisations Langues et Lettres Étrangères, F-59000 Lille, France

Moronga es la decimosegunda novela del escritor y periodista salvadoreño Horacio Castellanos Moya. Nacido en Honduras en 1957, Castellanos Moya vivió en El Salvador desde los cuatro hasta los veinte años, cuando se fue del país justo un año antes de que la guerra civil estallara en 1980.

Castellanos Moya, entre otros escritores de los últimos cincuenta años, se vale del contexto de emigración de los países centroamericanos para ofrecernos un retrato de la cruenta realidad de violencia que ha empujado a sus habitantes a abandonar sus países mayoritariamente a partir de los años ochenta[1]. Siendo ésta una crisis que se ha agudizado en las últimas dos décadas, escritores del género negro como el nicaragüense Sergio Ramírez o el mismo Moya contribuyen con sus novelas a entender las circunstancias que condicionan y llevan a ese exilio. Es importante recordar que la literatura, y especialmente el género negro, contribuye a la comprensión de problemáticas sociales como la violencia, tomando distancia frente al objeto gracias a una intriga que tiende a acaparar la acción, vinculando las experiencias personales con las dinámicas más generales de una época, y profundizando en la amplitud de estos fenómenos sociales, mostrándolos en situaciones individuales extremas, como las que, por otro lado, han sufrido y sufren estos países. Por motivos obvios, la novela negra se vuelve la forma más realista de representar una realidad que es, ya de por sí, ciertamente negra.

[1] Años en que los países de América central conocieron la crudeza de la violencia, como el genocidio en Guatemala, o la revolución y contra-revolución en Nicaragua. Una violencia en la que ningún límite fue respetado, como lo muestra el asesinato en pleno oficio del arzobispo Óscar Romero en El Salvador, quien militaba en favor de una solución pacífica al conflicto social, conforme al espíritu de la teología de la Liberación. *Cf.* Françoise AUBÈS, Marie-Madeleine GLADIEU et Sébastien RUTÉS, *Pouvoir et violence en Amérique latine*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2012.

Por su parte, *Moronga*[2] fue publicada en febrero de 2018. Se trata de una novela que efectivamente toma muchos de sus rasgos estilísticos del género negro. Narrada en tres partes, posee un marcado carácter polifónico, ya que basa su realismo en el enfrentamiento dialéctico entre diferentes cosmovisiones, empezando por los tres narradores de cada una de las partes. Más allá de la intriga, a la que nos referiremos a continuación, desde estas diferentes perspectivas la novela pretende ofrecer un retrato más multiforme y realista de los motivos que llevaron a los personajes a exiliarse, y cuáles son las constantes en su nueva vida, todas ellas relacionadas con distintas formas de violencia.

En la primera parte, conocemos por su propia narración a José Zeledón, un salvadoreño asocial, atormentado por su pasado como ex guerrillero durante el conflicto armado. Después de varios años en Estados Unidos país al que huyó luego de la guerra , este personaje coincide con otros centroamericanos que nos harán descubrir sus pasados de violencia y nos llevarán a hacer una reflexión sobre el impacto que esta ha tenido en sus vidas. El relato de esta primera parte comienza *in medias res*, con un José Zeledón instalándose en Merlow City, después de un largo periplo por Centroamérica y Boston. En su nueva ciudad, y con la ayuda de un ex-camarada de la guerrilla ya instalado ahí, José Zeledón intenta pasar desapercibido y llevar una vida tranquila como conductor de autobús, taxista de fin de semana y colaborador del equipo de vigilancia de la Universidad local. Así transcurre su vida en calma hasta que descubre que hay otro salvadoreño en la ciudad, el ex-periodista Erasmo Aragón, quien ejerce como profesor en el *Merlow College* y que está investigando la muerte del poeta revolucionario Roque Dalton. Es precisamente por esta investigación que, al mencionar a la CIA, el nombre de Erasmo aparece entre los correos que José Zeledón debe examinar como parte de su trabajo de vigilancia para la universidad. Luego de perder su empleo como conductor de autobús, Zeledón decide acompañar a un antiguo amigo, a quien

[2] "*Moronga*", título de la novela, es primeramente el apodo del personaje del traficante de droga implicado en el tiroteo relatado en la tercera parte de la novela. El vocablo es la palabra con la que se designa a la morcilla en México y Centroamérica, además de la forma de referirse vulgarmente al órgano sexual masculino. *Cf. Diccionario de la lengua española*, Edición del Tricentenario. En línea. Consultado el 13 de julio del 2019, https://dle.rae.es/.

llama El Viejo, mientras este último realiza un trabajo en Chicago por encargo de una mafia mexicana. Engañado por El Viejo, José Zeledón piensa que se trata de una negociación de armas, hasta que descubre que el trabajo en realidad se refiere a un asesinato. La primera parte finaliza con nuestro personaje, sentado en un *McDonald's*, discutiendo con su amigo si continuar en la operación o no, si aceptar terminar ese trabajo a sabiendas de que podría ser el fin de su vida aparentemente tranquila y de sus esfuerzos por pasar desapercibido, o si rechazarlo, puesto que hasta ahora había intentado huir precisamente del mundo que El Viejo le propone.

En cuanto a su etopeya, el personaje de Zeledón está construido de manera behaviorista, manifestando en sus acciones y sus pensamientos una marcada tendencia a la paranoia, a la manía persecutoria y en definitiva a un desasosiego que trata de calmar a través del sexo esporádico, la masturbación, el consumo de alcohol o las armas. Significativa en este sentido es la relación que mantiene con sus dos vecinas lesbianas, Stacy y Nikki. Si con la primera se enreda en una relación de tipo sexual, con la segunda va a un campo de tiro a disparar, en ambos casos con el desconocimiento de la otra miembro de la pareja. Eros y Tánatos cohabitan por tanto en el seno de las pulsiones del personaje.

En la segunda parte, estamos ante el monólogo interior del profesor Erasmo Aragón, gracias al cual conocemos su historia pasada y presente. Él también participó en la guerra civil salvadoreña, aunque de distinta manera y en distinto lugar. Él también huyó de su país y llegó a México, donde vivió un tiempo, luego se fue a Alemania y ahora es profesor en el (ficticio) *Merlow College*. Aragón es un hombre egocéntrico[3] y tiene como costumbre hablar mucho consigo mismo; su verborrea interna salta de pasado a presente y está llena de reflexiones e hipótesis sobre su entorno. Él nos relatará todo lo sucedido durante su visita a Washington, donde continuará su investigación sobre el asesinato del poeta Roque Dalton. El célebre escritor salvadoreño fue acusado de realizar labores de contraespionaje para la CIA, motivo por el cual fuera asesinado por sus propios camaradas. En 2012,

[3] Como nos anuncia ya el epígrafe de *Las metamorfosis* de Ovidio: "Con asombro se admira a sí mismo, y permanece inmóvil con la mirada clavada en su propio reflejo". Horacio CASTELLANOS MOYA, *Moronga*, Barcelona, Penguin Random House, 2018, p. 135.

algunos documentos relacionados de la Inteligencia Estadounidense fueron desclasificados y el investigador de la ficción, Erasmo Aragón, viaja a los Archivos Nacionales en Washington para consultarlos.

Esta parte trata de un personaje solitario, que salta de unas relaciones a otras tratando de escapar constantemente de su pasado, con el que repetidamente corta relación en algún momento. También para él, el sexo es la válvula de escape que le salva de la ansiedad o el desasosiego. La relación de este comportamiento con la ansiedad del protagonista existe de manera tan explícita como sigue: "mientras esperaba la cuenta me entró un mensaje de Mina […] retozar con su carne, aunque fuese un rapidín, me ayudaría a sacarme de encima la ansiedad que había padecido a lo largo del día"[4].

El profesor Aragón, como ya hemos dicho, ejerce en el *Merlow College*, un centro universitario más, en una pequeña ciudad del estado de Wisconsin y además en una posición que a él mismo le parece insuficiente, con una investigación que también él tacha de mediocre. Desde donde lo miremos, estamos ante un personaje con altas dosis de decadentismo en su construcción, insertado en un mundo también decadente, definido por la hipervigilancia de la sociedad, y que se pretende émulo del que vive el propio autor[5].

A través del relato de Aragón paralelamente conoceremos la historia de Amanda, una niña iracunda y problemática de origen guatemalteco, hija adoptiva de George, anfitrión en el alojamiento que Aragón ha rentado a través de *Airbnb*. Justamente después de que Erasmo toma el vuelo de vuelta a Chicago, Amanda se escapa de la escuela con la ayuda de un hermano hasta entonces desconocido. Debido a que una noche antes la chica se había presentado en la habitación de nuestro personaje y le había revelado su terrible pasado antes de ser adoptada, nuestro segundo

[4] H. CASTELLANOS MOYA, *ibid.*, p. 236.

[5] "El concepto de seguridad en nuestros días pasa necesariamente por el de vigilancia o televigilancia, cuyos términos son ambivalentes, cuyos alcances juegan con una doble moral, con un halo de conveniencia benefactora y con otro de represión y control." Jacob BUÑUELOS, "Videovigilancia en la Sociedad Panóptica Contemporánea", *Razón y Palabra*. En línea. Consultado el 18 de julio del 2019, http://www.razonypalabra.org.mx/anteriores/n31/jbanuelos.html.

protagonista tendrá que enfrentarse a su mayor temor, un interrogatorio a manos de los policías estadounidenses.

Así termina la segunda sección de la novela a la cual sigue una tercera, un informe preliminar sobre la investigación de la muerte de un agente especial de la policía durante un tiroteo. En este informe podremos relacionar los acontecimientos acaecidos en las dos primeras y nos encontraremos frente a un final donde todos los hilos se unirán. Todos los personajes están implicados en este episodio de violencia, que sucede en el momento en el que se detiene la narración de las dos primeras partes. La forma de esta última, que tiene una clara pretensión de objetividad por su forma, anula cualquier posibilidad de patetismo, contrastando así con el tono más confesional y subjetivo de las otras dos. La tercera sección sirve de esta manera para articular las anteriores, que finalmente terminan de revelarse como las dos partes de un díptico mayor que culmina con el tiroteo.

A lo largo de toda la novela identificamos varias formas de violencia[6] que tienen como consecuencia el exilio, un progresivo desarraigo[7] en los personajes y un constante estado de alerta; trastornos que han ido progresivamente transformando su identidad. Como podremos comprobar, existe una relación entre la violencia sufrida en el pasado de los personajes, el exilio que deben afrontar como consecuencia, y el desarraigo y la pérdida de identidad que todo ello les ocasiona.

De esta manera, en el desarrollo de este artículo comprobaremos en qué medida la violencia sufrida por los personajes provoca de manera directa el exilio, pero también una pérdida de la identidad y la memoria de estos. Para ello, estructuraremos nuestro trabajo en tres partes. En la primera, estudiaremos precisamente cómo se produce el exilio de los personajes a partir de las dos formas de violencia más extendidas a lo largo de las tres últimas décadas en la región centroamericana: la guerra y las pandillas. En la segunda parte, veremos cuál es la

[6] Entenderemos aquí por violencia toda maniobra por la cual se actúa sobre alguien o se le hace actuar en contra de su voluntad haciendo uso de la fuerza o de la intimidación. *Cf.* Yves MICHAUD, *La Violence*, Paris, Presses Universitaires de France, 2012 ? p. 3.

[7] Comprendemos como desarraigo la ausencia o privación de vínculos con un lugar o grupo de personas, así descrito por el *Diccionario Jurídico de la Real Academia Española. RAE.* En línea. Consultado el 1 de septiembre del 2019, https://dej.rae.es/lema/desarraigo.

relación de este exilio y esta violencia con la transformación íntima que sufren los personajes. Y en la tercera, podremos comprobar cómo la memoria afecta o interviene en el proceso identitario, y como ésta se construye desde el punto de vista narratológico. Si la transformación interna del personaje se relaciona con el exilio de manera obvia, en atención al cambio más o menos importante de las condiciones personales que ese exilio supone, las diferentes formas de reconstruir esa violencia como ruptura temporal y ruptura de la identidad nos ayuda a entender mejor qué aporta la literatura a la comprensión de estos dos fenómenos.

La violencia como desencadenante del exilio

Antes que en el presente de los personajes, la violencia está en el origen del exilio, es decir, que los motivos que han conducido a los personajes a dejar sus países se corresponden con distintos tipos de violencia: económica, bélica, criminal, institucional, etc. El propio Horacio Castellanos Moya tuvo que salir de El Salvador por razones muy ligadas a la omnipresente violencia del país. Tras un primer exilio en México, en 1992 regresó a vivir a la tierra que lo vio crecer, hasta que en 1999 su novela *El asco, Tomás Bernhard en El Salvador* le valiera amenazas de muerte a causa de los temas sensibles que ahí abordaba, y tuviera que abandonar nuevamente el territorio. El propio autor habla sobre este asunto en una entrevista para la cadena BBC: "Yo creo que (mi partida) era inevitable, porque lo de *El asco* en realidad fue como la última gota que derramó un vaso que tenía que ver también con todo el trabajo periodístico que estábamos haciendo en El Salvador"[8] . Como nos recuerda Salvador Menéndez Leal:

> […] No puede dejarse de mencionar que en el marco del conflicto armado interno de El Salvador fueron exterminadas más de setenta y cinco mil personas, desaparecidas más de ocho mil y casi un quinto de la población se vio forzada a emigrar (sobre todo a

[8] Arturo WALLACE, "Horacio Castellanos Moya, escritor salvadoreño: 'Los centroamericanos no son Estados fallidos, son Estados tullidos'", *in BBC News Mundo*, 22 de mayo de 2018. En línea. Consultado el 11 de julio del 2019, https://www.bbc.com/mundo/noticias-44154694.

> Estados Unidos) por la persecución política y la falta de oportunidades económicas[9].

En *Moronga*, Castellanos Moya vuelve a retomar este tema de la violencia, no sólo como la circunstancia que genera el exilio de los personajes en el pasado, sino como una constante también en el presente, aun estando en un país de acogida de los llamados "desarrollados", como lo es Estados Unidos.

En primer lugar, la adopción de los diferentes narradores de la novela condiciona la perspectiva que ésta ofrece sobre la violencia. El punto de vista es el del narrador personaje en las tres partes, con dos monólogos interiores en las dos primeras y un narratario en la tercera que no aparece en las dos anteriores. En la primera parte, es José Zeledón quien cuenta toda la historia, la suya propia, haciendo uso tanto del estilo indirecto como del directo para introducir las palabras y los pensamientos de los demás personajes. En el segundo caso, el de Erasmo Aragón, sólo conoceremos las reacciones de los demás personajes a través del estilo indirecto. La tercera parte es la transcripción de un informe policial, realizado por un agente, y destinado por tanto a la instrucción que debería de realizar un juez. Así, gracias a la adopción del punto de vista del narrador protagonista, que parte del interior de los personajes, y del narrador externo, que reconstruye su perspectiva a partir de las diferentes pruebas y testimonios para redactar el informe policial, obtenemos dos puntos de vista muy diferentes de la violencia. En el primero, el que nos interesa fundamentalmente para nuestro objetivo, y que podemos denominar interno, la violencia tiene que ver con las razones individuales, las de los dos hacedores del relato, y colectivas, las de una serie de personajes que se erigen como metonimia de una parte muy importante de la población salvadoreña durante las últimas décadas.

La primera gran forma de violencia que podemos identificar a través de los recuerdos de José Zeledón y Erasmo Aragón, y que es al mismo tiempo individual y

[9] Palabras del Procurador adjunto para la Defensa de los Derechos Humanos de El Salvador. Salvador Eduardo MENÉNDEZ LEAL, "La verdad, la justicia y la reparación a las víctimas del conflicto armado interno: tres tareas pendientes del Estado salvadoreño", *in* Lourenzo FERNÁNDEZ PRIETO, ed., *Memoria de guerra y cultura de paz en el siglo XX: de España a América, debates para una historiografía*, Gijón, Ediciones Trea, 2012, p. 192-196.

colectiva es aquella que los ha expulsado de su país de origen: la guerra, sobre la que además se ciñe el silencio. Un silencio individual, de parte de los personajes, pero también un silencio colectivo, que tiene que ver con la memoria de todo un pueblo[10]. Las heridas de esta guerra han dejado marcas imborrables en Zeledón, quien se unió a la guerrilla salvadoreña y en un enfrentamiento contra el ejército, él y su equipo de operaciones mataron a su propia madre[11]. Esto lo descubrió años después cuando tuvo frente a él a un alto mando del ejército para torturarlo y este último le contó cómo una vez fue atacado por la guerrilla y vio morir a una enfermera que trató de ayudarles. Otra de las pérdidas que sufrió fue la de su novia, a quien le cayó una bomba lanzada por el ejército mientras huían luego de que uno de sus escondites fuera descubierto. Al finalizar el conflicto armado se fueron a una nueva misión en un campo de amapolas guatemalteco y luego de tener que abandonar esa nueva misión se dirigió a Estados Unidos, donde lleva ya años viviendo sin lograr adaptarse.

La segunda forma de violencia que nos presenta la novela, causa del exilio de algunos de sus personajes y de la emigración de tantos centroamericanos hacia Estados Unidos, es la provocada por las pandillas. Esta es otra llaga que duele a varios de los personajes, y de la que también intentan olvidarse. Así, en una cena de víspera de Navidad a la que asiste Zeledón en casa de su amigo, vemos que Estebano quiso sacar el tema de las maras, pero Lui, uno de los invitados, le pidió que hablaran de otra cosa[12]. Lui es un hondureño que también vive en la ciudad ficticia de Merlow City junto a su familia. Un día, estando a punto de pegarle a su

[10] Como recuerda Jorge Juárez Ávila, "hay una o dos generaciones de salvadoreños que tenemos una memoria común, en tanto fuimos tocados de alguna manera por aquel evento, es decir, existe un trauma generacional cuyo peso se manifiesta de diversas maneras en el plano individual como colectivo. En muchos casos se habla de ese dolor y ese trauma, pero en otros casos se guarda silencio. Por supuesto, estas manifestaciones memoriales están mediadas por el olvido o el auto olvido. Debemos recordar que la memoria es un fenómeno histórico: las sociedades recuerdan en una época, pero en otras no". Jorge JUÁREZ AVILA, "El despliegue de las memorias: el peso del pasado reciente en El Salvador", *in* L. FERNÁNDEZ PRIETO, ed., *op. cit.*, p. 126.

[11] Podemos inferir que hay una culpa que carga Erasmo Aragón por este y otros acontecimientos que vivió durante la guerra, como se ve presagiado en el epígrafe del *Orestes* de Eurípides que precede a esta primera parte: "MENELAO: ¿Qué cosa sufres? ¡Qué enfermedad te aqueja? ORESTES: La conciencia, porque sin lugar a dudas que he cometido delitos terribles." Horacio CASTELLANOS MOYA, *op. cit.*, p. 11.

[12] *Ibid.*, p. 73.

mujer frente a Zeledón, entró en un estado de pánico al ser amenazado por este último con dar informaciones sobre su paradero a "los de la mara salvatrucha" que supuestamente lo están buscando[13].

También, cuando José Zeledón es entrevistado para un empleo de vigilancia en el *College*, se produce la siguiente conversación con el que será su superior: " ¿Por qué te viniste: ¿perseguido político, problemas económicos? La situación es muy mala allá. No hay empleo ni gobierno. Las maras son las que mandan"[14]. Si bien, como sabemos, los motivos de su exilio se debieron a la guerra, prefiere mantener en secreto su participación en ella, por lo que su respuesta resume muy bien cuáles son los motivos para abandonar el país de toda una generación posterior, casi un *leitmotiv* de los inmigrantes del Triángulo Norte[15] en los Estados Unidos, como Lui. Por su parte, también un cúmulo de violencias son las que derivan en la adopción de Amanda, la niña guatemalteca, por una familia estadounidense: violencia económica, violencia sexual, y violencia de género.

Por lo tanto, no es sólo que tanto la madre de Zeledón como el padre de Erasmo mueran asesinados, o que ellos dos, además de El Viejo, hayan tenido que salir del país por su participación en la guerra. Todos los personajes exiliados han recibido unas dosis altas de violencia en su pasado, lo cual está directamente relacionado con su exilio. Además, esa violencia sufrida desencadena un proceso de deterioro de la identidad de los personajes, que el exilio no hace más que acentuar.

Desarraigo y pérdida de identidad como consecuencia del exilio

Como decimos, además del exilio, y como adyacente y consecutiva a éste, la violencia es susceptible de provocar también una distorsión de la identidad.

[13] "Lui se tambaleó como si fuese a pegarle una cachetada. Lo tomé del brazo con el rigor con el que se toma al traidor al que se le pegará un tiro en la nuca. Y le masculle al oído, rápido, pero con suficiente claridad: Los de la mara Salvatrucha te andan buscando para que les pagues lo que les robaste en San Pedro Sula… En un segundo su rostro mudó: estaba desencajado. Lo miré fijamente y me puse el dedo en los labios en señal de silencio. [...] Ahora parecía que de un momento a otro se echaría a llorar". H. CASTELLANOS MOYA, *op. cit.*, p. 41.

[14] *Ibid.*, p. 30.

[15] El Triángulo Norte de Centroamérica es el nombre con el que se denomina a Guatemala, Honduras y El Salvador por su integración económica. Entre ellos hay firmados acuerdos comerciales con Colombia, Estados Unidos y México.

Partiremos en un primer momento de la identidad individual definida por Gilberto Giménez como "la idea que tenemos acerca de quiénes somos y quiénes son los otros"[16]; como la representación que se hace la persona de sí misma en relación con los demás y que, añadimos, requiere del reconocimiento de esos otros para que exista pública y socialmente[17]. Para este caso, nadie sabe de la participación de Zeledón y Estebano en el conflicto armado salvadoreño. Lo que imposibilita el reconocimiento de esta parte de sus biografías por el resto de sujetos con los que interactúan. Si alguien pregunta a Estebano sobre ese periodo, éste responde "que se había mantenido al margen, nada más"[18].

Stephen Frosh apunta que las personas toman los recursos culturalmente disponibles en sus redes sociales inmediatas y en la sociedad como un todo para desarrollar sus identidades. Según Frosh, por consiguiente, las contradicciones y disposiciones del entorno sociocultural tienen que ejercer un profundo impacto sobre el proceso de construcción de la identidad[19]. No es de extrañar entonces que después de un episodio tan estremecedor como lo es la guerra, los personajes hayan visto trastocados sus rasgos caracterizantes. Empezando por el hecho de que al terminar el conflicto ninguno se quedó en su tierra natal, sino que partieron al extranjero, alejándose así de los grupos sociales inmediatos con los que habían convivido hasta entonces. Luego, debemos recordar que ni Estebano ni Zeledón permanecieron mucho tiempo en su primer país de exilio. Los dos personajes tuvieron que salir de Guatemala hacia Estados Unidos; y, mientras que Estebano se afincó en Merlow City y formó una familia para empezar de nuevo, Zeledón no se quedó en un mismo lugar por mucho tiempo. Además, el personaje ha evitado su inserción en grupos sociales o el establecimiento de lazos que le hubiesen permitido seguir construyendo su identidad. La primera y más directa de las razones es la barrera que impone una identidad colectiva diferente. Como

[16] Gilberto GIMÉNEZ, "Culturas e identidades", *Revista mexicana de sociología*, vol. 66, nº I, 2004, p. 22.
[17] Jürgen HABERMAS, *Teoría de la acción comunicativa*, t. II, Madrid, Edición Taurus, 1992, p. 146.
[18] H. CASTELLANOS MOYA, *op. cit.*, p. 22.
[19] Stephen FROSH, "Identity", *in* Alan BULLOCK, Stephen TROMBLEY y Alf LAWRIE, eds., *The New Fontana Dictionary of Modern Thought*, Londres, HarperCollins, 1999.

manifiesta Habermas, la persona debe su identidad en parte a la interiorización de características de una identidad común de los de su alrededor; la identidad del individuo es entonces el reflejo de la colectiva[20].

El constante movimiento geográfico posterior a la guerra, y la guerra misma, han causado una distorsión que va más allá de la que genera el exilio por su propia naturaleza y a diferentes niveles. Como escribe Elena Azaola, "La violencia incluye siempre el asalto a la personalidad, a la dignidad y al sentido de valor de sí misma que tiene la víctima"[21]. A su vez, el exilio no hace sino continuar y acentuar ese trabajo de distorsión iniciado por la violencia, y lo hace, como veremos, de diversas maneras. En primer lugar, como apunta Chantal Bordes-Benayoun, tanto el exilio como la diáspora evocan una condición incompleta. Privado de patria se está también privado de ser[22]. De manera que el exiliado vive en la construcción de una identidad más o menos estable, que sólo puede ser otra, diferente a la que dejó atrás. La experiencia del exiliado es también una experiencia de la otredad; la de un lugar alejado de la propia cultura, pero también el desencadenante de un proceso por el cual el yo se convierte en otro. Sin embargo, la posibilidad de construirse una nueva identidad, de ser en cierta forma otro, es susceptible de provocar trastornos en esa posible identidad resultante. Como afirma Zygmunt Bauman, si, por un lado, la construcción de la identidad otorga una libertad para elegir, y por lo tanto una posibilidad de ser alguien, por el otro, provoca también la sensación de que nada está terminado y de que todo está por hacerse. Finalmente, "el estado de incompletud e indeterminación implica riesgo y ansiedad"[23], lo que supone un primer paso para una distorsión en la construcción de esa nueva identidad.

Además, en la novela vemos que, a partir de los acontecimientos vividos por los personajes, una transformación de la identidad en términos administrativos va teniendo lugar, manifestada principalmente en sus nombres, pero también en otros

[20] J. HABERMAS, *op. cit.*, p. 86.
[21] Elena AZAOLA, "La violencia de hoy, las violencias de siempre", in *Desacatos*, n° 40, 2012, p. 17.
[22] Chantal BORDES-BENAYOUN, "L'exil, figure littéraire, figure sociologique", *in* Christine CHIVALLON et William BERTHOMIÈRE, eds., *Les Diasporas dans le monde contemporain*, Paris, Karthala MSHA, 2006, p. 189.
[23] Zygmunt BAUMAN, *Modernidad líquida*, trad. M. Rosenberg, México, FCE, 2002, p. 68.

datos fundamentales. Si la identidad necesita tanto de la autoidentificación como del reconocimiento de los otros, y se caracteriza en general por lo que alguien pueda decir de un individuo, entonces el nombre cumple un rol de suma importancia, ya que hace las veces de indicador a través del cual podemos obtener datos que identifiquen a una persona. El nombre nos brinda información sobre la edad, nacionalidad, fecha de nacimiento, entre otros; remitiéndonos así a aquellas interacciones por las que se ha formado la identidad del individuo en cuestión. Al tener un nombre falso se cambian o eliminan estos datos que son finalmente los que permiten identificar a las personas de manera concreta. De este modo, Esteban, antes llamado Rudy, el amigo ex-guerrillero que ha ayudado a Zeledón a instalarse en Merlow City, no se llama realmente de ninguna de estas dos formas. "Rudy" es solo el seudónimo que conservó durante más tiempo durante la guerra en la que lucharon juntos. Luego, cuando abandonaron el país, Zeledón y sus camaradas consiguieron documentos de identidad con nombres de combatientes muertos, que usaron para irse a la nueva misión en Guatemala: "Ni él ni yo recuperaríamos jamás nuestros nombres originales. Nada tenían que ver ya con nosotros [...]. Acordate, soy Esteban, Esteban Ríos. No se te vaya a olvidar que me cagas me dijo en corto porque su mujer se acercaba en corto tras de él" [24].

Amanda, la hija adoptiva del anfitrión de *Airbnb* de Erasmo Aragón, también ha recibido un cambio de nombre para protegerla, antes de ser dada en adopción. Según sus nuevos documentos de identidad ella tiene diez años, cuando en realidad tiene catorce. Sin embargo, ella insiste en mantener algunas características de su vida pasada en Guatemala, cuando habitaba en un burdel con su madre y hermano y donde vivió el horror de ver a su madre asesinada en una masacre a manos de las pandillas, justo antes de ser enviada a un orfanato por su tía.

La actitud de los personajes oscila entre un intento de construir una identidad nueva capaz de devolverles su lugar en el mundo y una negación de la misma provocada por la violencia y el exilio, y que tiene, como veremos, su principal afectado en la memoria.

[24] H. CASTELLANOS MOYA, *op. cit.*, p. 15.

La memoria como parte de la identidad y su construcción narratológica

La elusión del pasado o de su memoria, entendida esta última por Joël Candau como una reconstrucción actualizada de manera continua del pasado[25], puede ser una forma de borrar la identidad[26]. Para Habermas, la identidad se justifica en la habilidad de construir nuevas identidades a partir de las rotas o las pasadas, incorporándolas con las viejas de tal modo que formen una biografía incanjeable que pueda ser atribuida al individuo por ser capaz de responder a ella[27]. Intentar olvidar el pasado de la guerra que vivieron es efectivamente una manera de borrar una parte de su *yo* individual. Como afirmaba San Agustín, "el espíritu es la memoria misma"[28]. Pero, sobre todo, es una manera de borrar su identidad como salvadoreños. Tal y como señala Jorge Juárez Ávila, "la idea de nación y la identidad salvadoreña ha dependido casi exclusivamente de la memoria, es decir, la historia ha estado subordinada a ésta"[29]. Si bien los personajes de la primera parte, Zeledón y Estebano, no podrán volver a utilizar sus nombres de origen por motivos de seguridad, tampoco estos corresponden ya a las personas que han sido después de dejar sus tierras, ni a los caminos que eligieron o a quienes quisieron ser posteriormente: "Guardamos silencio, sentados en la mesa, reconociéndonos. […], sin ganas de hablar de la otra vida que habíamos compartido"[30] . Ese pasado que los une es el mismo que están empeñados en olvidar, pero sin él no se reconocen el uno al otro. Esas personas que fueron antes ya solo existen en la memoria de ellos dos, y ahora están desdibujadas por el paso del tiempo y por la propia voluntad de dejarlas atrás. La identidad, por lo tanto, no sólo tiene que ver con el tiempo

[25] Joël CANDAU, *Memoria e identidad*, Buenos Aires, Ediciones del Sol, 2003, p. 9.
[26] "La memoria es la identidad en acto, pero puede también, a contrario, amenazar, trastornar, o incluso arruinar los sentimientos de identidad". *Ibid.*, p. 15.
[27] J. HABERMAS, *op. cit.*, p. 141-142.
[28] SAN AGUSTÍN, *Confesiones*, X, XIV. En línea. Consultado el 23 de junio del 2019, https://www.biblioteca.org.ar/libros/132410.pdf.
[29] J. JUÁREZ ÁVILA, *op. cit.*, p. 128.
[30] H. CASTELLANOS MOYA, *op. cit.*, p. 16.

presente, sino que, por supuesto, se construye desde el pasado, de ahí que en ella sea la memoria un componente esencial[31].

En el caso del personaje de Estebano, la ocultación de su pasado y por tanto de su verdadera identidad en un sentido general, empieza con su propia familia. "Teníamos tan poco de qué hablar que no fuera un pasado impronunciable ante su familia"[32]. Más allá de su entorno familiar, la distancia que pone el personaje con su pasado es incluso más drástica, hasta el punto de evitar a los salvadoreños que viven en la ciudad[33].

En el personaje de Zeledón, por su parte, esta elusión de la memoria se desarrolla y se manifiesta en su forma de vida. A sus más de cincuenta años, vive de un modo muy inestable, sin lazos que lo unan ni a su antigua época en El Salvador ni a su vida actual en EE.UU. No guarda ataduras con nada: "Preguntó por mi familia. Alguien quedaría en El Salvador, pero yo había perdido todo contacto, le dije con la expresión de quien no quiere hablar del tema"[34]. Ni siquiera con sus objetos personales a los que se limita a llamar "cachivaches". Él quiere olvidarse completamente de su pasado en El Salvador, o al menos no desea hablar de él.

Por otro lado, el narrador autodiegético de la segunda parte, Erasmo Aragón, no ha sufrido un cambio de nombre como consecuencia de su participación en la guerra, pero esa elusión del pasado se produce igualmente, de diferentes maneras. En primer lugar, se trata de un sentimiento interno del personaje:

> No sé si por proceder del país del que procedo o si es algo constitutivo a mi persona, pero a menudo padezco el miedo de sentirme como un impostor o como un infiltrado, alguien que esconde su verdadera identidad y que en cualquier momento puede ser descubierto, tal como me sucedió durante todo el proceso de

[31] La memoria es un tema permanente dentro de la obra de Castellanos Moya. Pero a diferencia de novelas como *El asco* o *El sueño del retorno*, en *Moronga* el personaje no quiere volver a su país natal, a pesar de que tampoco se siente cómodo ni sabe adaptarse al país donde está viviendo ahora, EE. UU.
[32] H. CASTELLANOS MOYA, *op. cit.*, p. 16.
[33] *Ibid.*, p. 22.
[34] *Ibid.*, p. 16.

> acreditación en los Archivos Nacionales, como si mi documento de identidad fuera falso […]"[35].

Además, en sentido estricto sí que existen detalles de su pasado, y por tanto su identidad, que oculta sistemáticamente. Como el hecho de haber nacido en Honduras, país en guerra con El Salvador durante su infancia. De manera que esta predisposición a la ocultación de la identidad que tiene Aragón se manifiesta en ocasiones en una reinvención de la identidad:

> No me parece que a todo el mundo le suceda, pero a mí me aburre ser quien soy […] por eso cuando puedo trato de reinventarme, contar algo distinto insufla nueva energía a lo contado, tal como me pasó con Mina, a quien le dije que yo había nacido en Valletta, la capital de la isla de Malta, en el corazón del Mediterráneo, donde había transcurrido los primeros diez años de mi vida, pero luego mi padre, un comerciante español al que le gustaba la aventura, se trasladó a la zona de México y Centroamérica, llevándonos consigo […][36].

En tanto que la memoria que guarda sobre su pasado personal sus vidas anteriores, sus viejas relaciones es parte integrante de su identidad, podemos afirmar que Aragón está en una constante huida de ésta. Sin embargo, aunque no piensa en volver a su país natal, no se opone por completo a sus recuerdos ni a su pasado, aunque manifieste algunos rasgos de desarraigo. Aragón se culpa de haber dejado a su mujer e hija en México para volver a El Salvador recién terminada la guerra a trabajar a un periódico llamado "Transición democrática"[37], periódico que quebró, según él, porque "cuando la gente se acostumbra a comer excrementos, es casi imposible cambiarle el paladar con otro tipo de bocadillo"[38].

[35] *Ibid.*, p. 179.
[36] *Ibid.*, p. 192.
[37] Horacio Castellanos Moya volvió a El Salvador poco antes de que acabara el conflicto armado para iniciar una revista; un proyecto fracasado después del cual volvería a partir del país, pero que le permitiría escribir su primera novela *La diáspora* (1989), con la que ganó su primer premio literario, el otorgado por la Universidad Centroamericana de El Salvador.
[38] H. CASTELLANOS MOYA, *op. cit.*, p. 276.

A pesar de que a él también le duele la memoria, no parece del todo negado a ella. Tanto es así que se dedica a investigar la muerte de Roque Dalton. A lo largo de esta investigación, el profesor Aragón va a profundizar en la memoria histórica del país mientras que ahonda en algunos episodios de la suya propia. En palabras de Castellanos Moya, Aragón:

> […] tiene una relación más contradictoria con la memoria, porque ya no se plantea regresar, pero la memoria lo pasa fustigando. Y por eso está hurgando en la muerte del poeta Roque Dalton: porque todavía tiene un sentido de pertenencia que el otro personaje ya no quiere tener[39].

La oposición es clara respecto al personaje de Zeledón, quien afirma: "Tanta obsesión por el pasado no era lo mío"[40], dice a propósito de la investigación de Aragón sobre el poeta Roque Daltón.

Por lo tanto, los personajes principales de la primera parte están instalados de manera diferente en la nueva identidad que tratan de construirse, y esto es algo que también tiene sus símbolos. El personaje que pertenece completamente al pasado se llama "El Viejo". A su vez, el personaje que viene del pasado a visitar a Estebano, Zeledón, llega en un antiguo *Subaru*, mientras que el anfitrión posee un *Toyota* último modelo. Por supuesto, este último es el que vive más firmemente en el presente, aunque le produzca cierto placer hablar y rememorar el pasado con su amigo Zeledón. En este caso los vehículos que emplean son la metáfora del lugar que ocupan en esa transición de una identidad pasada que se difumina e incluso llega a desaparecer, y de una nueva que precariamente intenta abrirse paso en el interior de los dos personajes.

Por lo tanto, y a pesar de que podamos asociar al menos a dos de los personajes de la primera parte con la memoria, su relación con el pasado es diferente en cada uno de ellos. Mientras José trata fallidamente de construirse una nueva identidad, la comunión de El Viejo con su pasado es mucho más evidente y el personaje opta

[39] Arturo WALLACE, *op. cit.*
[40] H. CASTELLANOS MOYA, *op. cit.*, p. 82.

por no intentar impedir lo inevitable: que la violencia siga ocupando lo fundamental de su vida.

Desde el punto de vista narratológico, tanto en la primera como en la segunda parte las diferentes técnicas que afectan al tiempo narrativo son fundamentales para tejer un relato que quiere precisamente localizar en la memoria y su ausencia la construcción de la identidad de los personajes. Y la memoria es, también y sobre todo, una cuestión relacionada con el tiempo. Tanto el narrador de la primera parte, como de la segunda y también de la tercera son conocedores de antemano de toda una historia que narran siempre en pasado, por lo que pueden ellos transitar alegremente por los diferentes momentos de la diégesis. Así, serán frecuentes las analepsis externas, que nos retrotraen al pasado lejano de los personajes en Centroamérica, evocando las diferentes formas de violencia que los llevaron hasta el lugar en el que se encuentran ahora. Prolepsis internas y de carácter más breve servirán en cambio para anticipar ciertos acontecimientos, ayudando a mantener la intriga en el lector.

Respecto a las que nos interesan para este apartado, las analepsis externas y su reconstrucción del pasado, varias serán las marcas textuales que las preceden. En primer lugar, vemos cómo es El Viejo quien actúa como desencadenante de la memoria en José, de manera tan explícita como sigue: "Encontrarme con El Viejo me sacudía la memoria"[41], dice el personaje, para acto seguido rememorar algún episodio del pasado. Desde el punto de vista narratológico, este encuentro será el punto de partida de una analepsis que conducirá la narración hasta el periodo de la guerra, en el momento en que Zeledón dirige una de las últimas operaciones armadas con El Viejo a su cargo. La siguiente aparición de un fragmento de este personaje vuelve a provocar esta misma variación en el tiempo narrativo. Esta vez, el narrador cuenta algunos detalles de la relación de amistad y confianza que mantuvieron durante la guerra, y la historia de cuando su amigo mató a su superior, un jefe de campamento pederasta que quería matarlo a él y a su compañera. Cada vez que, en esta sucesión de fragmentos que es esta primera parte, sea el turno de

[41] H. CASTELLANOS MOYA, *op. cit.*, p. 71.

El Viejo, estaremos en un momento especialmente propicio para desencadenar los recuerdos del pasado como guerrillero de Zeledón. Por lo tanto, desde el punto de vista del análisis narratológico, podemos afirmar que El Viejo es el desencadenante de unas analepsis externas. Puesto que el exilio ha establecido una nueva espacialidad, que es también una temporalidad, será mediante esta técnica del tiempo narrativo que el lector podrá conocer eso que también forma parte de sus identidades y que se localiza en sus pasados. A su vez, la dureza e incluso la crueldad de muchos de estos recuerdos hacen que el personaje se sienta ciertamente perturbado por ellos, por lo que es frecuente en la novela que estas analepsis se vean interrumpidas violentamente, o aparezcan de manera fragmentaria, y en ocasiones en forma de elementos recurrentes. De esta manera, el análisis narratológico se revela fundamental para comprender la manera en la que se deconstruye la parte de la identidad de los personajes que se refiere a la memoria, y que tiene que ver con los traumas ocasionados por la violencia y el exilio.

En el caso de la segunda parte, para el profesor Aragón será la música de los 70 el desencadenante de las analepsis. Este hecho, en primer lugar, lo enlaza simbólicamente con un pasado, que es la época del conflicto en El Salvador, además de identificarlo culturalmente: situándolo en un movimiento contracultural que a fin de cuentas fue reabsorbido por la corriente dominante. Nos referimos a bandas como *Yes*, con la canción "*Closet to the Edge*", "rock progresivo de la década de los setentas en el que yo había permanecido varado, y muy a gusto por cierto"[42]. En otro momento será el cantautor Tom Waits y su canción "*Kentucky Avenue*", que le sume en la nostalgia y en el recuerdo de los amigos de su colonia en El Salvador. Por lo tanto, si en la primera parte es la presencia de El Viejo el catalizador de muchas de las analepsis externas, en la segunda parte será la música la que dé paso al recuerdo de la historia del personaje, historia que define una parte de su identidad presente.

[42] H. CASTELLANOS MOYA, *op. cit.*, p. 230.

Conclusión

Los personajes de *Moronga* han sido exiliados de su país de origen, con el que se sienten identificados, y no son capaces de reconciliarse con su pasado ni de gestar una nueva identidad en el país en que se encuentran ahora. Aquellos que vienen de esa región donde la emigración es sinónimo de huida, traen consigo los conflictos, las dificultades y las secuelas de los hechos de violencia que la han provocado. De modo que son personajes que han sido arrancados de sus raíces y obligados a instalarse en una nueva sociedad, a la que no serán capaces de adaptarse. "*Moronga*", más allá de las definiciones que dimos al comienzo, es para el autor, en palabras de Leandro Sáenz, "una forma corrupta, rancia, descompuesta de entender el mundo". Un mundo de violencia, pandillas, narcotráfico y sicariato que los personajes han querido, pero no han podido, dejar "allá"[43].

Se puede notar una cierta progresividad en el incremento de la violencia en la novela. Hemos visto cómo al comienzo, las situaciones violentas no se producen sino en la mente del personaje, José Zeledón. Primero, cuando imagina qué haría si un tirador entrase en el bar con la intención de atentar contra los parroquianos indiscriminadamente. Más adelante, una violencia más explícita hace su aparición gracias a los recuerdos de la guerra que trae a su memoria el personaje de Zeledón. A continuación, conocemos por primera vez la investigación que está llevando el profesor del *Merlow College*, Erasmo Aragón, sobre el asesinato de Roque Dalton. En varias ocasiones, Zeledón va a disparar a un Club de tiro, al que acude con su vecina, también aficionada a las armas, pero sin revelarle su pasado con éstas en la guerra. En la segunda parte esta violencia estará presente en los pormenores de la investigación de Aragón, primeramente y sobre todo en la vigilancia a la que en apariencia someten al personaje. En el presente de la narración, la violencia alcanza su máximo exponente en la balacera que se detalla en el informe policial, cuando todas las historias se entrecruzan, y todas las violencias presentes a lo largo de la novela se dan cita, verbalizadas mediante un lenguaje jurídico y administrativo

[43] Ronald SÁENZ LEANDRO, "*Moronga* (2018) de Horacio Castellanos Moya", *Mitologías hoy*, n° 17, 2018, p. 345-346. En línea. Consultado el 11 de julio del 2019, https://revistes.uab.cat/mitologias/article/view/v17-saenz.

habitual en este tipo de documentos, anulando con ello toda posibilidad de patetismo y ofreciendo los hechos al lector desde la frialdad de una perspectiva que se pretende meramente empírica.

A lo largo de nuestro recorrido, hemos podido comprobar que existe una relación de consecuencia entre los diferentes temas abordados (exilio, pérdida de la identidad y memoria) y la violencia, o más acertadamente las diferentes violencias presentes en el relato. Éstas son el origen de distintas secuelas físicas y psicológicas. Las diferentes violencias del pasado provocan no solo un exilio sino también una serie de reacciones que van desde la elusión de la memoria a una paulatina pérdida de identidad. Esto último como resultado natural ya que la identidad se nutre de la memoria.

Los personajes salen de sus países por la violencia, pero finalmente no pueden escapar de ésta. La violencia que se gesta en su país de origen, a causa en parte de la Agencia de Inteligencia Estadounidense, termina volviendo, transformada ahora en unas mafias, siguiendo así el mismo itinerario que realizan los propios personajes[44]. Si la violencia sembrada por los poderosos vecinos del norte se vuelve finalmente también contra ellos[45], es lógico que los personajes no puedan escapar a ésta y finalmente se vean atrapados por una espiral de violencia en su nuevo destino. El intento de invención de una nueva identidad se ve por lo tanto frustrado debido al retorno de una violencia que creyeron haber dejado atrás, pero que en realidad está muy presente en sus nuevas vidas.

[44] Parafraseando a Nelson Arteaga Botello, quien deduce que la vigilancia actual en los países latinoamericanos no es más que la continuidad de un sistema de vigilancia que ya tenía Estados Unidos en la región durante los años de la guerra fría y que resulta entonces, para los protagonistas de *Moronga*, una violencia continuada desde la época de la guerra civil salvadoreña. Nelson ARTEAGA BOTELLO, "Vigilancia, formas de clasificación social y violencia", *in Id.*, coord., *Violencia en México: actores, procesos y discursos*, Madrid, Los Libros de Catarata, 2013, p. 174.

[45] "*Les communautés diasporiques en Europe ou en Amérique du Nord apparaissent comme un effet en retour de la domination historique exercée par l'Occident sur le reste du monde*[...]". Christine CHIVALLON et William BERTHOMIÈRE, eds., *op. cit.*, p. 33.

PARTE IV.

NARRATIVAS TRANSDISCIPLINARES PARA RESTAURAR LO VIVO

A. L. GONZÁLEZ IBÁÑEZ, «Restaurar lo vivo: utopías y distopías para la ciudad del siglo XXI: El Aeropuerto de la Ciudad de México: biodiversidad amenazada y poder ciudadano», *Atlante. Revue d'études romanes*, n°11, Automne 2019, p. 158-179, ISSN 2426-394X.

Restaurar lo vivo
Utopías y distopías para la ciudad del siglo XXI
El aeropuerto de la Ciudad de México
Biodiversidad amenazada y poder ciudadano

Ana Lucía González Ibáñez
Dr. Arq. CTS
Directora del Taller Patrimonio & Metrópoli, México

¿Es posible lanzarnos a la incertidumbre, para desde ahí re-pensar la ciudad del siglo XXI? ¿Olvidarnos de lo que hemos hecho en los últimos 50 años, para reorientar el camino?

Nos enfrentamos sin duda, en nuestra forma de habitar actual, a un tremendo hecho: la violencia sobre nuestros territorios. Esta violencia se manifiesta de numerosas maneras.

La más dramática: la violencia hacia la naturaleza, al medio ambiente, al entorno físico-ambiental; el agotamiento del espacio sobre el cual se van expandiendo nuestras ciudades y sobre ese espacio construido, también la memoria demolida, la dilución de las formas respetuosas de ocuparlo, la transformación de las formas de desplazarse, de esparcirse, entre otras. Con ello violentando las más profundas significaciones que el hombre ha fabricado en sus lugares.

La ciudad es un espacio *per se*, de reflexión y razonamiento porque así nació.

En las distintas etapas de la humanidad, la ciudad ha acentuado su expresión materializada en la arquitectura de diferentes escalas y usos, en espacios abiertos, calles, puentes, en estructuras diversas. Durante largo periodo, el entorno, el contexto fue parte fundamental de la construcción de las ciudades y sus paisajes.

Así y con ese avance hemos recorrido el tiempo hasta llegar a nuestro tan esperado siglo XXI en el cual hemos montado tantas expectativas. Resulta muy extraño el que teniendo tanto camino recorrido y con el arribo de la revolución de la tecnología, no encontremos la solución al desequilibrio y nos encontremos en un afán depredador para el territorio. Extrañas formas.

Aterrizando las ideas en un espacio concreto, la Ciudad de México, nos detendremos a observar y reflexionar sobre un megaproyecto de la administración que concluye: un nuevo aeropuerto en el corazón de una de las grandes civilizaciones, en el lago de Texcoco, proyecto que consideramos como una "violencia del territorio".

La mirada es desde la historia de la relación entre los antiguos pobladores mesoamericanos y su contexto físico-ritual. Hoy día en ese mismo espacio, con ese proyecto y con una historia de mas de 500 años de ocupación, la relación hombre-naturaleza que los mesoamericanos tuvieron, se pone en riesgo. El sistema que permitió por siglos mantener equilibrios ecológicos en esta gran metrópoli se ve trastocado por el proyecto del aeropuerto que amenaza a las diversas formas de vida y a los modos de habitar, y en consecuencia al futuro de la gran ciudad de México.

Es la intención poner sobre la mesa el tema del patrimonio cultural desde la perspectiva que mira lo indisoluble entre sus expresiones materiales y sus significaciones inmateriales, atravesado por el eje del contexto medioambiental; ello permitirá abrir posibilidades por lo menos alguna rendija entre tantas distopías, a alguna o algunas utopías que den luz para dar continuidad a la ciudad del siglo XXI.

El sustento de estas reflexiones se apoya en autores que han tenido trayectorias destacadas en la defensa de la biodiversidad y los sistemas ecológicos y el medio ambiente. Por ser un tema en estos momentos en debate, los artículos de periódicos o digitales son fuente de referencia, así como los textos relativos a la respuesta que la

función publica y las autoridades competentes han emitido al respecto. Uno de los textos importantes a revisar es el del Senado de la República[1].

Un texto primordial es la Carta sobre Patrimonio Inmaterial, la *Carta de Coatepec* (2014)[2] del ICOMOS Mexicano (Consejo Internacional de Monumentos y Sitios), la cual señala la importancia y la urgencia de poner en valor de nuevo la relación entre el patrimonio material (lo edificado, lo urbano, las infraestructuras de servicio, de comunicación, de suministro de energía, de comunicación, etc.) y el patrimonio inmaterial (la serie de significaciones que los seres humanos hemos fabricado alrededor de lo construido; el peso espiritual, simbólico, festivo, mítico entre otros, otorgado a espacios, paisajes, edificaciones, elementos del ecosistema o del hábitat en términos más amplios). Poner de nuevo en valor lo que nuestros ancestros tenían muy claro: la relación equilibrada y simbólica entre el hombre y la naturaleza.

La *Carta de Coatepec* fue el documento fundacional del Comité Científico de Patrimonio Inmaterial del mismo organismo, del cual quien suscribe fue fundadora a la par de cuatro colegas integrantes del Icomos Mexicano.

Víctor Toledo Manzur (1939), actual secretario de SEMARNAT (Secretaría de Medio Ambiente y Recursos Naturales) del Gobierno Mexicano, es uno de los autores primordiales; es un destacado e importante científico social y precursor de posturas innovadoras en su tiempo frente a lo que se ha denominado ecología política y patrimonio biocultural.

El enfoque y el abordaje es desde lo cualitativo. En estos temas, el enfoque cuantitativo nos apoya en todo lo que hay que sistematizar como experiencia. Pero la

[1] Alejandro ENCINAS, *El nuevo aeropuerto de la ciudad de México. Política, negocios y poder*, 2ª edición, México, 2015, Comisión de Biblioteca y Asuntos editoriales, Senado de la República LXIII Legislatura.
[2] ICOMOS MEXICANO, *Carta de Coatepec*, consultado el 23 de febrero de 2019, https://www.google.com/search?q=carta+de+coatepec+icomos+mexicano&safe=active&rlz=1C5CHFA_enMX801MX802&sxsrf=ACYBGNSA8tpcuZozjP-ZB48L41xtIy1yJg:1567809445559&source=lnms&sa=X&ved=0ahUKEwiLxcoob3kAhUFDKwKHfMoBCgQ_AUIDCgA&biw=1366&bih=584&dpr=1.

riqueza para la reflexión vendrá desde la postura humanista, empírica, la cual facilita un acercamiento que permita ubicar las causas más profundas del tema a presentar[3].

Las partes del caos: territorio agotado, agua, población, migración, diversidad

La propuesta de este artículo se escribe después de la toma de posesión del Presidente electo en aquel momento, Andrés Manuel López Obrador, y se tuvo que reacomodar y adecuar, dado que una de las primeras acciones que tomó el Presidente fue hacer una consulta sobre la decisión de los ciudadanos de si queríamos o no la construcción del nuevo aeropuerto.

El aeropuerto y su polémica tienen origen en el lugar de ocupación de éste en un área del lago de Texcoco, el Lago artificial Nabor Carrillo[4].

Este cuerpo de agua que fue parte de un proyecto para el rescate del lago de Texcoco hace más de 30 años, tiene una extensión de 1000 hectáreas y tiene una capacidad de almacenar 36 millones de metros cúbicos de agua[5], además de ser el hábitat del mayor número de aves migratorias en inverno en la cuenca.

Entre los documentos de impacto ambiental, El Dictamen para el aeropuerto firmado por el Dr. Fernando Córdova Tapia, (UNAM-UCSC) señala lo siguiente:

> Lago Nabor Carrillo. De acuerdo con la información presentada por CONAGUA, la intención es que el Lago Nabor Carrillo, que

[3] Daniel HIERNAUX, "Geografía objetiva versus geografía sensible: trayectorias divergentes de la geografía humana en el siglo XX", *Revista da ANPEGE*, 4, p. 29-45, consultado el 2 de septiembre de 2019, https://www.researchgate.net/publication/296196659_GEOGRAFIA_OBJETIVA_VERSUS_GEOGRAFIA_SENSIBLE_TRAYECTORIAS_DIVERGENTES_DE_LA_GEOGRAFIA_HUMANA_EN_EL_SIGLO_XX.

[4] Explicación sencilla de los riesgos de construir el aeropuerto en el Lago Nabor Carrillo. Circuló en redes en ocasión de la consulta del 28 de octubre del 2018, consultado el 5 de septiembre de 2019, Etiqueta #YoPrefiero el Lago #Vota25a28de octubre https://twitter.com/hashtag/VOTA25a28OCT?src=hash&ref_src=twsrc%5Etfw%7Ctwcamp%5Etweetembed%7Ctwterm%5E1054102170960707584&ref_url=https%3A%2F%2Fwww.nacion321.com%2Fciudadanos%2Ffotos-asi-era-y-asi-se-ve-ahora-el-lago-de-texcoco.

[5] REGENERACION.MX, consultado el 5 de septiembre de 2019, https://regeneracion.mx/piden-se-detenga-vaciado-de-lago-nabor-carrillo-por-nuevo-aeropuerto/.

> actualmente es un cuerpo de agua permanente y con buena calidad del agua, se convierta en una laguna de regulación. Esta transformación implica no sólo la desecación del lago sino la incorporación de aguas residuales. La intención de esta transformación es aumentar la capacidad de regulación para apenas alcanzar los requerimientos mínimos de seguridad. La única forma de compensar la pérdida del Lago Nabor Carrillo sería la creación de un nuevo cuerpo de agua de dimensiones similares (1,000 hectáreas), que se encuentre ubicado en la zona baja y oriente de la cuenca en donde sus servicios ecosistémicos sean muy valiosos (suministro de agua, regulación de temperatura, captador de dióxido de carbono, belleza paisajística, hábitat de especies endémicas y migratorias, reservorio de agua, entre otros) y que además se encuentre a más de ocho kilómetros de distancia del aeropuerto. Esta combinación de características es imposible de encontrar en el Valle de México. Por lo tanto, la pérdida del Lago Nabor Carrillo generaría un severo daño ambiental irreversible e incompensable[6].

Es importante tomar en cuenta las reflexiones que se han dado a lo largo de esta "veintena" del siglo XXI, porque nos permiten ubicarnos en la emergencia de resolver nuestro gran reto del siglo: volver a conciliarnos con el medioambiente natural en el que hemos edificado nuestras ciudades. Recuperar el vínculo perdido.

Víctor Toledo, actual Secretario de Medio Ambiente (SEMARNAT), activo y respetado intelectual y académico formador de generaciones en la Eco-política[7], ha

[6] Fernando CÓRDOVA TAPIA, *in* Aristegui Noticias.com, consultado el 3 de septiembre de 2019, https://lopezobrador.org.mx/wp-content/uploads/2018/08/Dictamen-Ambiental-NAICM-Fernando-C%C3%B3rdova-Tapia.pdf. Y en portal de Aristegui Noticias, consultado el 03 de septiembre de 2019, https://aristeguinoticias.com/1708/mexico/consulta-aqui-todos-los-documentos-sobre-el-nuevo-aeropuerto/.

[7] Víctor M. TOLEDO, perfil UNAM IIES (Instituto de Investigaciones en Ecosistemas y sustentabilidad. Líneas de Investigación: Etnoecología y patrimonio biocultural, Ecología política y Sustentabilidad), consultado el 10 de septiembre de 2019,

escrito y hablado durante décadas de las catástrofes y los desafíos de nuestras ciudades contemporáneas y señala, a la ocasión del sismo de la Ciudad de México en septiembre de 2017:

> La CDMX se encuentra ante un punto de quiebre, frente a un dilema supremo entre colapso o sustentabilidad. Seguirlo negando es un acto notable de estupidez [...]. Detener ya la tendencia hacia el colapso debe ser obra de la organización y movilización colectivas, pero también de acciones puntuales a escala de hogares, edificios, barrios y colonias. En suma, el urgente rescate de Ciudad de México será ciudadano, ecológico, solidario y autogestionado o no será[8].

La fragilidad en la que se encuentra la Ciudad de México, es muy grave[9], y la acción colectiva, desde la toma de conciencia de que ésa es nuestra realidad, debe ser prioritaria en las acciones que debemos tomar los ciudadanos y autoridades.

Entrado el nuevo Gobierno, al frente Andrés Manuel López Obrador, se llevó a cabo una consulta ciudadana para conocer y decidir si queríamos o no el Aeropuerto en Texcoco.

La consulta en sí fue un motivo de gran polémica entre la población pues la información manejada en las redes que influyó mucho en la opinión pública, y trajo consigo la polarización de la misma. No podemos olvidar que a pesar de haber ganado con el 53% de los votos, la embestida de los partidos perdedores y sobre todo de la derecha se ha entronizado increíblemente, y al no estar acostumbrados a informarnos antes de opinar, el resultado fue una ola tremenda de opiniones encontradas que no ayudaron a ver con toda la claridad necesaria el verdadero problema que tiene la construcción del aeropuerto en Texcoco.

---

https://www.iies.unam.mx/investigacion/perfiles-investigadores/victor-m-toledo/.

[8] V. M. TOLEDO, "¡Poder ciudadano! Lo que el sismo nos dejó", *La Jornada*, octubre 2018, consultado el 25 de agosto de 2019, https://www.jornada.com.mx/2017/09/26/opinion/028a2pol.

[9] ATLAS DE RIESGO DE LA CIUDAD DE MÉXICO, consultado el 25 de septiembre de 2019, http://www.atlas.cdmx.gob.mx/.

Si bien es cierto también que la consulta no cumplió con los requisitos precisos para ser validada por toda la población, lo medular del asunto es el riesgo inminente que el territorio puede tener por la construcción del aeropuerto. Por ello no me detendré en el asunto de la controversia de la consulta, que es un asunto de juego político, sino en lo verdaderamente importante en esta comunicación que es el agotamiento y la destrucción del territorio. La defensa de un espacio violentado, del ecosistema en riesgo es la plataforma política desde donde queremos movernos.

Las mega-ciudades del siglo XXI requieren de infinitos modos y medios para funcionar. Es vital, sobre todo, atender el tema de la sostenibilidad del entorno físico ambiental y social, pues de no ser así el colapso anunciado tal vez sea mucho más rápido, catastrófico e irreversible[10].

La falta de agua es uno de los factores más tremendos con los que nos enfrentamos señala el Dictamen de impacto ambiental ya citado, que la ciudad de México:

> […] está catalogada internacionalmente como una de las ciudades con mayor riesgo de quedarse sin agua potable. […] la construcción de un aeropuerto sobre el ex-lago de Texcoco es incompatible con una visión que busque atender los problemas de fondo en términos de manejo y aprovechamiento del agua en la cuenca[11].

El pasado diciembre de 2018, tuvimos casi una semana sin "el vital líquido", pues se tuvieron que hacer obras de mantenimiento de la red que alimenta a la ciudad. El tema a destacar no son las obras de mantenimiento o si fueron adecuadas o no, sino enfrentar el hecho de que no tuvimos el agua, y había que organizarse para cambiar hábitos, generar conciencia de lo que significaría no tener agua durante esos días. Ello

[10] ONU-HÁBITAT, "Las ciudades son hoy más vulnerables a los desastres naturales", consultado el 04 de abril de 2019, https://news.un.org/es/audio/2015/03/1408581.

[11] McDONALD *et al.*, "Water on an Urban Planet: Urbanization and the Reach of Urban Water Infrastructure. Global Environmental Change", consultado el 11 de septiembre de 2019, https://lopezobrador.org.mx/wp-content/uploads/2018/08/Dictamen-Ambiental-NAICM-Fernando-C%C3%B3rdova-Tapia.pdf. Y en portal de Aristegui Noticias, consultado el 11 de septiembre de 2019, https://aristeguinoticias.com/1708/mexico/consulta-aqui-todos-los-documentos-sobre-el-nuevo-aeropuerto/.

también permitió corroborar que no podemos abordar la solución de este problema desde una orden de autoridad, sino que esto es un problema a resolver colectivamente. El dispendio del agua, pero sobre todo el mal uso que hemos hecho de la distribución y consumo, las obras de extracción y la contaminación para abastecer las ciudades, han acabado con ríos, manantiales, lagos, humedales, veneros… Los veneros que formaron parte de los asentamientos urbanos fueron absorbidos y contaminados, ésta es una forma de violencia que pareciera no ocupar un lugar en la mirada de nosotros los ciudadanos, pero sobre todo de los tomadores de decisiones; esa forma de violencia es percibida únicamente por los grupos de expertos o muy especializados.

La sobrepoblación, pero particularmente la mala distribución en el espacio ha generado los desafíos que hoy día tenemos, frente a la gran expansión de las ciudades y desde luego la necesidad de la creación de infraestructuras de todo orden; las de transporte, como los aeropuertos, son implacables con el espacio en el que se establecen, pues, requieren de transformaciones sobre el medio físico en muchas ocasiones devastadoras[12]. Agotamiento de las tierras para dejarlas inutilizadas y como consecuencia una serie de impactos en las diferentes categorías de contaminación muy difíciles de manejar y de gestionar.

El devenir del caos en las mega ciudades, en el ámbito internacional, enfoca su posibilidad de resolverlo desde la sostenibilidad. Ello ha sido tratado en numerosos foros, de diversas naturalezas; así nace la *Agenda 2030 de Sostenibilidad*, signada por México, la cual ha sido un paraguas importante para atender el tema.

De los temas que aborda la *Agenda*, nuestro país ha hecho su propia agenda y el agua, la protección a la diversidad de las especies, la preservación de los ecosistemas son ejes prioritarios.

[12] Bernardo SÁNCHEZ PAVÓN, *Servicios Aeroportuarios, Servicio Público e Iniciativa privada*, Santiago de Chile, 2011, CEPAL, División de Recursos Naturales e Infraestructura, consultado el 29 de agosto de 2019, https://repositorio.cepal.org/bitstream/handle/11362/6356/1/S1100093_es.pdf.

Por mencionar solo unos datos importantes, tenemos que la agenda mexicana reporta que en 2015:

> […] el costo ambiental de la degradación de los ecosistemas y el agotamiento de los recursos representó 5% del PIB (INEGI, 2016). La degradación de las tierras se manifiesta con un 70% de la tierra para la agricultura, ganadería y bosques cultivados. El 92.4% de las tierras secas del país presenta procesos de desertificación en diferentes grados y el 66% de los pastizales presenta procesos de degradación de suelos[13].

Para ello, las metas que el gobierno mexicano se ha planteado para mitigar estos impactos priorizan el restablecimiento y el uso sostenible "de los ecosistemas terrestres y los ecosistemas interiores de agua dulce y sus servicios, en particular los bosques, los humedales, las montañas y las zonas áridas, en consonancia con las obligaciones contraídas en virtud de acuerdos internacionales"[14].

Entonces, si estas metas fueron planteadas y acordadas, ¿cómo es que se compromete un territorio como el lago de Texcoco para un aeropuerto de sendas magnitudes, con impactos ambientales descomunales?

Las razones son evidentes, pero se escondieron de manera tramposa y fueron reveladas a inicios de enero de 2019. Víctor Toledo ya lo había anticipado en el artículo antes mencionado:

> El mecanismo es el mismo: el Estado corrupto permite o tolera proyectos del capital voraz violando normas, leyes y disposiciones legales incluso de carácter internacional (como el derecho a la consulta de las comunidades donde se realizan los proyectos) en aras

[13] GOBIERNO DE MÉXICO, *Estrategia Nacional para la puesta en marcha de la Agenda 2030. Objetivos de desarrollo Sostenible,* enero de 2019, consultado el 14 de marzo de 2019, http://agenda2030.mx/#/home.
[14] *Ibid*.

> de la ganancia de las empresas y corporaciones, sacrificando a la naturaleza y a la sociedad[15].

Para conocer los negocios alrededor del nuevo aeropuerto el Senado de la República publicó un estudio muy detallado al respecto y que se puede encontrar en el texto editado por segunda vez en 2015*: El Aeropuerto Internacional de la Ciudad de México. Política, negocios y poder*, del Ex-Senador Alejandro Encinas[16].

Una última reflexión que aporta un ingrediente más a la definición del caos que nos conduce al colapso multicitado, se posiciona en la vida contemporánea regida por el uso de la tecnología en nuestra vida cotidiana. William J. Mitchel, autor norteamericano, escribe en 1999 un texto que titula: *E-TOPÍA* en el cual se abordan las posibles vías para transitar la ciudad del siglo XXI, con esperanza y señala lo siguiente:

> […] [en] la ciudad del siglo XXI, por tanto, la condición de la urbanidad civilizada se puede basar menos en el aumento del consumo de los recursos escasos y más en su gestión inteligente.
>
> Descubriremos cada vez más que podemos adaptar más los lugares existentes a las nuevas necesidades conectando de nuevo equipamiento, modificando la informática y reorganizando las conexiones de red sin necesidad de demoler las estructuras físicas y construir otras nuevas[17].

La cita anterior es el escenario en el que vivimos hoy cada vez con mayor frecuencia: las reuniones por *Skype* que nos ahorran los traslados en un contexto de tremenda congestión de tránsito así como las videoconferencias o las reuniones en

---

[15] V. M. TOLEDO, *op. cit*.

[16] Alejandro ENCINAS, *Aeropuerto Internacional de la Ciudad de México. Política, negocios y poder*, Senado de la República, consultado el 14 de marzo de 2019, https://lopezobrador.org.mx/wp-content/uploads/2018/08/El-Nuevo-Aeropuerto-Internacional-de-la-Ciudad-de-M%C3%A9xico-Pol%C3%ADtica-Negocios-y-Poder-2da.-Edici%C3%B3n-2015-Alejandro-Encinas.pdf.

[17] William J. MITCHEL, *E-TOPÍA. Vida urbana, Jim, Pero no la que nosotros conocemos*, (2001), Barcelona, Gustavo Gili, p. 164.

streaming, que nos permiten acceder al conocimiento desde distintas partes del mundo, pudiendo contribuir a la discusión de igual manera.

Nada suple al contacto humano y cercano, pero la tecnología tendrá que hacer su parte ayudando a encontrar las soluciones inmediatas en un verdadero plan de mitigación de este deterioro, que dirijan la estrategia para recuperar la sanidad de nuestros ecosistemas tan vulnerados.

En este contexto, de nuevo la pregunta: ¿cómo fue posible siquiera pensar en otro aeropuerto en un sitio que los expertos determinaron como inviable?

La relación con la naturaleza. Las opiniones expertas para defender contra la violencia del territorio

Numerosos foros de toda índole, expertos, universidades, encuentros, organizaciones no gubernamentales, organizaciones ciudadanas y publicaciones en todos los medios se pronunciaron con diferentes perspectivas respecto a la no conveniencia de construir el aeropuerto[18].

Difícil plasmarlas en este artículo, pero es importante destacar algunas voces que fueron muy claras para hablar de las implicaciones socio ambientales y territoriales en la construcción del mismo.

En diversos medios se estuvieron entrevistando, reseñando, analizando todos los peligros, riesgos, incongruencias con respecto al proyecto lanzado por el expresidente Peña Nieto en 2014.

El diario *El País* fue muy interesante ya que hacía énfasis en cómo el Gobierno de la República lo había "vendido": la primera terminal aérea aspiraba a tener la

[18] Consultados el 31 de agosto de 2019,
https://aristeguinoticias.com/2310/mexico/lago-si-aeropuerto-tambien-es-posible-articulo/.
https://obrasweb.mx/infraestructura/2019/06/12/orden-de-conservar-el-naim-se-da-cuando-alistan-obra-en-el-lago-nabor-carrillo.
https://www.eluniversal.com.mx/columna/jose-luis-luege-tamargo/metropoli/confirman-destruccion-del-lago-nabor-carrillo.

certificación LEED platino que es la máxima distinción en eficiencia. Cuanta ironía. Pero desde luego había que justificar los 13.000 millones de dólares.

El periódico señalaba que a un 15% del avance de la obra, ya había realizado un grave daño ambiental, lo cual también había ya señalado, advertido y denunciado el Dr. Fernando Córdova de la UNAM a quien hemos citado ya. Estos daños se refieren a la destrucción del refugio ambiental de aves migratorias, del desgajamiento de por lo menos una decena de montañas del Estado de México y lo que para este trabajo nos ocupa: la alteración del milenario paisaje de la ciudad de los Dioses: Teotihuacán[19].

El Lago Nabor Carrillo, que fue el último resquicio de los lagos que conformaron la región del lago de Texcoco, tiene una capacidad de 36 millones de metros cúbicos de agua y una superficie de 917 hectáreas, con una profundidad media de 2.3 metros. En esta superficie es donde se pretendía y se iniciaron los trabajos para instalar el Nuevo Aeropuerto.

La historia nos llena de experiencias y datos desde la fundación de México-Tenochtitlán, con trabajos de adaptación; pero también de la Gran Ciudad de México de la Nueva España, construida sobre la desecación de los lagos, en busca de futuro, haciendo a un lado el porvenir. La reflexión que hace Alejandro Hernández Gálvez, (editor de la Revista *Arquine*, especializada en Arquitectura y Ciudad), viene a cuento; pues, lo refiere al "proyecto moderno" y señala:

> El *proyecto* moderno no sólo no coincide sino que muchas veces choca con el *porvenir* y aquí habría que recurrir a la etimología de la palabra proyecto: lo que se lanza hacia adelante y, por tanto, lo que se lanza desde atrás, desde el pasado, hacia adelante. El *proyecto* del *Nuevo Aeropuerto Internacional de la Ciudad de México,* NAICM, es un claro ejemplo de esta paradoja[20].

[19] Teresa DE MIGUEL y Óscar GUERRERO, *El oscuro legado del nuevo aeropuerto*, *in El País*, 2018, consultado el 14 de agosto de 2019, https://elpais.com/especiales/2018/nuevo-aeropuerto-mexico/.
[20] Alejandro HERNÁNDEZ GÁLVEZ, *Aeropuerto en vez de Lago: condenados a ser modernos, in* Revista *Arquine*, enero de 2019, consultado el 9 de abril de 2019, https://www.arquine.com/aeropuerto-en-vez-de-lago/.

"No hay forma de compensar un impacto de ese tamaño al destruir completamente un ecosistema que es el mayor refugio de aves migratorias del centro del país", dice Fernando Córdova Tapia (UNAM); afirma que no hay otro hábitat capaz de acoger a esas aves. "Al no tener refugio ni lugar de anidación, muchas terminarán muriendo"[21].

Pero además Córdova Tapia hace hincapié en lo que ha sido evidente y una constante en la políticas y decisiones en nuestro país, "irreflexiva visión de que la naturaleza representa el obstáculo a vencer para la generación de desarrollo"[22].

Durante el siglo XX se comenzó a secar ese cuerpo de agua que en los años 60-70s fue un símbolo que llevaría a los trabajos de recuperación del lago de Texcoco. Se realizó un proyecto en aquel momento, llevado a cabo por un grupo de investigadores de la UNAM y encabezado por el Ing. Nabor Carrillo, de quien lleva su nombre el lago. En 1971 se aprobó el *Plan Lago de Texcoco* y según un boletín de la Sociedad Geológica Mexicana en 2015, "la existencia y operación del Lago Nabor Carrillo desde 1985 es una demostración de que es posible regenerar la Zona Federal del Lago de Texcoco mediante un sistema de lagos"[23].

Desde todas las perspectivas se presentó lo incongruente y catastrófico que era construir el Aeropuerto en Texcoco. Éste ocuparía prácticamente la mitad de los destinados al lago como señala el artículo de *Arquine*, y sería inviable tanto por su poca capacidad de resistencia del suelo como "por las repercusiones ecológicas en el lago mismo"[24].

Y no hemos hablado de lo que significa para los habitantes alrededor de este lugar, quienes son los que moran [en] y demoran el territorio, para quienes ese espacio es su hábitat y lo ha sido para sus antecesores y que representa además de lo fundamental de su lugar de vida, un cúmulo de memoria, de significaciones y de códigos que no

[21] Fernando CÓRDOVA TAPIA, *El impacto ambiental del Nuevo Aeropuerto Internacional de la Ciudad de México*, *in Nexos*, diciembre de 2018, consultado el 29 de agosto de 2019, https://labrujula.nexos.com.mx/?p=2035.
[22] *Ibid.*
[23] A. HERNÁNDEZ GÁLVEZ, *op. cit.*
[24] *Ibid.*

solamente pertenecen a su historia reciente, sino que pertenecen a lo que llamamos nuestro patrimonio cultural.

Aquí me gustaría introducir los temas del paisaje, el paisaje histórico urbano y lo que Sébastien Morot ha trabajado desde hace más de diez años *Vision de l'épaisseur; le Suburbanisme et l'art de la mémoire*. Lo tomo como referencia para hablar de las significaciones escondidas de violencia, que se esconden bajo los "grandes proyectos" de desarrollo urbano que apuestan al futuro y al "desarrollo innovador y competitivo" que proponen los gobiernos en este caso de la República Mexicana.

Volviendo a Alejandro Hernández Gálvez, "NAICM no es el gran proyecto que se anuncia con bombo y platillo, sino más bien un gran centro de negocios y de intereses perversos enfocado en explotar la tremenda plusvalía de los terrenos federales cercanos"[25].

¿Qué había antes?

La gran México-Tenochtitlán, urbe establecida en el lago de Texcoco en 1421, fue la última de los grandes desarrollos metropolitanos antes de la llegada de Cortés. Teotihuacán, 450 años antes, había sido uno de los más grandes ejemplos de desarrollo urbano.

Si hablamos de lo que las civilizaciones anteriores construyeron, podemos ver lo que produjo la relación entre el hombre y su medio ambiente, con la naturaleza. No existía ninguna separación entre ambos. Su relación fue cargada de ritos, mitos y ello fue lo que generó extraordinarios sitios monumentos y elementos que hoy les hemos denominado patrimonio de la humanidad.

Acotemos aún más esta imagen que evoco, refiriéndonos a las ciudades mesoamericanas que aparecieron, se desarrollaron y se consolidaron en nuestro territorio, para poder ejemplificar.

[25] A. HERNÁNDEZ GÁLVEZ, *op. cit*.

El Tajín, Teotihuacán, Uxmal, Chichén, Teuchitlán, Ihuatzio, Tzintzunzan, Palenque, Monte Albán. Y en su etapa muy primigenia, La Venta, San Lorenzo y Tres Zapotes, cuna de la civilización olmeca. Sólo pensemos en estas ciudades y cómo ocuparon el territorio.

Teotihuacán, hacia el 450 D.C. contaba con una población impensable para esos tiempos: entre 85 y 100 mil habitantes, datos de exploraciones de los años 90. Sin embargo, en recientes investigaciones, se afirma que esta ciudad tuvo entre 40 mil y 200 mil habitantes[26]. Estaba perfectamente estructurada, con una especializada y eficaz infraestructura para el abasto y desecho del agua. La accesibilidad entre el centro ceremonial y los centros habitacionales perfectamente resueltos, amén de la organización y especialización para soportar a los visitantes en tiempos de celebraciones. Su paisaje construido se fusiona con el paisaje de los cerros que la rodean. Esa gran ciudad de los dioses, se nos devela y revela cuando la recorremos, en su esplendorosa relación con la naturaleza. Recordemos que fue trazada con el eje del norte astronómico.

Por otro lado, habría que notar que estos centros mesoamericanos que menciono fueron el centro de una gran diversidad en su amplio sentido, diversidad en lo cultural y en lo étnico. Su sentido de intercambio, por medio del comercio, nos da testimonio de ello. Lo que estos sitios nos legaron, es uno de los grandes desafíos para nuestras ciudades contemporáneas.

La migración fue un factor determinante también, en el desarrollo de esas civilizaciones, y hoy resulta ser un problema tremendo en nuestras ciudades-metrópolis que han generado índices de violencia descomunales…

La tecnología que para esos pueblos no fue ningún obstáculo, hoy día, con lo extraordinario de su potencial pues ha roto las barreras de espacio y tiempo pareciera que nos devora en el sinsentido de la ruptura de nosotros con nuestro

[26] Linda MANZANILLA, "El Estado teotihuacano", *Arqueología mexicana* 32 (julio-agosto 1998), consultado el 27 de septiembre de 2019, https://arqueologiamexicana.mx/mexico-antiguo/el-estado-teotihuacano.

medio ambiente, con su agotamiento, con la muerte de las especies, con la transformación transgénica de las semillas para satisfacer los bolsillos de las bolsas de valores del mundo, olvidándose que sin los recursos y la diversidad de las especies, no somos ni seremos el planeta que hemos sido hasta ahora. El agua (recurso fundamental, hoy agotado, en nuestras civilizaciones mesoamericanas) era el elemento fundamental para el desarrollo de la vida ritual, ceremonial, cotidiana, en ese orden.

Ciertamente no podemos comparar la población y sus necesidades con las del siglo XXI. El centro del país, con la zona metropolitana, se desborda y los problemas de densificación, desarrollo inmobiliario voraz, carencia de agua, transporte, movilidad y accesibilidad han tornado nuestros espacios en escenarios de violencia muy dolorosa.

Lo que fue el territorio mexicano durante los siglos X A.C al siglo XV D.C., hoy, no tiene referencia alguna, mas allá que las piezas y relatos que se exhiben en un museo, o en muchos museos, como trofeos, pero no como lecciones aprendidas para poder manejar hoy los desafíos territoriales que la ciudad contemporánea nos implica.

¿Qué perdemos, que está en riesgo desde el punto de vista de la memoria en su mayor acepción? Perdemos nuestra conexión con lo que hemos sido hasta ahora y cómo nos hemos transformado. Perdemos la capacidad de aprender cómo resolver los grandes desafíos con la ayuda de la historia. No es un asunto de nostalgia.

La historia nos ha contado nuestro propio modo de estar en el mundo a través del paisaje. El paisaje que nos ha permitido reconocernos. Señala Sébastien Morot que los antiguos utilizaban el paisaje como "el arte de la memoria"; resulta muy interesante pues lo que generaba eran esos vínculos con nuestras significaciones. Es en esta dimensión que Morot apela a su concepto que llama "el espesor de las situaciones construidas" y le da a la arquitectura y al urbanismo la categoría de "las nuevas artes de la memoria" y señala:

> […] en ellas (arquitectura y urbanismo) reside el problema afrontado por Freud, de nuestra capacidad para representarnos localmente el

> espesor memorial de las ciudades y del territorio, no sólo *in situ*, sino también y tal vez en primera instancia *in visu*[27].

Desde la disciplina de la Conservación del Patrimonio, hablar de paisaje hoy día también refiere a este "espesor de la memoria" y se traduce en una serie de conceptos e incluso metodologías para poner en valor la urgencia de preservarlos. En 2007, el ICOMOS (Consejo Internacional de monumentos y sitios) empezó una discusión sobre el concepto de *Paisaje Histórico Urbano* que fue consensuada y trabajada durante mucho tiempo hasta que se logró tener una carta y recomendación por la Unesco (2011) que nos diera la definición, la cual señala:

> Se entiende por paisaje urbano histórico la zona urbana resultante de una estratificación histórica de valores y atributos culturales y naturales, lo que trasciende la noción de "conjunto" o "centro histórico" para abarcar el contexto urbano general y su entorno geográfico.
>
> Este contexto general incluye otros rasgos del sitio, principalmente su topografía, geomorfología, hidrología y características naturales; su medio urbanizado, tanto histórico como contemporáneo; sus infraestructuras, tanto superficiales como subterráneas; sus espacios abiertos y jardines, la configuración de los usos del suelo y su organización espacial; las percepciones y relaciones visuales; y todos los demás elementos de la estructura urbana. También incluye los usos y valores sociales y culturales, los procesos económicos y los aspectos inmateriales del patrimonio en su relación con la diversidad y la identidad[28].

Tanto las reflexiones de Morot como las definiciones técnicas de un organismo como las del ICOMOS nos ponen frente a lo que se quiere comunicar en este trabajo:

[27] Sébastien MOROT, *Suburbanismo y el arte de la memoria,* Barcelona, Gustavo Gili, 2006, p. 60.
[28] ICOMOS-UNESCO, *Recomendación sobre el paisaje urbano histórico, con inclusión de un glosario de definiciones*, diciembre de 2019, consultado el 15 de abril de 2019, http://portal.unesco.org/es/ev.php-URL_ID=48857&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=201.html.

la importancia definitiva que tiene el territorio y su paisaje en la relación afectiva que los humanos tenemos con la naturaleza. La cosmogonía que se genera alrededor de ese vínculo y que permite generar la riqueza cultural de la cual los humanos nos preciamos de haberla construido.

"Dispondremos algún día de nuevos mapas que nos permitan orientarnos en el espesor de las situaciones construidas no sólo en la infradelgadez de su superficie?"[29] y Morot hace referencia a *"la psicogeografía"* que en la Internacional Situacionista: "es el estudio de los efectos precisos del medio geográfico, conscientemente ordenado o no, actuando directamente sobre el comportamiento afectivo de los individuos"[30].

El lago de Texcoco para los habitantes del Valle de México representa un gran legado de significaciones. Una gran lección de "gestión del territorio" y respeto a la naturaleza, que hicieron los antiguos pobladores prehispánicos y coloniales. Ello fue lo que llevó a personajes como Nabor Carrillo a proponer su estudio mencionado para recuperarlo en la tercera parte del siglo XX.

Estas reflexiones se añaden a la contundente argumentación de los técnicos para decir no al aeropuerto, sí al lago de Texcoco.

Lo que estamos salvaguardando es el Paisaje de nuestra Memoria.

Reflexiones finales. ¿Tenemos remedio?

El referirme al patrimonio cultural no es para hablar de un concepto en abstracto, sino de un elemento que utilizando la memoria nos da pistas, nos resignifica el trayecto transitado por este planeta y nos da lecciones para buscar respuestas.

Por ello recurro a Víctor Toledo, que me ha dado mucha luz en los últimos años, quien habla, junto con otros pensadores Narciso Barrera Bassols, Eckart Boege entre otros , de los conceptos de "patrimonio biocultural" y "memoria biocultural".

Lo biocultural es un nuevo paradigma y desde ahí, en estas líneas finales, quisiera hacer mi propuesta de utopía para la ciudad y los territorios del siglo XXI. Si nos

[29] S. MOROT, *op. cit*, p. 60.
[30] *Ibid.*

posicionamos desde lo que Edgar Morin viene insistiendo que es el pensamiento complejo, aquél que no separa sino que articula; aquél que ve que el todo es más allá que la suma de sus partes; aquél que habla de los antagónicos que pueden coincidir con un vehículo de articulación, será más difícil caminar hacia lo que nos hemos imaginado como siglo XXI.

Tenemos que admitir y asumir que estamos frente a un cambio civilizatorio y eso es extraordinario. Por ello regreso al paradigma de lo biocultural, que con el ejemplo que se ha expuesto en este trabajo, resulta una vía alternativa con muchas posibilidades para construir la utopía.

> El nuevo paradigma biocultural señala Toledo , está impulsando una idea nueva: no separar el estudio y la conservación de la biodiversidad del estudio y la conservación de las culturas. No podemos seguir por caminos separados… En esta innovadora experiencia de campo es conjuntar el interés biológico y ecológico con el interés antropológico o etnológico[31].

Y también insiste en que la principal causa de nuestro desequilibrio ecológico global es el "*Homo industrialis* que con sus mecanismos sólo busca la concentración y la acumulación del capital".

La indisolubilidad entre lo material y lo inmaterial, entre natura y cultura, entre el hombre y su medio ambiente lo ejemplifica en casos de estudio como el de Yucatán en donde se tienen registradas entre 2.200 y 2.400 especies de plantas vasculares en donde el 80% tienen nombre y uso. Ello es así pues tenemos que tomar en cuenta que los Mayas habitan la península desde hace tres mil años. Por lo tanto, se pregunta y nosotros adoptamos esa pregunta: "¿Se puede separar la cultura local del universo vivo?"[32].

[31] V. M. TOLEDO, *El paradigma biocultural: crisis ecológica, modernidad y culturas tradicionales,* p. 55, enero de 2019, consultado el 28 de abril de 2019, https://www.redalyc.org/pdf/4557/455745075004.pdf.
[32] *Ibid*.

Cualquier evento desde esta perspectiva, que vulnere el equilibrio ecológico de nuestro hábitat, es violencia. Y para mitigarla y desaparecerla la tendremos que abordar desde nuevos paradigmas. Los que hemos utilizado hasta ahora se agotaron y nos llevaron a la crisis socio-medioambiental que estamos viviendo.

A esta crisis civilizatoria de la que habla Toledo como muchos otros.

Tomar la decisión de trasladar la construcción del Nuevo Aeropuerto Internacional de la Ciudad de México a la base aérea de Santa Lucía que ciertamente desde mi opinión no es el perfectamente adecuado , es un paso a la construcción de esos nuevos paradigmas que necesitamos. No es una tarea que se hará con la característica de lo instantáneo como la tecnología nos está acostumbrando. Aquí es donde se puede conectar con lo que Sébastien Morot también propone y lo expone en 2017 en el cierre de una conferencia, en el marco de la "Journée d'Étude Bernardo Secchi" en Lausanne, Suiza, "*De l'art de la Mémoire à l'art de la Patience*"[33]. Necesitamos cultivar el "arte de la Paciencia", para poder tejer todos los hilos que nos presentan los desafíos de nuestro planeta en el siglo XXI.

Ciertamente el de la defensa y la preservación del territorio, su paisaje, la ecología y su vínculo con las culturas milenarias y las actuales, a través de la conformación de nuevos paradigmas, será un camino a seguir. Utópico. Pero al fin y al cabo un camino que nos permitirá que se revelen unas nuevas significaciones de la civilización del siglo XXI. El "poder ciudadano" informado, consciente, responsable y comprometido, es una herramienta.

Retomando la pregunta inicial para este artículo: ¿es posible lanzarnos a la incertidumbre, para desde ahí re-pensar la ciudad del siglo XXI? Con estas propuestas, el atrevimiento es decir "Sí":

> Los lugares físicos y los virtuales funcionarán de forma interdependiente y en general, se complementarán mutuamente

[33] Sébastien MOROT, *"De l'art de la mémoire à l'art de la patience", in* "Journée d'étude Bernardo Secchi", 20 de septiembre de 2017, consultado el 13 de abril de 2019, https://portal.klewel.com/watch/webcast/journee-etude-bernardo-secchi-2017/talk/17.

> dentro de un modelo de vida urbana transformado… Algunas veces utilizaremos la red para no tener que ir a algún sitio; pero en otras veces, todavía, iremos a algún sitio para establecer contactos[34].

Tal vez de este modo podríamos empezar a "restaurar lo vivo".

[34] W. J. MITCHEL, *op. cit*, p. 164.

E. BORZACCHIELLO, «Entre archivos. Prácticas narrativas para descifrar la violencia y cuidar la vida», *Atlante. Revue d'études romanes*, n°11, Automne 2019, p. 179-193, ISSN 2426-394X.

Entre archivos

Prácticas narrativas para descifrar la violencia y cuidar la vida

Emanuela Borzacchiello
Universidad Complutense de Madrid

Entre archivos

Investigar sobre la violencia implica un trabajo constante y lento de excavación arqueológica. La violencia se sedimenta en capas en el territorio que habitamos, así como bajo nuestra misma piel. Excavar historizando para analizar a través de cada estratificación cuáles fueron los elementos que no variaron en el tiempo y en el espacio y los que sufrieron una mutación antropológica por el nivel brutal de violencia que cambió profundamente México, en particular desde el 2006 hasta la fecha[1]. Excavar historizando para entender qué pasó, quiénes fueron los responsables, cómo pudo pasar, por qué se permitió que pasara, para reflexionar sobre el presente y comprender las dinámicas sociales que incentivan y favorecen la (re)producción de la violencia.

La escritura de este artículo llega después de un año de trabajo de archivo como curadora de la sección del movimiento feminista de la *Colección M68. Ciudadanías en movimiento*[2] de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), un repositorio

[1] Durante los años de la presidencia de George W. Bush en Estados Unidos y Felipe Calderón en México (2006-2011), se puso en marcha el Plan México: un programa de cuatrocientos millones de dólares invertidos en la lucha contra el narcotráfico. El objetivo prioritario de la iniciativa era la militarización del territorio, aunque oficialmente una parte del Plan tenía que destinar un porcentaje a las instituciones que trabajan en defensa de los derechos humanos, en particular en el estado fronterizo de Chihuahua, donde el crimen organizado parecía tener un control, casi total, del territorio. Los impactos del Plan México se pueden constatar después de dos años. A consecuencia de la militarización extrema del estado de Chihuahua, el índice de violencia aumentó un 200 %, según el Grupo de Trabajo para Asuntos Latinoamericanos, el Centro para las Políticas Internacionales y la Oficina en Washington para Asuntos Latinoamericanos (2011).

[2] De consulta abierta y en permanente construcción, M68 es una iniciativa en la que colaboran múltiples archivos públicos y privados. Disponible en: https://www.m68.mx/#/.

digital sobre los movimientos sociales que, desde el 1968 a la fecha, han impulsado el reconocimiento de derechos en México.

Para la *Colección M68. Ciudadanías en movimiento*, he seleccionado diferentes archivos feministas, privados e institucionales. En una primera fase, contactamos historiadoras, antropólogas, sociólogas, fotógrafas, defensoras de derechos humanos, activistas, trabajadoras, artistas feministas integrantes del movimiento feminista. En particular me centré en el análisis de la década de los setenta y ochenta. Sistematicé todo el material documental más adecuado para re-construir la historia del movimiento feminista, sus teorías y prácticas, desde los años setenta hasta hoy[3]. Para investigar a partir de un trabajo de archivo y para cuidar la vida a través de la recuperación de la producción de conocimiento hecha por las mujeres, mi brújula fueron dos ejes que aprendí gracias a las conversaciones con la socióloga Susana Draper y el antropólogo Rodrigo Parrini:

1. Cuando nos encontramos con un conglomerado de documentos, tenemos que pensar en la posibilidad del "archivo" en el que pueden transformarse.
2. Se tiene que visibilizar constantemente la energía social de los archivos.

La metodología que seguí para llevar a cabo la investigación fue historizar excavando a través de una escucha y una mirada "hacia abajo".

[3] El resultado de este trabajo de archivo fue la consulta de ocho archivos feministas privados:

1. Archivo privado Ana Lau
2. Archivo privado Costureras del 1985
3. Archivo privado Isabel Vericat
4. Archivo privado Yan María Yoyotly Castro
5. Archivo privado Mónica González
6. Archivo privado Lucero González
7. Archivo privado Cintia Bolio
8. Archivo privado Marta Lamas.

En una segunda fase hice un rastreo de los archivos universitarios y seleccioné los documentos más importantes para rescatar la historia del movimiento feminista. Archivos universitarios analizados y seleccionados:

1. Ana Victoria Jiménez (Universidad Iberoamericana)
2. Biblioteca CIEGH-UNAM
3. Biblioteca CEIICH-UNAM
4. Archivo CAMENA-UACM
5. Biblioteca CEDOCH-UAM.

Una propuesta y apuesta metodológica: mirar y escuchar hacia abajo

La profesora colombiana de la Escuela Interamericana de Bibliotecología, Sandra Patricia Arenas Grisales, con respecto a "mirar hacia abajo" escribe:

> Ese mirar hacia abajo es también una forma de mirarse a sí mismo, de indagar en lo más profundo del ser humano para comprender el porqué de ciertos acontecimientos. […] La materialidad que simboliza la memoria nacional de las epopeyas, las conquistas y las transformaciones por lo general nos obliga a mirar hacia arriba, en dirección a un lugar en lo alto desde el cual se nos presenta la magnificencia de un pasado remoto. […] Pero si mirar hacia arriba, a esos lugares de memoria, nos permitió conocer las grandes lecciones de la historia, desviar la mirada hacia abajo, al piso, al cemento, a la tierra, nos deparó con lo invisible, con el silencio y con lo subterráneo[4].

En relación con la escucha, la socióloga Raquel Gutiérrez afirma: "escuchar es conocer". En mi investigación mirar y escuchar son dos acciones íntimamente relacionadas. Si empezamos el ejercicio de mirar y escuchar hacia abajo, podemos plantearnos: ¿Cómo se transforman las herramientas que usamos? ¿Cómo los cambios que se producen inciden en nuestra investigación?

El primer cambio que necesitamos para reposicionarnos en este entrenamiento constante de la escucha y de la mirada, lo defino como *el movimiento hacia atrás*. Desde que era pequeña, me acompaña una frase de mi abuela: "antes de dar un paso adelante, da un paso atrás". Es decir, mira adelante, y después para y vuelve al pasado a través de un ejercicio reflexivo: escucha las voces que nunca fueron escuchadas, retoma las escrituras que fueron silenciadas. Acércate a las personas que sufrieron,

[4] Grisales ARENAS, *Mirar hacia abajo*, 2009, p. 34. Consultado el 11 de abril de 2019, http://hacemosmemoria.org/2019/04/04/mirar-hacia-abajo/.

retoma su historia y aléjate de la gran pretensión de querer reconstruir la memoria histórica de un país. No mirar sólo la masacre y la violencia que desborda, sino sus efectos en la vida cotidiana.

Un segundo cambio deriva del *ejercicio reflexivo de la escucha hacia sí misma*. Cada escucha tiene que partir de nosotras mismas, indagando en lo más íntimo el porqué nos tocan más unos temas y dejamos otras historias.

Un tercer cambio tiene que ver con *el ejercicio de visibilizar lo invisible*, o por lo menos aquello que aún hoy se nos presenta como invisible.

Archivar no significa catalogar, poner etiquetas y entregar al polvo los documentos. Como lo recuerdan los trabajos de Jacques Derrida, el archivo no es sólo el lugar de conservación del pasado y el acto de archivar no sólo es un acto que expresa el deseo de ordenar y de sistematizar, sino que este acto vivo y en constante movimiento siempre está relacionado por un profundo deseo de interrogar la realidad.

Entrando en los archivos: los años setenta

En el archivo privado de la antropóloga feminista Marta Lamas, encuentro un volante de los años setenta. Las mujeres escribían en volantes los lemas que se podían gritar y los distribuían durante las marchas.

Marcha: No más violencia contra la mujer:

1. Mi cuerpo es mío, yo soy mía
2. Todo piropo es un insulto
3. La sexualidad como obligación es violación
4. Las mujeres en el matrimonio también somos violadas
5. Cuando una mujer es golpeada, todas somos golpeadas
6. Ignorancia es esclavitud, esclavitud es violencia
7. No más silencio a la violación
8. Las calles también son nuestras, repudio a la violación
9. No más engaño, no más encierro, no más silencio

10. No más violencia contra las mujeres
11. Contra el hostigamiento sexual
12. No al chantaje sexual en el trabajo
13. Por el respeto a las mujeres
14. Alto a la violación sexual
15. No más mujeres golpeadas
16. Queremos salir a las calles
17. Cada ama de casa es una esclava en la casa

Desde el presente, volviendo a leer estos 17 lemas, se comprende la densidad semántica de cada uno de ellos. Cada uno singulariza los diferentes tipos de violencia que las mujeres sufrimos aún hoy en día; además presenta una visión compleja y sistémica de cómo un mismo cuerpo pueda estar cruzado por múltiples violencias: desde el hostigamiento y chantaje sexual en el trabajo que en la actualidad llamamos acoso hasta la violación y la imposibilidad de ser realmente personas libres y con plenos derechos porque "queremos salir a las calles", pero vivimos en espacios constantemente excluyentes y discriminatorios.

La lista de los lemas empieza con "Mi cuerpo es mío, yo soy mía", que será el centro de gravedad permanente del pensamiento y de las prácticas feministas desde los setenta hasta hoy en día. La afirmación de la propia subjetividad pasa a través del reconocimiento del propio cuerpo diferente: porque no sólo tenemos un cuerpo sino que somos nuestro mismo cuerpo.

En el 1979 empieza a circular en México la primera versión en español de un libro que fue fundamental para generaciones de mujeres en diferentes partes del mundo: *Nuestros cuerpos, nuestras vidas*, del Colectivo del Libro de Salud de las Mujeres de

Boston[5]. En las primeras páginas, podemos leer: "nosotras somos nuestros cuerpos. Nuestro libro celebra este simple hecho"[6].

En los años setenta se empieza el reconocimiento del propio cuerpo, de mi cuerpo es mío: una ruta obligada para llegar hoy a reconocerse como cuerpo político colectivo: "Cuando una mujer es golpeada, todas somos golpeadas", gritan las jóvenes que se manifiestan hoy en todo el país.

La reapropiación del cuerpo, o sea el reconocerse y legitimarse a partir de la propia diferencia sexo-genérica[7], está relacionada con la reapropiación de la palabra: renacemos en la *polis* cuanto más posicionamos nuestros cuerpos y nuestras palabras en el espacio público. Las reapropiaciones del cuerpo y de la palabra a menudo se realizan gracias a un ejercicio de reconocimiento de que la sexualidad, así como la política y la economía, pertenecen al ámbito privado y al público.

En México en la década de los setenta para reapropiarse del cuerpo y de la palabra, las redacciones de los periódicos feministas fueron un espacio clave.

Gracias a mi trabajo de excavación arqueológica en los archivos, descubrí que en realidad las investigadoras, las periodistas y las activistas feministas empezaron a investigar, analizar y visibilizar las violencias feminicidas en la frontera norte ya desde los años setenta, denunciando cómo estaba cambiando el territorio, cómo se estaba volviendo más violento hacia las mujeres. Su producción de conocimiento sobre la violencia fue silenciada e invisibilizada, así que desde el presente cabe preguntar: ¿Si desde los años setenta sus investigaciones hubieran sido escuchadas, hoy en día, Ciudad Juárez sería el paradigma de la violencia que vive todo México?

[5] Emanuela BORZACCHIELLO, "Nuestros cuerpos, nuestras vidas", *Revista de la UNAM*, septiembre de 2018. Disponible en: https://www.revistadelauniversidad.mx/articles/bbbad2e3-e722-4c49-acf8-ecb2b9d4fe02/nuestros-cuerpos-son-nuestros-territorios.

[6] COLECTIVO DEL LIBRO DE SALUD DE LAS MUJERES DE BOSTON, *Nuestros cuerpos, nuestras vidas*, España, Icaria, 1984.

[7] Gayle RUBIN "El tráfico de mujeres: Notas sobre la 'economía política' del sexo", *Nueva antropología*, vol. VIII, nº 30, 1986. p. 27-50.

El periodismo feminista

Desde la década de los setenta se afirma en México el periodismo feminista, y las redacciones se transforman en un ágora ampliada, en espacios de acción social y política a través de intervenciones capaces de tener un impacto importante en el contexto circundante. Una acción fluida que incide en un contexto rígido, caracterizado por una dominación simbólica masculina, por un manejo del poder que tiene como eje central la práctica de la corrupción y por unas políticas públicas formalmente igualitarias pero en la realidad, lejanas a las necesidades de las mujeres[8].

En el 1976 nace *fem.*, la primera revista feminista latinoamericana, la más longeva y la que ha acompañado el inicio, el crecimiento y el desarrollo de los feminismos mexicanos durante tres décadas. Es un observatorio privilegiado desde dónde observar y estudiar la historia del feminismo en México porque en *fem.*, escriben tres generaciones diferentes de feministas[9].

Los primeros números de la revista eran temáticos y en el 1977 se publica el número 3 sobre el tema del trabajo.

En este número podemos analizar cómo ya desde 1977 las periodistas feministas focalizaron su atención en Ciudad Juárez; un territorio donde a partir de la violencia en el ámbito laboral podían surgir muchas más violencias porque el escenario de la frontera norte estaba cambiando rápidamente bajo la promesa de un sueño de desarrollo económico neoliberal que apenas estaba empezando[10].

En los años setenta casi no existía ninguna investigación sobre la relación entre violencia contra las mujeres, desarrollo desigual y frontera. Dos de las periodistas de

[8] E. BORZACCHIELLO, "El periodismo feminista como desafío: desde la página escrita a la pantalla digital", *in* Joel ESTUDILLO GARCÍA y José Edgar NIETO ARIZMENDI, coord., *Feministas mexicanas del siglo XX: espacios y ámbitos de incidencia*, México, PUEG-UNAM, p. 48-59.
[9] *Ibid*.
[10] Para el caso mexicano cabe recordar que en los años sesenta el gobierno fomentó programas de desarrollo industrial: Programa nacional fronterizo de 1961 y Programa de industrialización de la frontera de 1965. La industria maquiladora consiste en fábricas de capital extranjero que ensamblan las diferentes partes de los productos destinados principalmente a la exportación. Usan mano de obra de bajo coste, desprovista de derechos. En este tipo de industria, mujeres jóvenes de entre dieciséis y veinticuatro años, núbiles y con una escolarización primaria eran la mano de obra ideal, definida como mano de obra dócil.

fem., María Elena Muñoz y Guadalupe Murayama, deciden partir a la zona norte de México y llevar a cabo una de las primeras investigaciones de campo sobre el tema en Mexicali, Tijuana, Nogales, Ciudad Juárez, Nuevo Laredo y Matamoros.

Resultado de este viaje, fue la escritura del artículo: "Las obreras y la industria maquiladora"[11]. Al analizar el artículo vemos que las autoras formulan dos preguntas que atraviesan toda la investigación: ¿La industria maquiladora representaba realmente una posibilidad de empleo bien remunerada y una alternativa segura a las pésimas condiciones del trabajo doméstico? ¿El nivel de explotación laboral estaba generando un entorno violento en contra de ellas?

Analizan y esclarecen elementos clave para entender cómo la violencia que sufrimos se estratifica bajo múltiples capas:

1. La zona fronteriza norte se ha convertido en uno de los principales focos de atracción para la mano de obra desempleada en busca de trabajo en las plantas maquiladoras y el paso a los Estados Unidos.
2. El fenómeno migratorio a las ciudades fronterizas genera un exceso de mano de obra sobre todo de mujeres en su mayoría jóvenes, entre 16 y 25 años, analfabetas, migrantes, de estados del centro y del sur, atraídas por el mito de la frontera:

> […] con todas las consecuencias que trae consigo el abaratamiento de la misma; su disponibilidad inmediata para sustituirla y reemplazarla; los bajo niveles de vida de la población desempleada que está en espera de su oportunidad de empleo y de las alternativas que se plantean en la frontera[12].

3. Cuestionan las condiciones laborales de las y los trabajadores que se encuentran viviendo constantemente bajo chantaje. Muchas empresas cuando tienen dificultades económicas, cierran y vuelven a iniciar con otro nombre pero con los mismos

[11] María Elena MUÑOZ y Guadalupe MURAYAMA, "Las obreras y la industria maquiladora", *Fem.*, n° 3, México, 1977, p. 45.
[12] *Ibid.*, p. 40.

trabajadores, que pierden todos sus derechos de antigüedad. El tipo de contratación es colectiva o individual, pero siempre temporal.

Es interesante subrayar que esta tipología de trabajo cambia la percepción que las trabajadoras tenían de sí mismas, hasta llegar a nombrarse: "somos planta temporal".

En ese artículo, así como en todos los demás escritos de estos años, el tema de la salud es una parte central de la narración de la violencia que viven las mujeres. Muñoz y Murayama describen cómo es muy común, entre las trabajadoras: el cansancio crónico, la aparición de varices, las escoriaciones, los reumatismos y el agotamiento nervioso.

Para visibilizar cómo el nivel de explotación laboral estaba generando un entorno violento en contra de las mujeres, las dos investigadoras entran en las casas de las obreras: "Es común que vivan entre 15 o 20 en una sola casa o en las llamadas *cartolandia*: lugares de asentamiento de los migrantes paracaidistas, porque es la única manera de asegurarse vivienda barata y de establecerse de manera más estable"[13].

Leyendo los primeros artículos que fueron escritos sobre el tema, es importante subrayar que fue justo en estos años cuando se empieza a construir el estereotipo de la mujer como "perfecta maquiladora". La alta participación de las mujeres en esta tipología laboral está determinada por sus cualidades o habilidades: rapidez, minuciosidad, paciencia con partes pequeñas por el sentido de la estética y proporción en el caso de maquilas de costuras, juguetes, artículos deportivos o decorativos. En particular, se reporta la opinión de los empresarios: "las mujeres son fácilmente manipulables si piensan que su empleo está en peligro".

Una de las características más destacables de esta investigación fue la capacidad de visibilizar las causas de la explotación laboral, medir los efectos de explotación en los cuerpos de las mujeres y cuestionar el mito de los programas de desarrollo industrial internacional promovidos por el gobierno mexicano. Según las autoras:

[13] M. E. MUÑOZ y G. MURAYAMA, *op. cit.*, p.. 40.

1. Las empresas estadunidenses operan de manera muy parecida a las industrias nacionales, porque ya estaban instalados los patrones de explotación laboral.
2. El desarrollo económico local que deriva de este modelo de desarrollo es cuestionable porque las obreras gastan el salario en productos adquiridos o prevenientes de los Estados Unidos.
3. Se empieza a desplazar la mirada desde las empresas hacia la calidad de vida de las mujeres:

> […] pensando en las mujeres empleadas en las plantas maquiladoras, si bien su nivel de ingreso se ha elevado y es superior al que les ofrecerían otras alternativas de empleo, dadas las condiciones de su participación, ¿es válido hablar de aumentos sustanciales en sus niveles de vida y de una verdadera incorporación como mujer trabajadora[14]?

Es impactante notar que en el mismo número de la revista, después del caso de Ciudad Juárez, se analiza el del Estado de México, en particular el de Ciudad Nezahualcóyotl. Si en los años noventa Ciudad Juárez era el símbolo de la violencia feminicida, hoy en día, el Estado de México es la entidad federativa que registra los niveles más altos de violencia contra las mujeres.

En 1977, Rosana Carreras y Víctor María Navarro en su artículo "¿A esto le llaman empleo?"[15] reportan los resultados de su investigación en Ciudad Nezahualcóyotl en el Estado de México. En aquel entonces este lugar ocupa el cuarto lugar de desarrollo social y urbano de la República, pero también se caracteriza por un nivel muy alto de trabajo sexual y alcoholismo. Se emplean en trabajos no calificados adolescentes o mujeres de más de 40 años, con poca o ninguna preparación, que no gozan de ningún tipo de prestaciones y trabajan sin límite de horario, sin seguro social o salario mínimo. Ya es bastante ganar entre 40 y 80 pesos al día.

Aproximadamente el 60% de Ciudad Nezahualcóyotl estaba constituido por migrantes procedentes de Guanajuato, Michoacán, Jalisco, entre otros.

[14] *Ibid.*, p. 46.
[15] Rosario CARRERAS y Víctor María NAVARRO, "¿A esto le llaman empleo?", *Fem.*, n° 3, 1977, p. 47.

El escenario urbano aparece dantesco:

> Recorrer cualquier colonia de Nezahualcóyotl es respirar polvo, ver miseria disfrazada de progreso en las principales avenidas con pavimento y agua, drenaje en las casas construidas con tabique y lámina de asbesto; es ver también a los habitantes caminar por las calles de terracería y encontrarse por todos lados con [...] muchísimas e infinidades de pequeños comercios atendidos por mujeres[16].

Carreras y Navarro excavan historizando y llegan hasta el meollo de la cuestión: la corrupción. Visibilizan cómo fue fundada la ciudad: en los años cincuenta funcionarios públicos corruptos del Estado vendieron a fraccionadores los terrenos de los límites del ex-vaso de Texcoco, propiedad de la Nación, a un centavo el metro cuadrado.

Así, sin ninguna clase de servicio, empezó a poblarse la zona con migrantes de provincia y, sólo hasta 1963, las 63 colonias de la ciudad conformaron el actual municipio.

Los autores describen cómo un contexto urbano puede cambiar y volverse más inseguro a partir de los cuerpos de las mujeres, porque el Estado no sólo lo permite sino que es cómplice. Entre 1979 y 1980, en el diario *Unomásuno*[17], periodistas e investigadoras feministas empezaron a escribir sobre las condiciones que permitían la recrudescencia de la violencia contra las mujeres en Ciudad Juárez. Ambra Polidori el 7 de mayo de 1980 publica el artículo: "Y casi todo se va a la basura"[18]. Polidori describe cómo la condición femenina en las maquilas era desesperada y muda, una esclavitud más asfixiante que aquella antigua. Con una escritura quirúrgica define los

[16] *Ibid*.
[17] El diario *Unomásuno* apareció el 14 de noviembre de 1977. Fue creado por un grupo de periodistas encabezados por Manuel Becerra Acosta luego de que éste y otros fueron expulsados del diario nacional *Excelsior* en 1976, periódico donde su padre fue director (1963-68). El diario *Unomásuno* buscó cubrir varias tendencias ideológicas y políticas de izquierda, con la incorporación de firmas de todas las corrientes partidistas, universitarias, independientes e intelectuales.
[18] Ambra POLIDORI, "Y casi todo se va a la basura", *Unomásuno*, 7 de mayo de 1980.

tiempos inhumanos de trabajo, la doble y triple jornada de las trabajadoras, el hecho de vivir constantemente bajo el chantaje del despido, y los efectos en los cuerpos de esta acumulación de cansancio y dolor:

> […] es una explotación que enferma y envejece rápidamente, y que se prolonga por regla general en otra explotación, aquella de ser al mismo tiempo desempleada, sin posibilidad de tregua. Para poder tolerar el dolor, para sacar el trabajo necesario, quedan los analgésicos, los calmantes. […] Así, la atmósfera de estos lugares de trabajo es la de una cárcel. […] aquí como allá acaban con la vida. Cada nexo, cada acercamiento es destruido. La capacidad y los órganos sanos se van destruyendo[19].

A través del análisis de estos textos, podemos entender cómo y por qué el feminismo nunca denunció sólo la desigualdad o las discriminaciones, sino que investigó, analizó y denunció la expropiación de nuestra misma existencia.

Prácticas narrativas entre pasado y presente: desde la palabra a la imagen

Desde los años setenta hasta hoy día, el periodismo feminista pasó desde la página en papel a la pantalla digital, usando múltiples lenguajes.

En estos últimos cuarenta años, son diferentes las herramientas que el periodismo feminista inventa y potencia:

1. a través de las historias de vida de las personas más vulneradas se logró poner en discusión temas actuales como la violencia, la discriminación, la otredad, los cánones de belleza, la migración, la estigmatización de los cuerpos más vulnerables;
2. se analizó en profundidad lo que significa la convivencia y la adaptación de una sociedad a sistemas económicos neoliberales;
3. se afinó la capacidad de pensar sobre asuntos tan complejos como la responsabilidad individual y colectiva de lo ocurrido;

[19] *Ibid.*

4. se abrieron preguntas sobre las condiciones que hicieron y hacen posible la violencia y se indagan formas de resolución de los conflictos que no impliquen la violencia, el exterminio del otro, la negación de la diferencia.

Un trabajo que sintetiza de manera magistral estas cuatro características es "Geografía del dolor", de la fotorreportera Mónica González. En el 2011, González gana el Premio Nacional de Periodismo para este proyecto fotográfico que surge durante la "Caravana por la Paz con Justicia y Dignidad", encabezada por el poeta Javier Sicilia. La Caravana, caminando por todo el país, intentó acompañar y visibilizar el dolor y las denuncias de los familiares de las víctimas de desaparición forzada, secuestros, trata, feminicidio y las demás violencias que sufre el país. Los familiares necesitaban ser escuchados y desahogarse en las plazas públicas, encontrar un foro para exponer lo que sucedía en sus comunidades.

"Geografía del dolor" se convierte en un sitio web[20], un documental transmedia, una exposición fotográfica y un libro. Se usan diferentes lenguajes para visibilizar lo invisible, para volver a dar materialidad a la desaparición forzada.

Mónica y su equipo Sacbé integrado por Javier García, Iván Castañeda y Alejandra Saavedra viajaron a Sinaloa, Chihuahua, Coahuila, Nuevo León, San Luis Potosí, Tamaulipas, Zacatecas, Querétaro, Jalisco, Estado de México, Michoacán y Guerrero para documentar (en audio, video y fotos) catorce historias contadas por un familiar de alguien que desapareció en una carretera, en un bosque, en plena calle, dentro de una patrulla o porque se lo llevaron de su casa.

Las narraciones orales, de diez minutos cada una, van acompañadas de imágenes del contexto y postales de los familiares dirigidas a quien ya no está, donde cuentan la vida desde su ausencia y prometen buscarlo sin descanso. Lejos del sensacionalismo, que exalta la barbarie y revictimiza a la gente, están la dosificación, la sutileza, la estética, el respeto y la carga emocional del testimonio. Mónica González así describe su proyecto:

[20] Mónica GONZÁLEZ, "Geografía del dolor", México, 2011. Disponible en: www.geografíadeldolor.com.

> cuando llegábamos a una ciudad, elegía una postal y un caso que representara a ese Estado. Y es que la ausencia es algo a lo que nadie se puede acostumbrar, mucho menos cuando se trata de la ausencia de alguien al que amamos. Su recuerdo es sólo lo que les queda durante el trayecto de esta ruta; en busca de respuesta a la palabra violencia sólo encontramos desesperación, dolor y desamparo[21].

Reflexiones finales

Desde los años setenta, el feminismo mueve el centro de la teoría y de la práctica política desde los lugares institucionales al tema del cuerpo, de la sexualidad, de la maternidad, de las relaciones entre público y privado, de la *polis* y de la casa. Estos temas se identifican como el lugar originario de la expropiación de nuestra existencia[22]. Las razones de la violencia masculina se buscan en las biografías, en el tejido sexual, amoroso y social que caracteriza la vida. Se analiza la violencia invisible como antecedentes de todas las demás. Se habla de liberación y no de libertad, porque los cuerpos diferentes no son libres, sino que constantemente tienen una aspiración de libertad y, a menudo, luchan por ella. Este desplazamiento ha producido un cambio en la manera en la que las feministas producimos conocimiento: entre muchas aportaciones, aquí subrayo la capacidad de analizar acontecimientos fundamentales del ser humano no pensando que sean inmodificables y naturales. Como escribe la antropóloga feminista Lea Melandri, el movimiento feminista fue el primero en poner en el centro de la política el cuerpo; una "biopolítica afirmativa[23]" que quiere poner en juego el cuerpo, interrogar la experiencia, pensar la subjetividad como cuerpo pensante, sexuado, plural más allá de la figura abstracta del ciudadano.

[21] Entrevista concedida a Emanuela Borzacchiello, Ciudad de México, mayo de 2018.
[22] Carla LONZI, *Sputiamo su Hegel. La donna clitoridea e la donna vaginale*, Milano, Rivolta femminile editore, 1974; y Lea MELANDRI, *Amore e violenza. Il fattore molesto della civiltà*, Torino, Bollati & Boringhieri, 2011.
[23] Lea MELANDRI, *op. cit*.

Desde la década de los setenta las investigadoras y periodistas feministas en México habían investigado y denunciado cómo estaba cambiando el territorio, volviéndose más violento hacia las mujeres. Habían detectado, con extrema lucidez, las causas de este cambio y habían lanzado una alarma, que no sólo no fue escuchada sino que fue constantemente silenciada y/o censurada: sus artículos fueron publicados sólo en pocas revistas, como *Fem.* o *Unomásuno*, mientras que los periódicos de larga difusión a menudo rechazaron sus textos[24]. En el ámbito académico fue igualmente difícil afirmarse como productoras de conocimiento al par de los hombres. Sólo a partir de las décadas de los ochenta, gracias a la fundación, en unas universidades, de centros de investigación con perspectiva de género, sus investigaciones empezaron a ser publicadas y difundidas[25].

En la actualidad, siguen luchando contra el silenciamiento, poniendo en el centro de su investigación el cuerpo capaz de reconocerse en su singularidad ("Mi cuerpo es mío, yo soy mía"), y, al mismo tiempo, en lo que lo relaciona a las demás ("Cuando una mujer es golpeada, todas somos golpeadas"), conscientes de que sólo mediante el avance hacia los sustratos más profundos de la memoria de las personas, se puede llegar a ver un horizonte más general. En medio de tanto dolor, hay una certidumbre: insistiendo en investigar a partir de los cuerpos de las mujeres, o de los cuerpos feminizados, podemos poner en duda lo evidente, no ceder al relato oficial y volver a una "biopolítica afirmativa".

[24] E. BORZACCHIELLO, *Da "Fem." a "Debate feminista": teorie, elaborazioni e protagonista*, tesina de maestría, Universitá degli studi di Milano, 2005.
[25] Mercedes BARQUET, "Feminismo y academia", *in* Gisela ESPINOSA DAMIÁN y Ana LAU JAIVEN, coord., *Un fantasma recorre el siglo. Luchas feministas en México 1910-2010*, México, Universidad Autónoma Metropolitana, 2013, p. 479-517.

ANEXO

Anexo, *Atlante. Revue d'études romanes*, n°11, Automne 2019,
p. 195-209, ISSN 2426-394X.

México feminicida

El cómic como registro histórico

Memento (2004) y *Puras Evas* (2017, 2019)

Cintia Bolio
Caricaturista política feminista mexicana

> Ahora no sostengo más testimonio que éste,
> cruel, de la madera desnuda, en la que sólo
> el hachazo penetra.
>
> Rosario Castellanos

El poderío de la caricatura política (en sus modalidades cartón o cómic) ejerce en México como elemento combativo frente al abuso de los poderes formales o fácticos desde el siglo XIX, acompañándonos a manera de guiño cómplice y cumpliendo con su cabal papel de testimonio social. Este género periodístico se ubica auténticamente a la izquierda, siempre comprometida, solidaria y mordaz, y sin embargo existe una insuficiencia clara al revisar las obras que nos refieren como mitad de la humanidad y la ciudadanía. Se nos representa clásicamente en este arte periodístico más como objeto del humor que como personas que denuncian la vulneración de sus derechos.

Es por esto que mi trabajo[1] como caricaturista se ha dedicado a la creación de un discurso plástico que añade el testimonio faltante: nuestro testimonio histórico, desde la carcajada que, por femenina, subvierte. Los cómics elegidos para *Atlante* narran los múltiples feminicidios que suceden en México, nombrados por el feminismo como emergencia nacional por su impunidad casi total y por la inacción de una sociedad que desde 1993 (año considerado el inicio del fenómeno en Ciudad Juárez, Chihuahua) está instalada en la negación, sea por horror o misoginia.

Memento (2004) y *Puras Evas* (2017, 2019) son espejos incómodos que exigen justicia y en los que el patriarcado, como musa, se asoma. La referencia de estos cómics es la realidad misma. La técnica utilizada es tinta china sobre papel, acuarela, color digital y formato A4.

Los cómics "Memento" y "Puras Evas" son dedicados en líneas paralelas a las víctimas de feminicidio y a sus familias, y a las acciones emprendidas por feministas y grupos de mujeres desde las calles y las academias distintas en la elaboración de leyes, protocolos y la utilización de otros lenguajes para la denuncia desde el arte hasta la internet, empezando con las propias *cuerpas* así enunciadas como la ocupación física y virtual de las calles y las redes sociales, a manera de precedente en la lucha para la erradicación del fenómeno. A través del arte del cómic se pretende este resumen de los años recientes con la llegada de la internet como elemento a favor, en su papel de

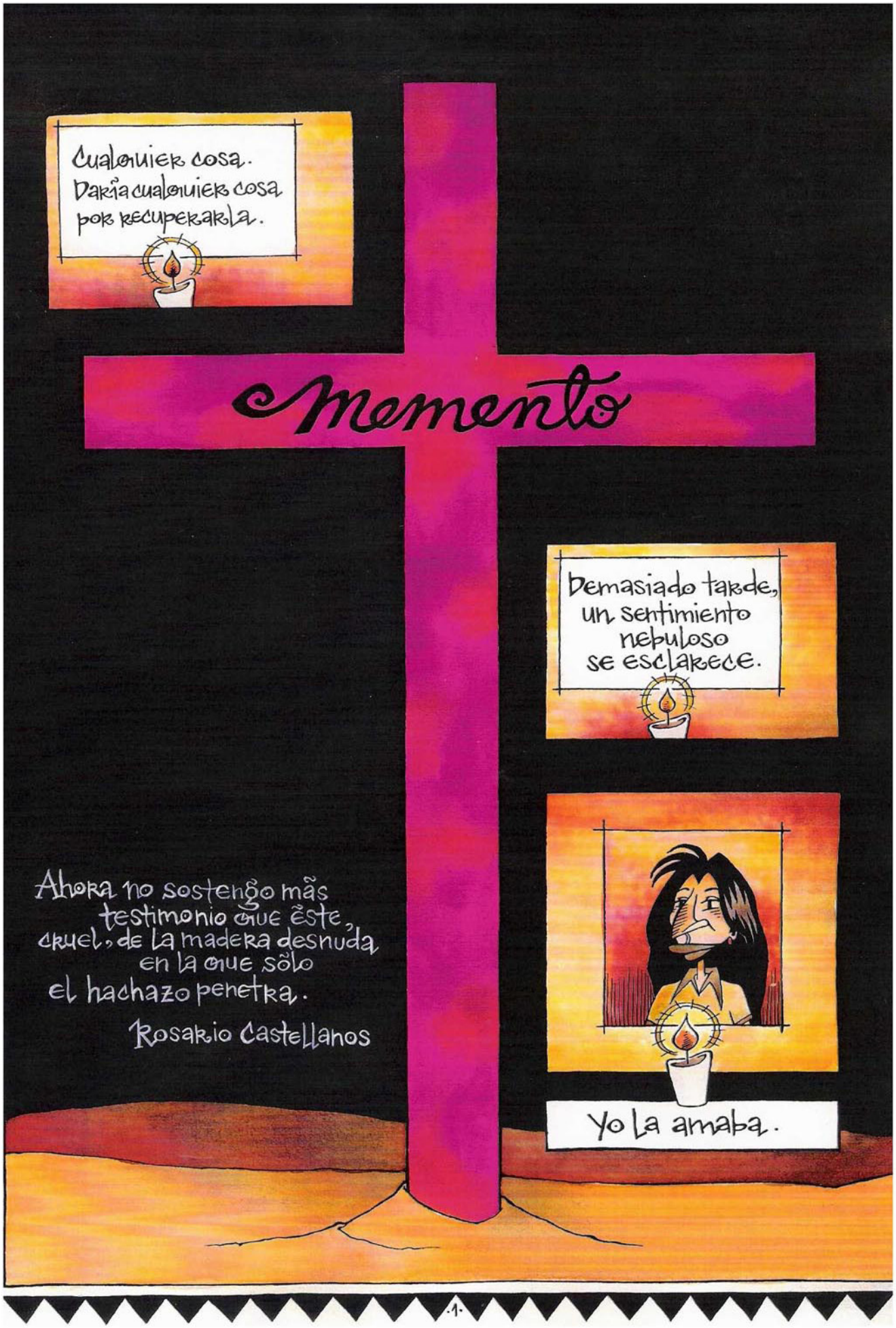
[1] Cintia Bolio (Ciudad de México, 1969) es una monera que no cree en la superioridad del hombre. Tampoco en la de la mujer. Es artista autodidacta y pionera en la caricatura política y cómic de alto contenido feminista y crítico. Autora de las series *Puras Evas, Álbum de familia, Huesos*, y más. Ha expuesto y publicado su obra en México, EEUU, Latinoamérica, Europa y Asia. Su trayectoria cumple en 2019 veintitrés años de trabajo ininterrumpido en medios nacionales e internacionales. Su serie más representativa, *Puras Evas*, cumple dieciocho años de publicación. Publica en *El Chamuco* (México) y en el portal *Con la A* (España). Algunos medios en los que ha publicado son: *SDP*, *El Centro*, *Milenio*, *La Jornada, Expansión*, *Fórum*, *Zócalo*, *Vértigo*, *Conozca Más* (México), *Clítoris* (Argentina), *Quevedos* (España), *Sirkel* (Noruega). Recibió el Premio Internacional de Derechos Humanos y Periodismo "Tlaltecuhtli" de COMUARTE (Coordinadora Internacional de Mujeres en el Arte) por su trayectoria y visión de género (Palacio de Bellas Artes, 18 de marzo de 2017). Expone con frecuencia su trabajo en el Museo de la Mujer y participa en los seminarios del Museo Memoria y Tolerancia de la Ciudad de México y de la FEMU (Federación Mexicana de Universitarias) con cómics *ex profeso* a manera de ponencias.

tribuna electrónica en la que se abren nuevos espacios para la visibilización de la ahora llamada emergencia nacional del feminicidio.

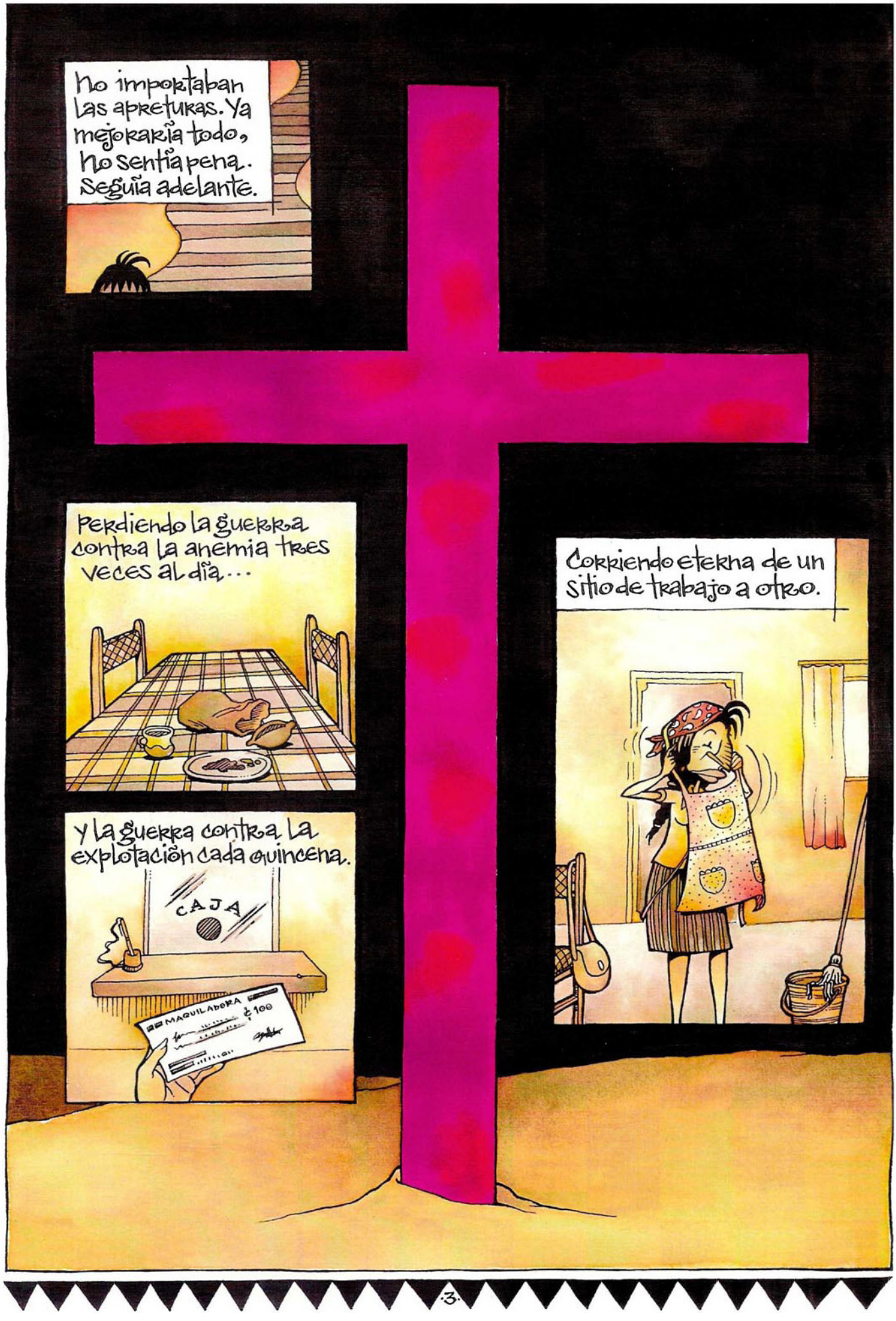
¿Por qué el feminicidio en México aumenta sus cifras año con año desde los 90s en Ciudad Juárez más su replicación en todo el país? ¿Por qué la inacción del sistema de justicia, que abona a la impunidad imperante se calcula que al 95% de los casos y la revictimación constante? ¿Por qué la persistencia de la indolencia casi total de una sociedad conservadora que enarbola la religión como un faro de bondad? ¿Qué circunstancias han permitido llegar al límite, obligando a las familias deudoras, especialmente a las madres y mujeres cercanas de las víctimas a investigar los crímenes, aprender por sus medios técnicas forenses, buscar a los agresores y en el camino trastocar sus propias vidas elaborando duelos o elaborándolos a medias?

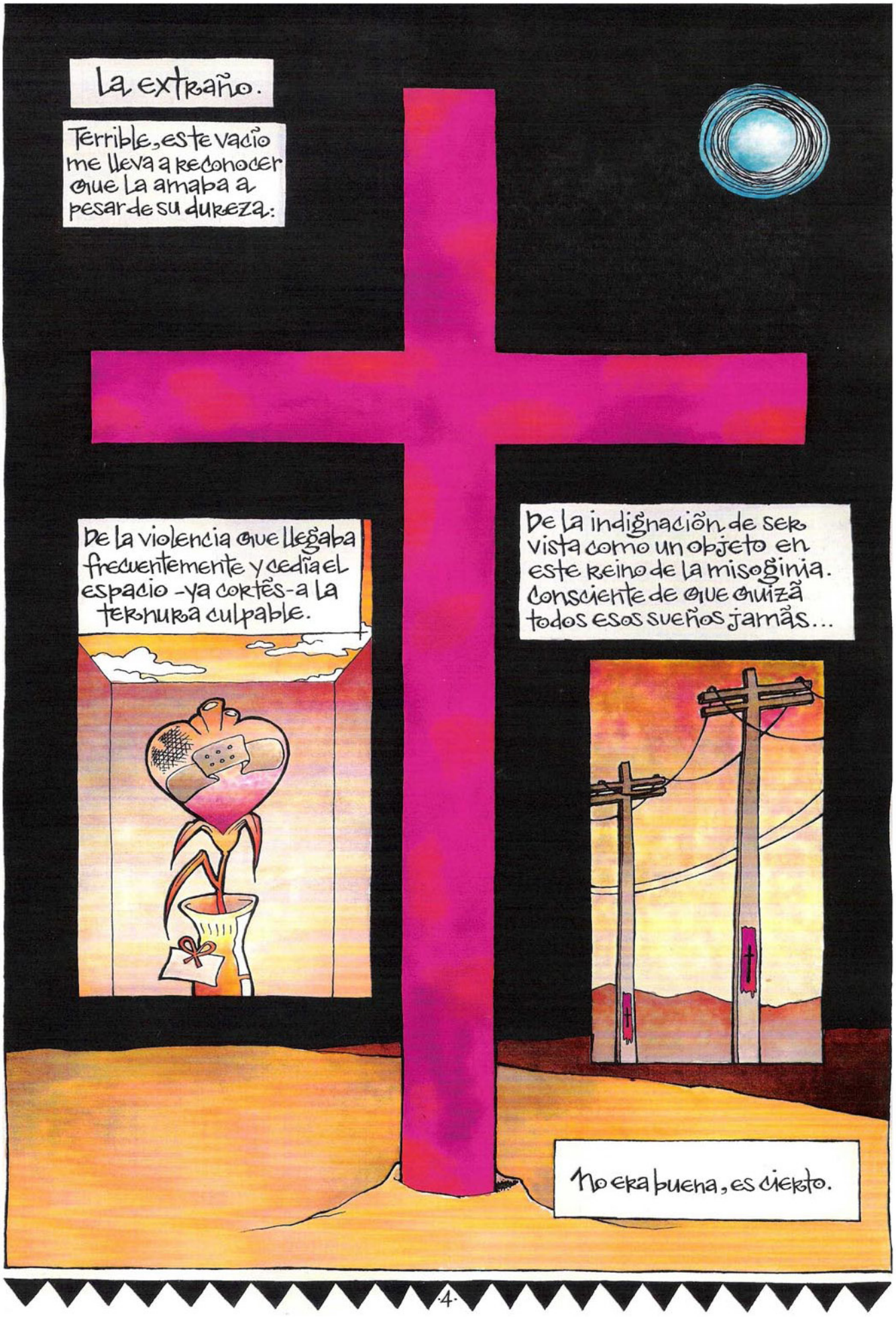
Lo que está por venir es incierto, como sabemos, por lo que a través de las viñetas se intentará vislumbrar un tanto al corto plazo, en la nueva coyuntura social, con un feminismo que se alimenta de las jóvenes (estudiantes, en su mayoría) y por el otro lado, con la llegada de un nuevo gobierno elegido por la mayoría de la ciudadanía, de ala izquierda, con elementos contradictorios que enuncian la próxima atención de la emergencia al tiempo que llega al poder aliado de grupos conservadores y antiderechos.

La premisa para la creación de este cómic feminista será la denuncia, desafortunadamente necesaria, al tiempo que, sin ser optimista, celebre y reflexione sobre el potencial que la mencionada coyuntura ofrece.


Cualquier cosa.
Daría cualquier cosa
por recuperarla.
Memento
Demasiado tarde,
un sentimiento
nebuloso
se esclarece.
Ahora no sostengo más
testimonio que éste,
cruel, de la madera desnuda
en la que sólo
el hachazo penetra.
Rosario Castellanos
Yo la amaba.
-1-

Ahora sé que la amaba como al aire que respiraba. Inadvertidamente.
Habitando esa rutina, más cercana a la ausencia que a alguna romántica idea de independencia o progreso.
Estaba lejos de ser ideal, pero la amaba.
No tenía la belleza del cánon. Aún así era vulnerable al acoso, como todas.
No era culta, ni nunca obtendría un título.
-2-


No importaban las apreturas. Ya mejoraría todo, no sentía pena. Seguía adelante.
Perdiendo la guerra contra la anemia tres veces al día...
Y la guerra contra la explotación cada quincena.
CAJA
MAQUILADORA
$ 100
Corriendo eterna de un sitio de trabajo a otro.
-3-


La extraño.
Terrible, este vacío me lleva a reconocer que la amaba a pesar de su dureza:
De la violencia que llegaba frecuentemente y cedía el espacio -ya cortés- a la ternura culpable.
De la indignación de ser vista como un objeto en este reino de la misoginia. Consciente de que quizá todos esos sueños jamás...
No era buena, es cierto.
-4-

No la amaba por ser buena,
La amaba porque era la única.
La amaba porque era mía.
Era mi vida.~
Pero ellos la arrebataron de mí sin preguntar...
...abandonándome aquí. Torturada. Violada. Vacía.
-5-

Daría cualquier cosa por volver, pero no me queda nada...
...Sólo la inmensa mudez del desierto.
Ser por siempre muerta de una muerte que...
no era la mía.
DESAPARECID
Hasta este septiembre 390 mujeres asesinadas y 600 desaparecidas en Ciudad Juárez, Chihuahua.
Ni una más.
©Cintia Bolio·2004·

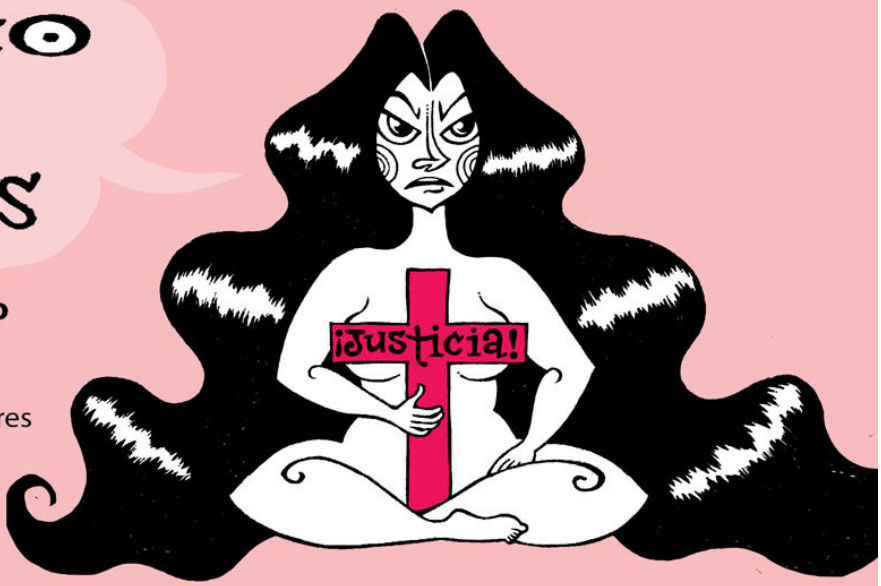
Puras Evas

de Cintia Bolio

México

El país que no amaba a sus

mujeres



No es exagerado afirmarlo porque patriarcado:
Las violencias machistas han afectado el desarrollo de las mujeres en el país, principalmente el de niñas y jóvenes.
Feminicidio: las estadísticas publicadas por el INEGI el #25N indican que en 2016 se registraron 2813 feminicidios, cifras que aumentan año con año.

Según datos de la **Encuesta Nacional** *Géneros Asimétricos* **UNAM-IIJ**, en violencia sexual:
7 de cada 10 violaciones suceden en el hogar, cometidas por familiares cercanos.
Es frecuente que niñas-madres sean abandonadas, y que ellas abandonen sus estudios.
Esto parece benéfico a un sector de encuestados que opinan que "las mujeres que estudian se vuelven rebeldes".
Lejos de disminuir cifras, el embarazo en adolescentes y niñas va en aumento.
Pedofilia naturalizada y *aborto masculino* **-sí- tan campantes.**

Abunda la **violencia digital** cuando víctimas y/o sus familias denuncian delitos y son revictimizadas en redes y medios.

CUIDADO, el machismo mata:

La violencia económica y patrimonial se hizo patente con la tragedia de los sismos de septiembre: la mayoría de los decesos fueron femeninos y ellas también resultaron más afectadas como damnificadas al ser las más pobres.

Va como recuento de lo más grave de 2017.
¿Qué clase de país es este?
¿No es suficiente con el gobierno neoliberal y su corrupción?
Soluciones: más educación, menos odio. y autodefensa necesaria.

En violencia institucional: Revictimización y negación de justicia.
El sistema de justicia no persigue a los asesinos, desecha evidencia forense, ha clasificado como suicidios algunos feminicidios y/u obstaculiza las investigaciones de las madres. Liberación de violadores.
El caso Atenco cumple 11 años.

Puras Evas
de Cintia Bolio...
CIRCUNSTANCIAS QUE PROPICIAN FEMINICIDIOS
- 2019 -
Pero primero, ¿qué es el feminicidio?
La Ley de Acceso de las Mujeres a una Vida Libre de Violencia lo define así:
Art. 21: La violencia feminicida es la forma más agresiva de violencia hacia las mujeres.
En la violencia feminicida la persona que agrede a una mujer, intenta o logra asesinarla por el sólo hecho de ser mujer.
Ooodio eeestaaa chaaambaaa...
Se comete mayormente contra mujeres jóvenes, pero ninguna está libre de este riesgo.
Y hay un aumento alarmante en las cifras; 9 feminicidios al día en 2019.
#JUSTICIA PARA TODAS!!
63
Cada semana...
270 cada mes
¡3240 cada año! Aprox.
Y aumenta, también alarmantemente, el feminicidio infantil.
¿Qué les pasa a los hombres? ¿Habrá justicia algún día?
Volvamos a la pregunta...

¿Por que los hombres cometen feminicidio?
Porque podemos, ¿no se nota?
Porque no se investigan estos crímenes, ni se persigue a feminicidas, que son miles y están entre nosotras/os.
No se preocupe, buen hombre.
Porque esta violencia machista letal goza de impunidad casi al 100%.
¿Cuál es el problema? Hay 7 viejas por machín.
Eso es un mito, y ya deja de justificar a criminales.
Porque tampoco hay sanción social, es decir, no está mal visto.
Como con el delito de violación, se culpa a las víctimas.
Puta que era la niña esa de 5 años.
13K 30K
@cintiabolio - 2019

Porque se normaliza la violencia vs. las mujeres.
¡El hombre no puede controlarse!
Mentira, yo soy lesbiana y jamás manoseo ni violo ni mato.
Porque la sociedad es indiferente y minimiza.
Ya chole con tu drama, mejor veamos una serie.
SUBEN LAS CIFRAS
Porque hay violencia institucional.
ARTÍCULO 18.- Violencia Institucional: Son los actos u omisiones de las y los servidores públicos de cualquier orden de gobierno que discriminen o tengan como fin dilatar, obstaculizar o impedir el goce y ejercicio de los derechos humanos de las mujeres así como su acceso al disfrute de políticas públicas destinadas a prevenir, atender, investigar, sancionar y erradicar los diferentes tipos de violencia.
*LGAMVLV
Ésta violencia revictimiza a víctimas, sobrevivientes, y a sus familias.
Cuando desaparecen evidencia o filtran videos que violan el debido proceso, lo que ayuda a los feminicidas.
¡¡GRRRR!!
@cintiabolio - 2019

Porque hay violencia simbólica que se expresa en las series, anuncios, películas, albures, bromas misóginas, etc.
Así, se glorifica e idoliza al agresor como ejemplo a seguir.
Porque la mayoría de la sociedad es conservadora.
Es que las mujeres antes eran buenas. Obedientes. Calladitas...
JUSTICIA
NO MÁS SILENCIO
Es la estructura patriarcal la que crea las circunstancias para que un feminicida, miles, actúen en la impunidad.
¡¿Qué?! Si a los hombres también nos matan.
Sí. Otros hombres.
La socialización en este sistema nos "programa" para odiar a las mujeres, y amar a los hombres, incondicionalmente.
Para acabar con esta barbarie, tenemos que "desprogramarnos."
Sí se puede.
@cintiabolio
Cintia Bolio... 2019

RESÚMENES

*

Bethsabé Huamán Andía, "Pobreza y poética en la poesía de Rocío Silva Santisteban".

Resumen: La perenne crisis económica que vive América Latina afecta de manera diferente a las mujeres, quienes a la par que un cuarto propio, como reclamara Virginia Woolf, necesitan tiempo para la escritura. Varios de los poemas de la ya extensa obra de Rocío Silva Santisteban (1963) abordan el tema de la precariedad económica: cuando los precios suben, el dinero se acaba antes del fin de mes y el sujeto poético anhela sólo un instante de inspiración para escribir. La escritura se pelea con la subsistencia, con las responsabilidades maternales, con el hambre, aunque otras veces la escritura, su imposibilidad, es simplemente otro rasgo de pobreza. Tomando este hilo conductor intento hacer un análisis de la precariedad económica en aquellos poemas que funcionan como poéticas, desde "Sudando el dolor ajeno" de su primer libro *Asuntos circunstanciales* (1984), hasta "Tiempos de carencia" de *Las hijas del terror* (2007), su poemario más reciente, para analizar cómo el factor económico es un punto medular del hacer poético.

Palabras clave: poesía peruana, poética, pobreza, Rocío Silva Santisteban, violencia moral.

Résumé : La constante crise économique en Amérique Latine a des effets différents sur les femmes, lesquelles ont besoin de temps pour l'écriture ainsi que d'une chambre à soi, comme celle revendiquée par Virginia Wolf. Plusieurs poèmes de la vaste production de Rocío Silva Santisteban (1963) traitent de la précarité économique des femmes : lorsqu'il y a des urgences matérielles et que l'argent manque avant la fin du mois, le sujet poétique féminin de Silva Santisteban ne peut aspirer qu'à un bref moment d'inspiration pour écrire. L'écriture d'un tel « sujet » entre en conflit avec la recherche de la subsistance quotidienne, les responsabilités maternelles, la faim, même si, parfois, l'écriture, ou plutôt son impossibilité, n'est qu'un autre trait de la pauvreté. C'est en partant de ce fil conducteur que nous analyserons la précarité économique dans des poèmes de Silva Santisteban qui fonctionnent comme des « poétiques » singulières, tels que "Sudando el dolor ajeno" issu de son premier livre, *Asuntos circunstanciales* (1984) jusqu'à "Tiempos de carencia" de *Las hijas del terror* (2007), son recueil le plus récent. Nous observerons comment le facteur économique constitue un aspect médullaire dans la fabrique et l'exercice poétique.

Mots-clés : poésie péruvienne, poétique, carence matérielle, Rocío Silva Santisteban, violence morale.

Abstract: The constant economic crisis in Latin America has a special effect on women who, in addition to a room of their own demanded by Virginia Woolf, need time to write. Many poems in the extensive literary work of Rocío Silva Santisteban (1963) confront this economic precarity: when prices increase and the money runs out before the end of the month, the poetic subject longs for an inspirational moment to write. Writing is set in opposition to the struggle for subsistence, to

maternal responsibilities, to hunger, and at other times the impossibility of writing is simply another characteristic of poverty. Following this thread, I analyze the theme of economic precarity in those poems that function as *ars poetica*. From "Sudando el dolor ajeno" in Silva Santisteban's first book *Asuntos circunstanciales* (1984) through "Tiempos de carencia" in *Las hijas del terror* (2007), her most recent poetry book, I show how these economic concerns are essential components of the poetic labor.
Keywords: peruvian poetry, poetics, poverty, Rocío Silva Santisteban, moral violence.

*

Victor Martinez, « Dire le mal à l'ère du capitalisme tardif : une lecture de *Style*, de Dolores Dorantes ».
Résumé : La littérature transcrit des crises d'ordre politique ou social. « Capitalisme tardif » est l'un des noms de la crise actuelle et *Style*, de Dolores Dorantes, l'une de ses transpositions en littérature. Le féminicide de Ciudad Juárez est le sujet du livre de poésie paru en 2011. Le capitalisme tardif en se détruisant détruit les repères, les institutions et les lois anthropologiques qui régissent les relations entre humains. *Style* redéfinit la fonction victimaire et par-delà cette fonction la relation auteur-lecteur. Les codes littéraires éclatent, le lecteur doit prendre parti et par-delà la diégèse sa position muette est dénoncée par l'œuvre qui n'est plus littérature mais métalittérature. Dans *Style*, la pulsion libidinale qui motive les actes du bourreau est la même que celle qui guide le capitalisme, et dans les deux cas, elle est déréalisée par les victimes, les consommateurs-consommés. Le parallèle est patent, la déconstruction du désir équivalente, la destruction de la vie des individus identique. La démonstration de l'autrice est implacable : si on tue des femmes à Ciudad Juárez c'est en conséquence de la manière dont le capitalisme tardif a organisé le désir : une déprédation des corps et des objets, une déprédation des corps en tant qu'objets. C'est ce désir destructeur et autodestructeur que l'autrice met à nu et destitue de son pouvoir de mort, tout en appelant à la mémoire des victimes et à la nécessaire protection de ceux qui dénoncent la violence.
Mots-clés : capitalisme tardif, féminicide, poésie, métalittérature, violence.

Resumen: La literatura transcribe crisis de orden político o social. "Capitalismo tardío" es uno de los nombres de la crisis actual y *Estilo*, de Dolores Dorantes, una de sus transposiciones en literatura. El feminicidio de Ciudad Juárez es el tema de dicho poemario publicado en el 2011. El capitalismo tardío se destruye a sí mismo destruyendo las referencias, las instituciones y las leyes antropológicas que rigen las relaciones entre seres humanos. *Estilo* define otramente la función victimaria y más allá de eso la relación entre autor y lector. Los códigos literarios estallan, el lector debe tomar partido y más allá de la diégesis su posición muda es denunciada por la obra que no es ya literatura sino metaliteratura. En *Estilo*, la pulsión libidinal que motiva los actos del verdugo es la misma que la que guía el capitalismo, y en los dos casos, es desrealizada por las víctimas, los consumidores-consumidos. El paralelo es patente, la deconstrucción del deseo equivalente, la destrucción de la vida de los

individuos idéntica. La demostración de la autora es implacable: si matan a mujeres en Ciudad Juárez es una consecuencia de la manera en que el capitalismo tardío ha organizado el deseo: una depredación de los cuerpos y de los bienes, una depredación de los cuerpos como objetos. Es ese deseo destructor y autodestructor que la autora pone al desnudo y destituye de su poder de muerte, apelando al mismo tiempo a la memoria de las víctimas y a la necesaria protección de quien denuncia la violencia.
Palabras clave: capitalismo tardío, feminicidio, poesía, metaliteratura, violencia.

Abstract: Literature transcribes political or social crises. "Late capitalism" is one of the names of the actual crisis and *Style*, of Dolores Dorantes, one of his transpositions in literature. The Ciudad Juárez feminicide is the subject of the poetry book published in 2011. Late capitalism by destroying himself is destroying the benchmarks, the institutions and the anthropological laws which govern relations between humans. *Style* redefines victim's function and beyond this function the author-lector's relation. Literary codes explode, lector have to take sides and beyond the diegesis his mute position is denounced by the work which is not literature but metaliterature. In *Style*, the libidinal impulse which motivates torturer's acts is the same as that which guides capitalism, and in both cases, it is undone by victims, the consumers-consumed. Parallel is obvious, desire's deconstruction equivalent, the destruction of the lifes identical. The author's demonstration is implacable: if women are killed in Ciudad Juárez, it is the consequence of the way late capitalism organized desire: a depredation of bodies and objects, a depredation of bodies as objects. It is this destroying desire that the author exposes and removes from his power of death, while calling memory of victims and the necessary safeguards for those who denounce violence.
Keywords: late capitalism, feminicide, poetry, metaliterature, violence.

*

Edgardo Íñiguez, "Una retórica de la violencia. Necroescrituras en *Temporada de huracanes* de Fernanda Melchor".

Resumen: En *Temporada de huracanes* (2017), de Fernanda Melchor, el asesinato de la Bruja revela una serie de relaciones violentas entre los habitantes de La Matosa. El objetivo de este trabajo es analizar una de las formas en que responde el lenguaje literario ante las condiciones neoliberales, bajo la forma del capitalismo *gore*, entre otras, que predominan en la actualidad. De forma particular, el polisíndeton, como recurso estético y como forma vehemente de enunciar el mundo, representa aspectos de los recientes cambios sociales que han convertido a México en un campo de guerra y que apuntan a la presencia normalizada de la muerte en el país. En ese sentido, el texto puede entenderse a partir de la poética y la ética que propone el concepto "necroescrituras", propuesto por Cristina Rivera Garza en su ensayo *Los muertos indóciles* (2013). Se trata de dilucidar una de las líneas escriturales que emergen de condiciones de extrema mortandad.

Palabras clave: violencia, necroescrituras, narrativa mexicana contemporánea, capitalismo *gore*, necropolíticas.

Résumé : Dans *Temporada de huracanes* (2017) de Fernanda Melchor, l'assassinat de la « Sorcière » révèle une série de rapports violents entre les habitants de La Matosa. L'objectif de notre travail sur ce roman consiste à analyser les ressorts que possède le langage littéraire pour répondre aux conditions néolibérales, notamment le capitalisme *gore*, qui de nos jours prédominent. Ainsi, la polysyndète, en tant que ressource esthétique et moyen véhément d'énoncer le monde, cherche à représenter un aspect des récents changements sociaux qui ont fait du Mexique un terrain de guerre. Ce dernier point indique la présence normalisée de la mort dans ce pays. En ce sens, le texte littéraire peut être compris à partir de la poétique et de l'éthique présentes dans le concept de « nécroécritures » proposé par Cristina Rivera Garza dans son essai *Los muertos indóciles* (2013). Il s'agira, donc, dans cette étude, de définir l'une des lignes scripturaires qui émergent de certaines conditions de mortalité extrême.
Mots-clés : violence, nécroécritures, narration mexicaine contemporaine, capitalisme *gore*, nécropolitique.

Abstract: In *Temporada de huracanes* (2017), by Fernanda Melchor, the murder of la Bruja reveals a series of violent relationships between the inhabitants of La Matosa. The aim of this work is to analyze one of the ways in which literary language responds to neoliberal conditions, in the form of gore capitalism, among others, which predominate today. In particular, the polysyndeton, as an aesthetic resource and as a vehement way of enunciating the world, represents aspects of the recent social changes that have turned Mexico into a war field. The latter point to the normalized presence of death in the country. In that sense, the text can be understood from the poetics and ethics proposed by the concept of "necro-writings", proposed by Cristina Rivera Garza in her essay *Los muertos indóciles* (2013). In this study, therefore, the aim will be to elucidate one of the scriptural lines that emerge from conditions of extreme mortality.
Keywords: violence, necro-writings, contemporary Mexican narrative, gore capitalism, necropolitics.

*

Irene Fenoglio Limón, "*Ayotzinapa* de Tryno Maldonado: entre realidad y ficción".

Resumen: Entre el 26 y el 27 de septiembre de 2014, cerca de un centenar de alumnos de la Escuela Normal Rural de Ayotzinapa, Guerrero, fueron brutalmente atacados en lo que se conoce como "la noche de Iguala". Algunos murieron, otros fueron heridos y 43 más secuestrados por las fuerzas del Estado y sicarios al servicio del poder. De cara a la falaz "verdad histórica" sostenida por el Estado mexicano, *Ayotzinapa. El rostro de los desaparecidos* (2016), del novelista Tryno Maldonado, es una obra basada en la recopilación de testimonios de testigos,

sobrevivientes y familiares que reconstruye, a partir de distintos focos narrativos, la historia de lo ocurrido. Este artículo analiza la manera en que el libro pone en juego a la vez la ficción y el testimonio para dar cuenta de este acontecimiento. El uso de estas estrategias (referenciales y poéticas) conmueve al lector y fomenta su empatía para ayudar a producir comunidades emocionales que vuelven al texto político a partir de lo afectivo.
Palabras clave: Ayotzinapa, comunidades emocionales, violencia, literatura mexicana, testimonio.

Résumé : Entre le 26 et le 27 septembre 2014, une centaine d'élèves de l'École Rurale Normale d'Ayotzinapa, dans l'État de Guerrero, ont été brutalement agressés ; ce tragique événement est désormais connu sous le nom de « la nuit d'Iguala ». Certains sont morts, d'autres ont été blessés et 43 d'entre eux ont été enlevés (sans jamais avoir été retrouvés) par les forces de l'ordre et des tueurs à gages au service du pouvoir. Face à une « vérité historique » fallacieuse défendue par le Gouvernement mexicain, le livre *Ayotzinapa. El rostro de los desaparecidos* (2016) de l'écrivain Tryno Maldonado, a recueilli des paroles de témoins, de survivants et de proches de victimes. C'est à partir de la pluralité de ces points de vue que Maldonado a reconstruit l'histoire de cette nuit criminelle. Cet article sonde comment *Ayotzinapa. El rostro de los desaparecidos* met en jeu fiction et témoignage afin de rendre compte de ce drame collectif. En effet, le recours à des stratégies référentielles et poétiques a pour effet d'émouvoir le lecteur et d'encourager son empathie pour produire des communautés émotionnelles qui réinvestissent le texte politique au moyen de l'affect.
Mots-clés : Ayotzinapa, communautés émotionnelles, violence, littérature, témoignage.

Abstract: Between September 26 and 27, 2014, about a hundred students from the Escuela Normal Rural de Ayotzinapa, in the Mexican state of Guerrero, were brutally attacked in what is known as "the night of Iguala". Some died, others were injured and 43 more kidnapped by state forces and hit men in the service of the Government. Facing the fallacious "historical truth" held by the Mexican Government, *Ayotzinapa. El rostro de los desaparecidos* (2016), by novelist Tryno Maldonado, is a work based on the collection of testimonies of witnesses, survivors and family members that reconstructs, from different narrative perspectives, the history of what happened. This article analyzes the way in which the book brings into play both fiction and testimony to account for this event. The use of these strategies (referential and poetic) moves the reader and encourages empathy in order to produce emotional communities that make the text political on the basis of the affective.
Keywords: Ayotzinapa, emotional communities, violence, literature, testimony.

*

Marie-José Hanaï, « Traverser l'enfer mexicain : les voix des migrants dans l'univers de la fiction. *Las tierras arrasadas* d'Emiliano Monge ».
Résumé : Les premières décennies du XXI[e] siècle ont vu s'amplifier le phénomène du flux migratoire venu d'Amérique centrale en direction des États-Unis, en quête d'un rêve tragiquement inaccessible : les populations qui fuient la violence et la pauvreté sont confrontées à la traversée de l'enfer mexicain dans leur périple vers le paradis étatsunien, ou l'illusion de ce paradis. Comment la littérature de fiction s'empare-t-elle de cette situation, quand les journalistes enquêtant sur le terrain sont menacés de mort ou eux-mêmes victimes des bandes criminelles et/ou de la police, de l'armée et des instances corrompues de l'administration migratoire mexicaine ? Quel est le rôle de la création fictionnelle, de ce monde possible construit par la littérature, quand la réalité est atroce et criminelle ? Au sein d'un groupe d'écrivains à la plume aiguisée et originale, Emiliano Monge projette l'insupportable calvaire vécu par les Centre-Américain.e.s dans le petit monde criminel d'une bande de ravisseurs à l'allure à la fois dantesque et bassement vulgaire. Dans le roman *Las tierras arrasadas* (2015), il joue sur l'espace sauvage d'une jungle qui se transforme en prison et tombeau pour des populations aux abois. L'histoire d'amour entre Epitafio et Estela, à la tête de la bande de délinquants, vient-elle moduler l'écoute/la lecture que l'on peut déployer des voix entrecroisées des victimes, empruntées à la réalité et constituées en un chœur plaintif lancinant au fil des pages ? Inversement, quel débouché ces voix trouvent-elles dans l'univers fictionnel, comment le modifient-elles ?
Mots-clés : Mexique, migrant.e.s, fiction, voix, amour.

Resumen: En las primeras décadas del siglo XXI se ha amplificado el fenómeno del flujo migratorio proveniente de América central hacia Estados Unidos, en busca de un sueño trágicamente inaccesible: las poblaciones que huyen de la violencia y la pobreza se enfrentan con la travesía del infierno mexicano en su viaje hacia el paraíso estadounidense, o la ilusión de tal paraíso. ¿Cómo la literatura de ficción se apodera de esa situación cuando los periodistas que investigan en el terreno están amenazados de muerte o los mismos son víctimas de las bandas criminales y/o de la policía, del ejército y de las instancias corruptas de la administración migratoria mexicana? ¿Cuál es el papel de la creación ficcional, de este mundo posible construido por la literatura, cuando es atroz y criminal la realidad? Entre unos escritores cuyo estilo es preciso y original, Emiliano Monge integra el inaguantable calvario sufrido por los/las centroamericanos/as en el pequeño mundo criminal de una banda de secuestradores de porte a la vez dantesco y bajamente vulgar. En la novela *Las tierras arrasadas* (2015), inventa el espacio salvaje de una selva que se convierte en cárcel y tumba de una población desamparada. La historia de amor entre Epitafio y Estela, los jefes de la banda delincuente, ¿vendrá a modular la escucha/lectura que se puede realizar de las voces entrecruzadas de las víctimas, provenientes de la realidad y constitutivas de un coro quejumbroso lancinante a lo largo de las páginas? A la inversa, ¿qué función se da a esas voces en el universo ficcional?, ¿cómo lo modifican?
Palabras clave: México, migrantes, ficción, voces, amor.

Abstract: In the first decades of the 21st century the phenomenon of migration from Central America to the United States, in search of a tragically inaccessible dream, has increased: people fleeing violence and poverty are confronted with the crossing of Mexican hell on their journey to the American paradise, or the illusion of this paradise. How does fiction literature deal with this situation, when journalists investigating on the ground are threatened with death or themselves victims of criminal gangs and/or the police, the army and the corrupt authorities of the Mexican migration administration? What is the role of fictional creation, of this possible world built by literature, when reality is atrocious and criminal? Within a group of writers with honed and original styles, Emiliano Monge projects the unbearable suffering experienced by the Central Americans into the small criminal world of a gang of kidnappers looking at the same time Dantean and basely vulgar. In the novel *Las tierras arrasadas* (2015), he creates the wilderness of a jungle that turns into a prison and tomb for desperate populations. Does the love story between Epitafio and Estela, at the head of the gang of delinquents, modulate the listening/reading we can make of the victims' interlaced voices, borrowed from reality and constituted as a plaintive choir throbbing through the pages? Conversely, what function do these voices find in the fictional universe, how do they modify it?
Keywords: Mexico, migrants, fiction, voices, love.

*

Teresa García Díaz, "Huir, soñar, emigrar: Juan Pablo Villalobos".
Resumen: El texto contiene una semblanza de quién es y qué ha escrito Juan Pablo Villalobos, describe el origen de la escritura del libro de crónicas y establece algunos vínculos entre la infancia y la literatura. En él se reflexiona sobre el significado de la partida obligada y del descubrimiento de un nuevo mundo, del todo hostil para los infantes. Asimismo, sostiene que la crónica es una combinación de varias fuentes y vive emparentada con diferentes géneros. Además, la autora explica las diferentes estadías del periplo de los niños migrantes indocumentados. Y para concluir, el artículo abunda sobre las características del relato y los recursos empleados para contar las historias reales de diez niños y jóvenes.
Palabras clave: crónica, cuento, niños inmigrantes, Centroamérica.

Résumé : Cet article présente, dans un premier temps, le parcours littéraire de Juan Pablo Villalobos ainsi que la genèse de son livre de chroniques sur les jeunes immigrants objet de notre étude , où se manifestent des liens étroits entre enfance et littérature. Nous analysons, dans un second temps, le départ forcé d'enfants nés en Amérique centrale et leur découverte d'un monde autre qui leur est complètement hostile. Parallèlement, nous examinons le support narratif choisi par Villalobos, soit la chronique appréhendée à la fois comme une combinaison de plusieurs sources et un récit en rapport avec d'autres genres littéraires dans le but de relater les différentes étapes du périple de ces enfants migrants sans papiers. On verra de quelle manière la structure même de ce type de récit autant que ses

ressources symboliques contribuent à raconter les histoires réelles de dix enfants et adolescents.
Mots-clés : chronique, récit, enfants immigrants, Amérique centrale.

Abstract: This article first presents the literary career of Juan Pablo Villalobos and the genesis of his book of chronicles on young immigrants -the object of our study-, in which the close links between childhood and literature are evident. In a second step, we analyze the forced departure of children born in Central America and their discovery of another world that is completely hostile to them. At the same time, we examine the narrative medium chosen by Villalobos, i.e. the chronicle understood both as a combination of several sources and as a narrative in relation to other literary genres with the aim of recounting the different stages of the journey of these undocumented migrant children. We will see how the very structure of this type of narrative, as well as its symbolic resources, contribute to telling the real stories of ten children and adolescents.
Keywords: chronicle, short story, immigrant children, Central America.

*

Claudia Panameño, "Violencia, exilio, identidad y vigilancia en *Moronga* de Horacio Castellanos Moya".
Resumen: El escritor Horacio Castellanos Moya retrata a través de su literatura la cruenta realidad de violencia que ha empujado a cientos de miles de centroamericanos a abandonar sus países. *Moronga* (2018) es la decimosegunda novela de este autor, en la que nos presenta a un salvadoreño asocial que después de varios años en Estados Unidos, país al que huyó tras de la guerra, coincide con otros centroamericanos que también se han afincado allí por razones ligadas a la violencia. En esta novela polifónica narrada en tres partes, veremos cómo la vida de estos personajes se ve ensombrecida por el fantasma del recuerdo de los atropellos que los expatriaron. Abordaremos las reacciones de estos sujetos frente a esa violencia, las cuales van desde la elusión de la memoria a la transformación de sus identidades y formas de vida.
Palabras clave: violencia, identidad, exilio, Horacio Castellanos Moya.

Résumé : L'écrivain Horacio Castellanos Moya dépeint dans son douzième roman, *Moronga* (2018), la réalité sanglante et cruelle qui a poussé des centaines de milliers de Centraméricains à quitter leur pays. Il y portraiture, entre autres, un Salvadorien asocial qui, après plusieurs années aux États-Unis (où il s'exile après la guerre civile), fait la connaissance d'autres Centraméricains qui, comme lui, s'y sont installés pour fuir la violence. Dans ce roman polyphonique composé de trois parties, nous verrons comment la vie des personnages principaux est assombrie par le spectre d'une mémoire inscrite dans la brutalité humaine qui les a forcés à l'exil. Nous examinerons leurs réactions face à l'omniprésence de cette violence dans leur esprit et leur corps, depuis leurs tentatives d'évitement de cette mémoire jusqu'aux

transformations qu'implique cette dernière sur leur(s) identité(s)s et leur(s) mode(s) de vie.
Mots-clés : violence, identité, exil, Horacio Castellanos Moya.

Abstract: The writer Horacio Castellanos Moya depicts in his twelfth novel, *Moronga* (2018), the bloody and cruel reality that drove hundreds of thousands of Central Americans to leave their country. He portrays, among others, an asocial Salvadoran who, after several years in the United States (where he went into exile after the civil war), meets other Central Americans who, like him, settled there to flee the violence. In this polyphonic novel composed of three parts, we will see how the lives of the main characters are overshadowed by the spectre of a memory inscribed in the human brutality that forced them into exile. We will examine their reactions to the omnipresence of this violence in their minds and bodies, from their attempts to avoid this memory to the transformations it implies for their identity(s) and way(s) of life.
Keywords: violence, identity, exile, Horacio Castellanos Moya.

*

Ana Lucía González Ibáñez, "Restaurar lo vivo: utopías y distopías para la ciudad del siglo XXI: El Aeropuerto de la Ciudad de México: biodiversidad amenazada y poder ciudadano".
Resumen: ¿Es posible lanzarnos a la incertidumbre, para desde ahí re-pensar la ciudad del siglo XXI? ¿Olvidarnos de lo que hemos hecho en los últimos 50 años, para reorientar el camino? Nos enfrentamos sin duda, en nuestra forma de habitar actual, a un tremendo hecho: la violencia sobre nuestros territorios. Esta violencia se manifiesta de numerosas maneras, la más dramática: la violencia hacia la naturaleza, el medio ambiente, o el entorno físico-ambiental; con ello violentando las más profundas significaciones que el hombre ha fabricado en sus lugares. Aterrizando las ideas nos detendremos a observar y reflexionar sobre un megaproyecto en la Ciudad de México: un nuevo aeropuerto en el corazón de una de las grandes civilizaciones, en el lago de Texcoco. La mirada es desde la historia, la relación entre los antiguos mesoamericanos y su contexto físico-ritual. Hoy, con ese proyecto y con una historia de más de 500 años de ocupación, se pone en riesgo un sistema que permite mantener equilibrios ecológicos y de gran significación cultural, en esta gran metrópoli. ¿Cómo los ciudadanos respondieron en consulta a la pertinencia de la ubicación de este gran proyecto? Poner sobre la mesa el tema de las significaciones culturales desde la perspectiva que mira lo indisoluble entre sus expresiones materiales y sus significaciones inmateriales, permite abrir alguna rendija entre tantas distopías a alguna o algunas utopías que den luz para resolver una necesidad de infraestructura sin vulnerar violentamente el entorno para dar continuidad a la ciudad del siglo XXI.
Palabras clave: ciudad, territorio, naturaleza, incertidumbre, patrimonio.

Résumé : Est-il possible de s'aventurer dans l'incertitude, de re-penser la ville du XXIe siècle ? Est-il possible d'oublier ce qui a été fait au cours des 50 dernières

années pour penser, prolonger et construire autrement la ville ? Nous sommes sans doute confrontés, par nos modes de vie actuels, à un fait paradoxal : la violence sur nos territoires. Cette violence se manifeste de différentes manières, mais la plus dramatique, c'est celle contre la nature et contre l'environnement, laquelle violence porte atteinte aux significations les plus profondes façonnées, dans le passé, par l'homme. L'analyse que nous proposons part d'une réflexion sur un mégaprojet dans la ville de Mexico : un nouvel aéroport dont la construction a été approuvée, fin 2017, sous la Présidence d'Enrique Peña Nieto, au cœur de l'une des plus importantes civilisations préhispaniques du pays, le lac de Texcoco. Notre regard renouera avec l'histoire du Mexique ; on reviendra notamment sur le rapport qu'avaient les Mésoaméricains avec leur environnement physique-rituel. Aujourd'hui, avec ce projet d'aéroport et une histoire de plus de 500 ans d'occupation, c'est tout un système d'équilibres écologiques et de grandes significations culturelles qui est mis en péril. Comment les citoyens ont-ils répondu à la consultation populaire sur la pertinence géographique de de ce grand projet ? Dans cet article, on questionnera les significations culturelles assignées à une nature immuable, dans l'espoir d'ouvrir une fissure parmi tant de dystopies à des utopies éclairantes, pour répondre à un besoin d'infrastructure globale qui pourrait dialoguer avec le territoire au lieu de le violenter et de le dégrader, et permettre ainsi une expansion collective et bienfaitrice de la ville du XXI[e] siècle.
Mots-clés : ville, territoire, nature, incertitude, patrimoine.

Abstract: Is it possible to venture into uncertainty, to rethink the city of the 21st century? Is it possible to forget what has been done over the last 50 years to think, extend and build the city differently? We are undoubtedly confronted, through our current lifestyles, with a paradoxical fact: violence on our territories. This violence manifests itself in different ways, but the most dramatic is the violence against nature and the environment, which undermines the deepest meanings shaped by man in the past. The analysis we propose starts from a reflection on a mega-project in Mexico City: a new airport whose construction was approved at the end of 2017, under the presidency of Enrique Peña Nieto, in the heart of one of the most important pre-Hispanic civilizations of the country, Lake Texcoco. We will look back at the history of Mexico, especially at the relationship that Mesoamerican people had with their physical and ritual environment. Today, with this airport project and a history of more than 500 years of occupation, an entire system of ecological balance and great cultural significance is being jeopardized. How did citizens respond to the public consultation on the geographic relevance of this major project? In this article, we will question the cultural meanings assigned to an unchanging nature, in the hope of opening a crack - among so many dystopias - to enlightening utopias, to respond to a need for a global infrastructure that could dialogue with the territory instead of violating and degrading it, and thus allow for a collective and beneficial expansion of the city of the 21st century.
Keywords: city, land, nature, uncertainty, cultural heritage.

*

Emanuela Borzacchiello, "Entre archivos. Prácticas narrativas para descifrar la violencia y cuidar la vida".

Resumen: ¿Por qué es necesario descifrar las distintas formas de la violencia que atraviesan nuestras vidas? ¿Por qué es urgente pensar críticamente metodologías que sean capaces de poner en relación las formas de la violencia y las políticas económicas neoliberales? ¿Qué efectos producen la invisibilización y/o la censura de los análisis y de las investigaciones hechas por mujeres feministas sobre dichos temas? A través de una rigurosa investigación de archivo, el objetivo de este artículo es analizar cómo desde los años setenta hasta hoy en día las académicas, las periodistas y las fotoperiodistas en México investigaron y detectaron tanto las causas como los efectos de las violencias que sufrimos nosotras como mujeres; examinaron el porqué del silencio y de la censura con respecto a sus investigaciones; criticaron el sistema de despojo-desposesión neoliberal de nuestros cuerpos, así como de nuestros territorios; visibilizaron y denunciaron las complicidades institucionales y estatales que permiten la re-producción de la violencia contra las mujeres. Las obras analizadas son: los artículos que académicas y periodistas publicaron entre la década de los setenta y ochenta en la revista *Fem* y el diario *Unomásuno*; el proyecto "Geografía del dolor" de la fotorreportera Mónica González.
Palabras clave: archivos, feminismos, violencias, académicas, periodistas (mujeres).

Résumé : Pourquoi avons-nous tellement besoin de déchiffrer les différentes manifestations de violence qui traversent nos vies ? Pourquoi s'avère-t-il urgent de questionner et repenser les méthodologies qui permettent d'établir un lien entre les formes de violence vécues et les politiques économiques néolibérales ? Quels effets ont l'invisibilisation et la censure des analyses et des recherches produites par des femmes féministes sur de tels sujets ? À partir d'un rigoureux travail d'archives, cet article cherche à analyser comment au Mexique, depuis les années 70 jusqu'à nos jours, des femmes universitaires, journalistes et photojournalistes, à travers leurs propres investigations, ont détecté les causes et les effets des violences faites aux femmes en tant que femmes ; ont démontré pour quelles raisons leurs travaux ont été mis sous silence ou censurés ; ont critiqué le système de spoliation/dépossession des corps des femmes ainsi que de leurs territoires ; ont mis en évidence et dénoncé les complicités institutionnelles et de l'État qui rendent possible la re-production de la violence faite aux femmes. Le corpus étudié repose sur les articles que des femmes universitaires et journalistes ont publié dans la revue *Fem* et dans le quotidien *UnomásUno*, ainsi que sur le projet « Geografía del dolor » (« Géographie de la douleur ») de la photojournaliste Mónica González.
Mots-clés : archives, féminismes, violences, universitaires (femmes), journalistes (femmes).

Abstract: Why is it so necessary to explore the different ways of violence that come across our lives? Why is it so urgent to think about methodologies able to relate forms of violence and neoliberal economic politics? Which are the consequences of making invisible or submitting to censorship analysis and research work made by feminist women about these matters? Through a rigorous archive research, this

article's aim is to analyse how from the 1970s until our days academic women, journalist and photojournalist women in Mexico have been researching and finding causes and consequences of the kind of violence we suffer as women, which led to their work being censored and/or muted; have submitted to criticism the deprivation and dispossession of our bodies as well as of our territories in the neoliberal system; have turned visible and denounced institutional or state complicities which allow for the re-production of violence against women. The corpus studied is based on the articles that women academics and journalists have published in the journal Fem and the daily newspaper UnomásUno, as well as on the project "Geografía del dolor" ("Geography of pain") by the photojournalist Mónica González.
Keywords: Archives, feminisms, various forms of violence, academic women, journalist women.

*

Cintia Bolio, "México feminicida. El cómic como registro histórico. *Memento* (2004), *Puras Evas* (2017, 2019)".

Resumen: El poderío de la caricatura política (en sus modalidades cartón o cómic) ejerce en México como elemento combativo frente al abuso de los poderes formales o fácticos desde el siglo XIX, acompañándonos a manera de guiño cómplice y cumpliendo con su cabal papel de testimonio social. Este género periodístico se ubica auténticamente a la izquierda, siempre comprometida, solidaria y mordaz, y sin embargo existe una insuficiencia clara al revisar las obras que nos refieren como mitad de la humanidad y la ciudadanía. Se nos representa clásicamente en este arte periodístico más como objeto del humor que como personas que denuncian la vulneración de sus derechos. Es por esto que mi trabajo como caricaturista se ha dedicado a la creación de un discurso plástico que añade el testimonio faltante: nuestro testimonio histórico, desde la carcajada que, por femenina, subvierte. Los cómics elegidos para *Atlante* narran los múltiples feminicidios que suceden en México, nombrados por el feminismo como emergencia nacional por su impunidad casi total y por la inacción de una sociedad que desde 1993 (año considerado el inicio del fenómeno en Ciudad Juárez, Chihuahua) está instalada en la negación, sea por horror o misoginia. *Memento* (2004) y *Puras Evas* (2017, 2019) son espejos incómodos que exigen justicia y en los que el patriarcado, como musa, se asoma. Referencia: la realidad misma.
Palabras clave: México, feminicidio, justicia, futuro, subversión.

Résumé : La puissance de la caricature politique (en tant que dessin ou bande dessinée) est utilisée au Mexique depuis le XIX[e] siècle comme instrument pour combattre l'abus de pouvoirs formels ou *de facto* ; elle échange avec nous un clin d'œil complice et assume pleinement son rôle de témoin social. Bien que ce genre journalistique se revendique indiscutablement de cette gauche engagée, solidaire et critique, il prend rarement en compte la moitié de l'Humanité, soit les femmes et leur qualité de citoyenne. Cet art de la presse les croque davantage comme des objets assujettis à l'humour que comme des sujets qui dénoncent la violation de

leurs droits. C'est pour cette raison que notre travail de caricaturiste repose principalement sur la création d'un discours plastique qui complète ce qui fait défaut : le témoignage historique des femmes, lequel, chez nous, est toujours porté par un rire transgressif. Les bandes dessinées sélectionnées pour la revue *Atlante* racontent les innombrables féminicides perpétrés au Mexique, qualifiés par les féministes d'urgence nationale à cause de l'impunité dont jouissent ces crimes et d'une société passive ; cette société, depuis 1993 (année qui a été officiellement retenue pour dater le début des féminicides, plus précisément à Ciudad Juárez dans l'État de Chihuahua), fait preuve de déni, sous le coup de l'effroi que provoquent ces morts ou bien par misogynie. *Memento* (2004) et *Puras Evas* (2017, 2019) sont des miroirs incommodants qui réclament justice et dans lesquels le patriarcat, telle une muse, ne cesse de se manifester. Notre bibliographie : la stricte réalité.
Mots-clés : Mexique, féminicide, justice, avenir, transgression.

Abstract: The power of the political caricature (in its cartoon or comic modalities) exerts in Mexico as a combative element against the abuse of formal or factual powers since the 19th century, accompanying us as an accomplice wink and fulfilling its role of social testimony. This journalistic genre is authentically placed on the left wing, always committed, supportive and scathing, and yet there is a clear insufficiency when reviewing the works that refer to us as half of humanity and citizenship. We are classically represented in this journalistic art more as an object of humor than as people who denounce the violation of their rights. This is why my work as a cartoonist has been dedicated to the creation of a plastic discourse that adds the missing testimony: our historical testimony, from the laugh that, as feminine, subverts. The comics chosen for *Atlante* narrate the multiple femicides that occur in Mexico, named by feminism as a national emergency for its almost total impunity and for the inaction of a society that since 1993 (year considered the beginning of the phenomenon in Ciudad Juárez, Chihuahua) is installed in denial, whether by horror or misogyny. *Memento* (2004) and *Puras Evas* (2017, 2019) are uncomfortable mirrors that demand justice and in which patriarchy, like a muse, looks out. Reference: The reality itself.
Keywords: Mexico, feminicide, justice, future, subversion.

Dessin de couverture : Omar Estela
Graphisme: Rosana Dillon