

PENSER/PANSER LE DÉASTRE

PENSAR/SANAR EL DESASTRE

Textes traduits | Textos traducidos

SOMMAIRE | ÍNDICE

Nathalie BESSE , "Figuras del desastre en la novela nicaragüense"	3
Louise BONASTRE-FAJARDO , "Pensar/sanar las depredaciones en <i>Les neuf consciences du Malfini</i> de Patrick Chamoiseau"	10
Kirsten BEHR , "Aid State – Perverse State: Haïti después del 12 de enero de 2010"	12
Victoria FAMIN , "Face au désastre : traumatisme et émergence de voix dans <i>Antes que llegue la luz</i> de Mayra Santos-Febres"	18
Paula FERNÁNDEZ-HERNÁNDEZ , "La poésie portoricaine face aux récits de l'extinction"	27
José Gabriel FIGUEROA CARLE , "Conciencia del desastre en Suzanne Césaire y Mayra Santos Febres"	37
Flavio FIORANI , "Air de famille : un voyage d'Eduardo Halfon sur les hauts plateaux guatémaltèques"	38
Laura GARCÍA GARCÍA , "Corps, fantômes et mémoire coloniale dans <i>Encaranublado y otros cuentos de naufragios</i> (1983)"	39
Antonio GURRIERI , "Del desastre al discurso del odio: la lengua como vector de memoria e identidad frente al legado colonial"	42
Renée-Clémentine LUCIEN , "Du désastre de l'esclavage dans les Caraïbes. Catharsis et héritages partagés"	46
Lauristely PEÑA SOLANO & Michelle RICARDO , "Le Festival de l'Histoire Non Racontée comme une pratique de mémoire, de résistance, d'activisme communautaire et de guérison du traumatisme colonial"	56
Tania PLEITEZ VELA , "Le nid du troglodyte à nuque rousse : vers un tissu centraméricain de poétiques du désastre et de la gestion vitale"	63
Camille THERMES , "De los recuerdos cimarrones a los <i>lyannaj</i> (lianajes) contemporáneos: la herencia colectiva del desastre"	76

Figuras del desastre en la novela nicaragüense

Nathalie BESSE
Université de Strasbourg

«Nicaragua seguiría siendo un país trágico. Un pueblo de damnificados, terremoteados, inundados, devastados, dañados, catastrófados, en sequía, huracanados permanentes», se puede leer en *Jugadas de la vida o Quitarse las máscaras (crónicas)* de Manuel Martínez (1997: 74) que se vale de la enumeración y de neologismos sugerentes para configurar un inventario (de lo) siniestro. Este pequeño país de “lagos y volcanes”, como se le llama a menudo, también es un foco de huracanes y ha experimentado catástrofes políticas igualmente mortíferas y traumáticas.

No es sorprendente, entonces, que muchos novelistas nicaragüenses se interesen por este “fenómeno”, aparentemente endémico y sistémico, ya sea centrándose en los cataclismos que han asolado al país o evocándolos brevemente como elementos que son parte integral de la historia del país.

¿Cuáles son las modalidades y la función del desastre en las novelas que nos interesan, o cómo éstas resignifican estos desastres a menudo referenciales?

1- Una historia de desastres

La trama de los tres relatos que hemos elegido analizar mantiene un estrecho vínculo con un desastre natural, ya sea que constituya un elemento principal de la narración o un telón de fondo (pasado o presente) no sin impacto en la diégesis.

Los terremotos y la estética de los escombros

Un sol sobre Managua (1998), de Erick Aguirre, recuerda los terremotos especialmente mortíferos de 1931 y 1972 que devastaron la capital. La narración se entrega fácilmente a una semántica de muerte, ya sea que se trate de los gritos casi victoriosos de los *marines* o la insistencia en la descomposición en relación con el cataclismo de 1931 —« “iManagua finish, Managua finish!” » (55); “El cadáver de una ciudad que se descompone junto a su fosa abierta” (255); “escombros” o “ruinas” —; o, para el de 1972 que recuerda “una historia de horror”:

después de una monstruosa convulsión de treinta segundos, Managua dejó de existir temporalmente. Las horas y los días que siguieron a esa agonía brutal, la misma defunción de la ciudad [...] había desaparecido del mapa con tan espantosa celeridad. [...] la destrucción, el incendio, el pillaje, el éxodo y la muerte de Managua [...] (63).

Observamos también que la inconcebible intensidad y magnitud del desastre llevan al narrador y a los personajes a convocar imágenes bíblicas o míticas más que científicas: así los términos "tinieblas" o "infierno" (67 y 70), a veces en el centro de una enumeración que amplifica la visión del horror, se asocian a los colores significativos del Apocalipsis.

De la ciudad devastada al "pueblo fantasma" (256), algunas líneas ofrecen una estética de los escombros, exteriores e interiores, cualificando el corazón de la ciudad y el de los *managuas*, súbitamente enlutados y desorientados, tan devastados como el espacio: el terremoto no sólo desintegra la ciudad como espacio objetivo, sino también el lugar de vida y sus puntos de referencia, es decir el espacio subjetivo y en cierto sentido afectivo, afectando el vínculo de los habitantes y, a través de él, la identidad o el comportamiento.

En efecto, la novela, que retrata repetidamente una ciudad sin centro y reconstruida de manera apresurada y caótica, manteniendo la apariencia «de una ciudad construida "para mientras", supuestamente transitoria» (156), muestra los efectos de la demolición y de esta falta de estructura sobre los habitantes, revelando un mimetismo, si no un vínculo casi orgánico entre ellos y el espacio vital: a la ciudad muerta responden unos supervivientes "sepultados" (16), y a la ciudad descompuesta, unos habitantes "descoyuntados" (47) o "desorientados" (57), entre otros ejemplos de adjetivos con el prefijo "des-" y que traducen destrucción y desolación, descentramiento y derrota.

En este *topos* problemático, aniquilado o herido, el *managua* se vuelve autodestructivo, recordando la sutileza gramatical fundamental propuesta por Paul-Laurent Assoun en *Psychanalyse de la catastrophe (Psicoanálisis de la catástrofe)*, según el cual "Non seulement tout a changé, mais tout est changé" (**No sólo todo ha cambiado, sino que todo está cambiado**) (2023: 16)¹: "el managua de hoy es un ser sin identidad [...] descarga su frustración contra sí mismo en forma de bromas negras y chistes crueles" (48). La exageración o el exceso en las palabras y en los gestos (lo llaman "muequista" 314) parece un conjuro después del trauma.

La narración de la amenaza ciclónica

En *Qué sola estás Maité* (2007), de Arquímedes González, el desastre está representado por la amenaza del huracán Mitch en el presente de la narración (el huracán Mitch azotó Nicaragua en 1998). La simultaneidad y un fuerte paralelismo combinan el desastre natural y el desastre de la pareja al vincular la llegada del huracán y una protagonista que inicia una ruptura matrimonial presentada como una conmoción.

Junto al deterioro del lazo afectivo, se destaca la intensificación a veces cuantificada del huracán, a medida que se acerca y crece, formando uno de los ciclones más

¹ Explica que la primera expresión designa los lugares y las formas del cambio, mientras que la segunda hace hincapié en la «alteración cualitativa»: la primera permite una designación empírica de las manifestaciones, la segunda «una alteración que tiene que ver con el ser», p. 16.

potentes y mortíferos que existan: llama la atención a este respecto el aumento, de una secuencia a otra, de su velocidad, de su extensión en kilómetros y de la de su ojo.

Observamos pues, a nivel narrativo, una trama creadora de suspenso y una dramatización del ciclón acentuada por recursos estilísticos como la enumeración, una figura de amplificación reforzada por figuras de repetición como la recurrencia de ciertos términos y un campo léxico convergente de violencia y sufrimiento.

Algunas secuencias identifican, a través de la mirada de Miguel (esposo de Maité), a María Teresa y a Mitch, y a su vez permiten la dramatización mediante una descripción aterradora del desastre así como una focalización interna que refleja la percepción de la catástrofe venidera, particularmente el miedo de Miguel, sin omitir el uso del presente y del participio presente que presentifican el acontecimiento y crean así una proximidad que favorece la inmersión ficcional del lector, el cual sigue los hechos al mismo tiempo que los personajes los experimentan:

¿Qué pasa? Es el cíclope loco, el huracán Mitch, Miguel, mil kilómetros de ancho, categoría 5, jamás visto en cien años, rugidos de 308 kilómetros por hora, un ojo de cuarenta kilómetros, una altura de catorce kilómetros, un fenómeno que provoca daños catastróficos, que destroza Posoltega, once de la mañana del viernes 29 de octubre de 1998 para que lo recordés bien cuando llegués desmembrado e irreconocible a las puertas de San Pedro. El huracán, María, esa muralla grisácea, se arrastra lenta, obesa y pesada, enorme mole como si fuera la mala conciencia del mundo, jadeando y resoplando, sacando pecho, indestructible, con demoníaca locura [...]. Miguel, no podías evitar este final, la bestia se lleva postes, casas, escuelas, sembradíos y cientos de vacas y caballos [...] (153).

Amenaza ecológica y comunidad indígena

En *El pertinaz gemido del viento* (2020), de Iván Gutiérrez, es un incendio provocado en una reserva natural lo que constituye el desastre (de nuevo, quizá inspirado en una catástrofe referencial, el incendio de la reserva Indio Maíz en abril de 2018). Este desastre ecológico está vinculado a las minorías indígenas que viven en estas tierras, y asocia así ecoficción y comunidades «periféricas» («discriminada», 58). El vínculo armonioso entre naturaleza y comunidad indígena conecta a esta última con lo sagrado y con el amor, que contrastan con la corrupción y la violencia de los madereros y luego de los narcotraficantes, cuya venalidad es una crítica apenas velada al capitalismo y al neoliberalismo (de)depredadores.

Esto queda claro desde el primer capítulo, titulado «Arde Miramontes»: la novela se abre, *in medias res*, y entre la destrucción y el caos, con el desastre que va a durar varias semanas. Esta reserva, «el pulmón verde de la zona» (32), es decir, un espacio vital y a veces asociado a la pureza, se convierte en un infierno —«Al borde del infierno», se titula precisamente el capítulo 32— cuando el fuego se extiende y amenaza con obligar a los mayangnas a marcharse si tardan las lluvias, una lluvia

descrita en el título de un capítulo como «Agua bendita» (143), asociando incansablemente la naturaleza y lo sagrado frente a un incendio criminal provocado por una mano codiciosa.

2- El desastre de la historia

Un sol sobre Managua, de Erick Aguirre, y *Qué sola estás Maité*, de Arquímedes González, evocan una sucesión de desastres políticos. En la primera novela, además de las enumeraciones y campos semánticos vistos anteriormente, el verbo iterativo expresa, entre otras cosas, la cadena de desastres que se han abatido sobre Nicaragua, al anteponer los conflictos armados a las catástrofes naturales: «se repiten infinitamente las guerras, los terremotos, las erupciones volcánicas» (18).

De hecho, el libro abarca dos periodos políticos, ambos desembocados en guerras civiles: la dictadura de Somoza Debayle (combatida por los sandinistas) y la revolución sandinista en el poder (combatida por la Contra), asociada a la «Desolación del amanecer» (139): una desolación que rima con desilusión, a juzgar por la del protagonista Carlos Vargas, una especie de «superviviente» que experimenta una profunda «sensación de derrota» (241) y representante de una juventud que resulta ser «la mejor imagen de esa derrota. Una juventud que había luchado con convicción por defender la revolución y ahora se quedaban de repente sin asideros», “apolíticos, escépticos, pragmáticos” (244 y 283), mostrando una indiferencia, cuando no una especie de abulia que no está tan lejos de una forma de muerte, de no reaccionar ante la vida.

En *Qué sola estás Maité*, la consecución y la idea de maldición se utilizan para transmitir la sucesión de «desgracias» sufridas por el país: «desgracia tras desgracia, Nicaragua, el lugar perfecto para los experimentos más crueles del tormento» (161). También en este caso, el relato vuelve sobre dos periodos políticos asociados al desastre: una revolución pasada, criticada con reiteración por los personajes, y el periodo neoliberal simbolizado por «el Excelentísimo», que guarda un parecido asombroso con Arnoldo Alemán, Presidente de Nicaragua de 1997 a 2002.

La revolución, comparada con un volcán, se asemeja al cataclismo de 1972 (30), que dejó tras de sí innumerables muertos, una revolución fatal cuyo resultado fue, según Maité, «joder al país y sumirlo en el cataclismo que ni guerras ni terremotos lograron» (33), como si hubiera representado el peor desastre de la historia del país. Las críticas, numerosas y virulentas, se centran en particular en la corrupción y en una desilusión que se menciona expresamente y se justifica con una enumeración depurada de los males: «¿Hubo alguna vez revolución en este país? [...], parece que no, que lo que hubo fue una desilusión colectiva, un engaño o un atraco simultáneo a las esperanzas. La revolución produjo muerte, pobreza, odio, rencor, desgracia y tristeza» (59); el asíndeton, la ausencia de artículos y de adjetivación desliga cada término así destacado, haciendo más categórica la observación. De ahí la crítica sin concesiones que compara a los sandinistas, en el

momento de la revolución, con los peores verdugos de la historia: con el desastre entre todos los desastres del holocausto.

Las políticas de «el Excelentísimo», término muy irónico, son igualmente vilipendiadas, empezando por su proverbial (y referencial) corrupción, que se puso especialmente de manifiesto en el momento del desastre provocado por el huracán Mitch, dado que malversó y recuperó fondos de ayuda internacional.

Por otro lado, lo político o las sucesivas políticas no están exentas de culpa en las consecuencias del huracán, ya que algunas de las muertes se debieron menos al desastre natural que a la negligencia e indiferencia de los gobernantes hacia las zonas más pobres y remotas, como demuestra el pensamiento de Miguel al morir en Posoltega cuando las laderas del volcán Casita, anegadas por las lluvias torrenciales, se derrumban y arrasan los pueblos (de nuevo, un elemento referencial):

[...] Llegó el derrumbe de la ladera del volcán Casita que temías, la bola de árboles, lodo y piedras, altiva y jactanciosa ha destrozado lo que ha podido [...] escuchás los ruegos de miles de personas, avanzás, intentás salir de ese lodo, está dentro de vos, lo escupís, sentís tus brazos débiles, tus piernas, Miguel, no responden, te arrastrás fuera de los escombros, qué miseria, escuchar los bramidos del temporal y los gritos que aumentan sin poder ayudar. ¿Qué pasó Miguel? Lo que previste, el cerro cayó sobre el poblado, cargarás con esta culpa, pudiste alertar y denunciar que construían las tumbas para esta pobre gente [...] la corriente de seis metros de alto y dos kilómetros de ancho devastó cada uno de los poblados cercanos, por eso las súplicas, los gritos, los escombros que te impiden salir [...] (154).

El pueblo de Posoltega, cuyas casas se comparan con frágiles cajas de cerillas, donde no hay hospital ni carreteras de verdad, lo cual lleva a preguntarse qué pasó con todo el dinero destinado a su construcción, es una prueba tangible del robo y el engaño.

Esta destrucción de la naturaleza y el desastre de la corrupción son centrales en *El pertinaz gemido del viento*, de Iván Gutiérrez, que, como hemos visto, muestra una inflexión ecológica y ética, en particular al abordar el tema de las minorías. Como en la novela anterior, lo que llama la atención aquí es la corrupción casi generalizada del poder y de los poderes o instituciones que de él emanan, una corrupción que se revela a través de las acciones de los narcotraficantes o —como piensan inicialmente los personajes— de «los madereros ilegales [...] queriendo desalojar a los mayangnas con la complicidad de quienes, se supone, dirimen la justicia», una Justicia del lado de los «poderosos». Esta corrupción implica también al mundo de las finanzas y, más allá de él, a un capitalismo que permite los chanchullos y la manipulación.

3- Hacer memoria, hacer justicia: entre resiliencia y resistencias, volver a crear vínculos

En *La mort collective. Pour une sociologie des catastrophes* (La mort collective. Hacia una sociología de las catástrofes), Gaëlle Clavandier aborda las catástrofes como perturbadoras del vínculo social, examinando « la capacité de désordre que revêtent les morts collectives [...] leur propension à déstabiliser les liens sociaux et à mettre en difficulté les pouvoirs en place» **(la capacidad de desorden que tienen las muertes colectivas [...] su propensión a desestabilizar los vínculos sociales y a poner trabas a los poderes fácticos)** (2004: 7). Ya hemos visto el impacto de los mortíferos terremotos en el *managua* en la novela de Erick Aguirre, pero si el narrador retrataba entonces a unos habitantes aturridos y abatidos, sumidos en una forma de autoburla, cinismo y exceso, el relato se centra en la recuperación de la memoria muchos años después de los seísmos.

En *Un sol sobre Managua*, se trata de hacer (obra de) memoria: los espacios dañados o desaparecidos de la antigua Managua dan lugar, décadas después, a una recuperación de la memoria de la ciudad, no una memoria basada en acontecimientos o conmemorativa, sino memorias subjetivas y fragmentarias, memorias afectivas y, aunque imperfectas, que permitan en cierto sentido recuperar el lugar —¿y con él el vínculo?

Entre compartir el espacio y compartir la memoria, la novela sale en busca de la ciudad perdida a través de una serie de personajes. El itinerario nocturno del protagonista periodista en compañía de un colega y un poeta, de bares a cafeterías, espacios de sociabilidad o de «vivencias», y salpicado de recuerdos de la vieja Managua, constituye un recorrido cargado de memoria, tanto temporal como espacial. Esta búsqueda de la memoria es también una búsqueda de la identidad. La escritura se revela como una herramienta esencial, preservadora de la memoria que la alimenta en un intercambio de buenas prácticas. Testimonios, polifonía y multiperspectivismo participan de la «reconstrucción» de la historia de la ciudad, del espacio de la ciudad, del vínculo con la ciudad y entre sus habitantes.

En *El pertinaz gemido del viento*, donde la comunidad indígena es una protagonista colectiva y el incendio que la desplaza genera ira y acción legal, son la cohesión comunitaria y una forma de resistencia lo que caracteriza la reacción al desastre. Aquí lo que prevalece es la lucha contra la injusticia.

Unas solidaridades se forman o se fortalecen ante el desastre y la impunidad, sobre todo de los personajes que están dispuestos a dar testimonio, siendo fundamental en este caso la palabra, una palabra conjunta y portadora de verdad o que permita que surja, ya que solidaridad rima aquí con ética.

La acción es colectiva, llevada a cabo por el grupo (la comunidad y sus auxiliares) que desea dirigirse al grupo (a escala nacional) poniéndose en contacto con los medios de comunicación. La acción pretende ser de gran alcance, y es mucho lo que está en juego para una comunidad discriminada y despreciada, que suele tener poco

que decir al respecto pero que, en este caso, consigue sentar un precedente generando reacciones en cadena y una gran agitación.

Conclusión

Aunque los tres textos analizados no son ficciones del fin del mundo, los desastres que retratan mantienen a veces semejanzas con ellas —muertes humanas innumerables, muerte de espacios devastados, visión apocalíptica del desastre y trauma profundo— y se hacen eco de las observaciones de Jean-Paul Engélibert en *Fabuler la fin du monde. La puissance critique des fictions d'apocalypse* (Fantasear el fin del mundo. El poder crítico de las ficciones apocalípticas), por una parte porque no renuncian a la acción, «[a]u contraire, elles inventent une forme contemporaine de tragédie qui place l'humanité sous son propre regard critique» **([p]or el contrario, inventan una forma contemporánea de tragedia que sitúa a la humanidad bajo su propia mirada crítica)** (11); y, por otra, porque parecen expresar una «résistance à l'idée d'un "progrès" de l'humanité » **(resistencia a la idea de "progreso" de la humanidad)** al señalar « la détérioration des milieux sous l'emprise du capital » **(el deterioro de los entornos bajo el dominio del capital)** (221).

Estas ficciones del desastre ofrecen, pues, en el corazón de los imaginarios que las alimentan, un contradiscurso sociopolítico capaz de perturbar las conciencias, llevándonos a pensar el fin o, al menos, la amenaza, para repensar mejor el presente y el futuro.

Pensar/sanar las depredaciones en *Les neuf consciences du Malfini* de Patrick Chamoiseau

Louise BONASTRE-FAJARDO
City University of New York

Desde un punto de vista sociológico, el término “depredador” designa una acción perjudicial para alguien en las relaciones sociales. Hay una connotación negativa de la depredación, que impregna tanto las relaciones de género, como cualquier otra relación de depredación que denote una toma de poder de unos sobre los otros. En biología, depredadores y presas mantienen relaciones mucho más complejas, como lo atestiguan las llamadas relaciones de parasitismo. Las relaciones de interdependencia entre los organismos hacen más complejo el binarismo de presa/depredador¹. Son estas ambivalencias del mundo vivo las que el autor Patrick Chamoiseau revela, proponiendo superar estas definiciones disciplinarias. En *Les neuf consciences du Malfini* (Las nueve conciencias del Malfini), el autor pone de relieve, en una escala no-humana, el comportamiento ejemplar de un colibrí, seguido por un cernícalo endémica de América, el malfini², en principio depredador en la cadena alimentaria, pero que cambia de comportamiento frente a la catástrofe ecológica. Haciendo referencia explícita al escándalo sanitario poscolonial de la contaminación con clordecona en Martinica³ desde el punto de vista del rapaz que observa con asombro el papel salvador de un colibrí, el autor erige a través de una fábula ecológica los principios de una responsabilidad común a una ética ambiental. Haciendo referencia tanto a las tradiciones de pensamiento amerindias y afrocaribeñas, como a las conciencias budistas, el texto reconstituye un modo de conocimiento a través de la percepción, la experiencia y las emociones. Se trata de volver a poner en el centro las vidas aparentemente insignificantes, como la del colibrí cuyo papel de polinizador es clave.

Esta ponencia propone estudiar en primer lugar las ontologías animales del relato y lo que el deliberado enfoque no-humano del autor significa en el contexto; luego se analizarán los pormenores del vínculo con la vida que mantiene las filosofías *ecumenas* que se evidencian en la novela, en su dimensión sanadora, a través de la representación poética de un relato salvador del mundo de lo vivo.

¹ «Predators, disease organisms, and parasites are organisms that are coupled to other organisms which serve as their food and sometimes their habitat as well. As a consequence, the predators' life history is closely coupled to that of their prey, even to showing cycles of abundance linked to the prey cycles» (FRANK B. GOLLEY. “Predation.” A Primer for Environmental Literacy, Yale University Press, 1998, p. 202).

² Cf. https://sodom.lautre.net/Oiseaux/Ciconiiformes/But_Pla/ButPla_00Txt.htm.

³ Cf. <https://www.nationalgeographic.fr/environnement/chlordecone-lempoisonnement-des-antilles-francaises>.

Referencias

Bahr, Ann Marie B. "People of Place, Ethics of Earth: Indigenous Nations, Interfaith Dialogue, and Environmental Sustainability." *Journal of Ecumenical Studies*, vol. 50, no. 1, 2015.

Ferdinand, Malcom. *Une écologie décoloniale. Penser l'écologie depuis le monde caribéen*, Seuil, 2019.

Golley, Franck. "Predation." *A Primer for Environmental Literacy*, Yale University Press, 1998.

Haraway, Donna. "Anthropocene, Capitalocene, Plantationocene, Chthulucene: Making Kin." *Environmental Humanities*, vol. 6, no. 1, 2015.

Singer, Peter. *Animal Liberation : The Definitive Classic of the Animal Movement*. Fortieth anniversary edition, Open Road Integrated Media, 2015.

Paracer, Surindar, and Vernon Ahmadjian. *Symbiosis : An Introduction to Biological Associations*, Oxford University Press, Incorporated, 2000.

Aid State – Perverse State: Haití después del 12 de enero de 2010

Kirsten BEHR
Universität Kassel

Al día siguiente del devastador terremoto del 12 de enero de 2010, que destruyó gran parte de la capital haitiana, Puerto Príncipe, la escritora haitiana Yanick Lahens escribió: "Lo que era obsceno era su exposición forzada. Sin embargo, Puerto Príncipe no era obsceno cuando se exponía, se desnudaba [...] Lo que era obsceno, y sigue siéndolo, es el escándalo de su pobreza." Es sin duda sorprendente leer con qué franqueza la sexualidad ha invadido la literatura haitiana desde el desastre, y cómo ya no se avergüenza de aventurarse en territorio tabú. Sin embargo, el cuerpo sexualizado que se extrae de las sombras no pretende romper una lanza a favor del libertinaje sexual, sino más bien llamar nuestra atención sobre las trampas del "Estado de ayuda" (Johnston 2024), considerado un "Estado perverso" (Sepúlveda 2020) tanto en el sentido figurado como literal del término. Para ilustrar este punto, la ponencia se centra en dos ejemplos paradigmáticos: *Aux frontières de la soif* (2013), una novela de la autora haitiana Kettly Mars, y *Meurtre à Pacot* (2014), un largometraje del cineasta haitiano Raoul Peck.

El desastre del 12 enero de 2010: el terremoto y sus réplicas humanitarias

Los haitianos están acostumbrados a hablar de Haití como un "terreno inestable" – un *tè glise* -, pero sólo en pocas ocasiones ha demostrado ser un terreno tan inestable como el 12 de enero de 2010, a las 16:53 hora local, cuando un terremoto de magnitud 7,0 sacudió amplias zonas del oeste de La Española. Los sismólogos llevaban tiempo advirtiendo la amenaza de violentos temblores de tierra, pero no se tomaron suficientes precauciones. Ese día murieron 300.000 personas, otras tantas sufrieron graves heridas y casi 1,5 millones perdieron sus hogares. Muchos haitianos viven el 12 de enero de 2010 como un desastre en dos etapas: La primera son los 35 segundos en los que el suelo tiembla bajo sus pies, la segunda son los varios miles de millones de dólares de ayudas con los que la comunidad internacional no sólo quiere reconstruir Haití. Francia aportó 200 millones, Alemania 54 millones de dólares, Japón habló de 100 millones, Rusia de 8 millones, Qatar anunció 20 millones de dólares, los Estados Unidos 914 millones de dólares, Venezuela prometió una ayuda récord de 930 millones de dólares, Nigeria 5 millones de dólares, el Banco Mundial garantizó 221 millones, el FMI 147 millones de dólares, un sinnúmero de otros Estados, instituciones y particulares se sumaron a la voluntad de donar.

El terremoto de Haití se produjo en lo que pretendía ser un punto de inflexión en el sector de la ayuda mundial. A principios del siglo XXI, los principales países se acordaron que sus programas de ayuda eran ineficaces porque venían dictados

desde fuera, o mejor dicho, desde arriba (Johnston 2024: 48). En 2005, más de cien países y los principales bancos de desarrollo firmaron la Declaración de París sobre la Eficacia de la Ayuda al Desarrollo. En el futuro, los países receptores deberán elaborar un plan de desarrollo que los donantes puedan apoyar. En teoría sonaba bien. Sin embargo, ya entonces muchos criticaron el hecho de que incluso esta declaración siguiera siendo redactada, prescrita y firmada por los países más ricos y adinerados del mundo, lo que invalidaba el nuevo paradigma de la ayuda al no implicar a la comunidad mundial en su desarrollo incluso antes de que entrara en vigor (Johnston 2024: 48). Probablemente por eso, 15 años después del terremoto, Haití no contempla un futuro halagüeño, sino más bien una serie de "réplicas humanitarias" (Schuller 2016: 3): entre ellas, la destrucción de infraestructuras socioculturales, un aumento significativo de la violencia y la primera epidemia de cólera de Haití. Este balance muestra sin piedad cómo la reconstrucción del país perseguía ante todo su consolidación como un "Estado ONG" (Lichterberg 2013: 122): una "dictadura" (ibíd.) gobernada por el dinero de las 10.000 organizaciones no gubernamentales que participan en la reconstrucción del país asegurándole uno de los primeros puestos del ranking en el que indican la suma de ONG activas per cápita: No un "Failed State" sino un "Aid State" (Johnston 2024: 8-9).

"No consigo ser un hombre" —el ayudante humanitario, un pederasta: *Aux frontières de la soif* (2013) de Kettly Mars

Desde el 12 de enero de 2010, Kettly Mars se ha convertido rápidamente en una "escritora mundial" (Vitiello 2011: 369), cuyos textos han sido recibidos mucho más allá del Caribe. En particular, las novelas directamente relacionadas con el desastre y/o escritas poco después del terremoto, como *Saisons sauvages* (2010), *Aux frontières de la soif* (2013) y *Je suis vivant* (2015), fueron traducidas al alemán y/o al inglés y contribuyeron a la fama internacional de Kettly Mars. Los textos anteriores y posteriores como *Kasalé* (2003), *L'Heure hybride* (2005), *Fado* (2008) y *L'Ange du patriarche* (2018) también se beneficiaron de la atención mundial que recibió la literatura haitiana tras el terremoto. *Aux frontières de la soif*, en particular, no está libre de polémica. Mientras que algunos coquetean con ella como el "mejor novela sobre las consecuencias del terremoto" (Pierre 2014: 145), a otros no les deja perplejos, sino más bien frustrados, disgustados y furiosos: "En mi opinión, esta novela no era más que un cuento espeluznante que demostraba una falta total de consideración y cuidado hacia los haitianos más vulnerables tras el terremoto: las pobres niñas negras que vivían en tiendas de campaña", señala indignada Régine Michelle Jean-Charles, cuyo estudio sobre el feminismo negro haitiano contemporáneo -*Looking for Other Worlds* (2022: 290)- pretende animar a dejar de ver la literatura haitiana a través del prisma del desastre, sino como una plataforma en la que las autoras plantean, negocian y responden a cuestiones éticas.

El hecho de que las novelas de Kettly Mars causa ofensa no es, en el fondo, un fenómeno nuevo, posterior al sismo. La autora haitiana plantea repetidamente

temas tabúes en un tono obsceno que sigue claramente el modelo de la novela *Amour, colère et folie* (1968) de Marie Vieux-Chauvet, a la que Kettly Mars cuenta entre sus grandes modelos. El sudor, la sangre y el semen dominan los sórdidos burdeles, los pubs de mala reputación y los míseros tugurios, donde la “hora chungu” (Mars 2005) de la verdad golpea a gigolós resacosos, prostitutas desafiantes y astutas seductoras. El protagonista de *Aux frontières de la soif* no es una excepción. La novela cuenta la historia de Fito Belmar, escritor y arquitecto, bloqueado en muchos sentidos: Resignado ante la maquinaria burocrática que ralentiza la reconstrucción del país devastado por el terremoto, se pierde en discursos fatalistas en lugar de construir refugios para sus numerosos conciudadanos que se han quedado sin hogar a causa del desastre; romper con su novia es demasiado problemático para Fito, así que prefiere evitarla. Y encima de todo, hace tiempo que no consigue ponerse erecto: la apatía como problema de potencia. El único medio que le queda a Fito para liberar la presión es Canaán: en la infame ciudad de tiendas de campaña que surgió tras el desastre en las afueras de Puerto Príncipe, las madres venden los cuerpos vírgenes de sus hijas a cooperantes humanitarios, políticos y funcionarios; en definitiva, a cualquiera que pueda permitirse los pocos céntimos que cuesta el sexo rápido bajo los techos de las tiendas.

Hay tres aspectos que hacen *Aux frontières de la soif* más insoportable para los lectores que las otras novelas en las que Kettly Mars crea escenarios igualmente perversos: en primer lugar, se desarrolla en un escenario que no sólo es realista, sino que toma como punto de partida escándalos bien conocidos por los lectores familiarizados con el destino de Haití. Canaan no es un lugar ficticio en el que Kettly Mars condensa los problemas del Haití postsísmico, sino más bien una referencia a un barrio de alojamiento de emergencia ya existente, que en los reportajes e investigaciones sobre Haití, así como en la literatura haitiana, es repetidamente objeto de reflexiones que pretenden describir la situación social actual. Con una red de explotación sexual infantil, que Kettly Mars convierte en objeto y motor del conflicto que Fito libra consigo mismo, la autora haitiana utiliza también una dramaturgia del desastre, que es un medio probado para llamar la atención sobre la muerte, el hambre y el sufrimiento, pero no por ello menos controvertido. En el caso de los niños, existe una línea especialmente fina entre los esfuerzos honestos por apelar a la compasión que lleva a una donación y el peligro de hacer justicia a la “pornografía de catástrofes” (Recuber 2013), que satisface una pura curiosidad por el desastre.

Para el lector, esto es tanto mucho difícil de soportar ya que la historia está contada casi enteramente desde la perspectiva de Fito, lo que le da la oportunidad de excusar, justificar y legitimar su comportamiento. Los pocos fragmentos de la novela en los que las siete muchachas a las que somete en Canaán tienen la palabra pueden ser “inquietantes” (Jean-Charles 2022: 293), pero hacen poco para desbaratar el retrato unidimensional que la novela pinta en su conjunto. Son instantáneas fugaces que se limitan a arrojar breves destellos sobre el destino de estas muchachas sin trazar líneas de desarrollo ni abrir opciones de acción. En otras

palabras, con *Aux frontières de la soif*, Kettly Mars se mueve en los “límites éticos de las representaciones” (Seauve 2023) en la medida en que su novela, en la lectura más simple, corre el riesgo de al menos banalizar la violencia, tal vez hasta el punto de incitarla, y al hacerlo se arriesga a negar a las víctimas su propia voz. La molestia que la novela provoca en sus lectores indica, sin embargo, que Kettly Mars logra mantener un equilibrio precisamente porque no sólo tematiza la violencia a nivel argumental. Elige un estilo narrativo que, en cierto sentido, practica ella misma la violencia sobre las niñas de Canaan, que son mero objeto de acción y narración en la novela, pero no el sujeto de la historia. Incluso sin condenarla moralmente de forma evidente, Kettly Mars aborda la violencia en su novela presentándola y exhibiéndola en términos de contenido (*histoire*) y forma (*discours*).

“Laponyet” —La ayuda humanitaria, una masturbación: *Meurtre à Pacot* (2014) de Raoul Peck

Raoul Peck es uno de los cineastas más conocidos de Haití, que se hizo famoso más allá del archipiélago con *L'Homme sur les quais* (1993). Este largometraje, el primero del Caribe que compitió por la Palma de Oro en el Festival Internacional de Cine de Cannes, establece las piedras angulares de su obra cinematográfica: trauma, terror y genocidio son el leitmotiv recorriendo los 27 cortometrajes y largometrajes, ficciones y documentales que Raoul Peck ha realizado y que han pasado por las pantallas de cine de todo el mundo en las últimas cuatro décadas. Después del 12 de enero de 2010, el director y guionista haitiano, que había contribuido a dar forma a la política cultural de Haití como Ministro de Cultura entre 1997 y 1997, sólo guardó silencio brevemente. En 2012, se estrenó su documental *Assistance mortelle*, que expone sin piedad el fracaso de las promesas de un *Building Back Better Haiti*, al que Raoul Peck acompañó con su cámara durante dos años: la buena voluntad y todo el dinero recaudado por la comunidad internacional para reconstruir el país destruido por el terremoto han hecho más mal que bien. Con su largometraje *Meurtre à Pacot* (2014), Raoul Peck retomó dos años después estas consideraciones, que ya había explorado en *Assistance mortelle* (2012).

La historia se desarrolla en Pacot, un barrio acomodado de la capital haitiana, Puerto Príncipe, que hasta el 12 de enero de 2010 estaba dominado por espaciosa villas de estilo *Gingerbread*: un estilo arquitectónico muy popular en Haití en el primer cuarto del siglo XX. Retoma algunas características de la arquitectura victoriana y se inspira sobre todo en la arquitectura balnearia y termal de Francia, Suiza y Bélgica, que combina con métodos de construcción que han resultado especialmente adecuados para el clima de la región: Las puertas altas, los techos altos y los tejados de torre empinados canalizan el aire caliente sobre las habitaciones habitadas; las ventanas de lamas en lugar de cristal permiten refrescar las corrientes de aire; los armazones de madera flexibles resisten las tormentas y los golpes más duros. En general, más villas de estilo *Gingerbread* resistieron el terremoto que casas construidas en otros estilos arquitectónicos. En *Meurtre à Pacot*

de Raoul Peck, sin embargo, numerosas grietas han dejado la casa de una pareja haitiana lista para la demolición: para reunir el dinero necesario para las reparaciones urgentes, alquilan su última habitación habitable a Alex, que trabaja para una organización de ayuda internacional.

Alex llega en un coche blanco, con el maletero lleno de comida y licores, con una joven haitiana en el asiento del copiloto: Andrémise, que, llevada por el sueño europeo, se hace llamar Jennifer y espera que Alex la lleve a una vida mejor. Sin embargo, las fotos de Alex rodeado de niños felices para ella no son prueba de la salvación que el extranjero blanco dice traer a su país. Tomadas con la misma cámara con la que Alex dispara fotos eróticas de su amante, las bocas de niños risueños y los labios seductoramente pintados de rojo sirven al mismo propósito: el fotógrafo no las utiliza para documentar la acción, las utiliza para escenificar una masturbación que Andrémise lleva de manera literal: "Él ayuda. Eso es lo que siempre dice: 'Ayudo'. Y luego me habla de los problemas con sus colegas. Se pelean entre ellos con palabras como 'estrategia', 'prioridad', 'proceso', 'cierre'. Y, sobre todo, 'capacidad de absorción'. Me gusta Alex. Pero no creo en lo que está haciendo. Para mí, no es más que un montón de 'manoseo'... [...] *Laponyet*."

Raoul Peck narra esta perversión de la ayuda internacional con una distancia coherente. Los cuatro protagonistas de la parábola hablan de forma impasible, tan monótona que no sólo resulta difícil distinguir las preguntas de las afirmaciones, sino también de las exclamaciones. Raoul Peck prescinde casi por completo de la música ambiental de fondo; el canto de los grillos sólo es interrumpido por los fuertes gritos orgásmicos de Jennifer mientras es penetrada día tras día, noche tras noche. Si es por amor o por obligación, si es por placer sincero o por pasión fingida, es un secreto. Sólo oímos el ruido del acto sexual que retumba a través de las grietas de las paredes que se derrumban, sin verlo. En general, no sólo los personajes de la película permanecen a distancia: las caricias son escasas, el *Wide Shot*, desde el que miramos principalmente a los interlocutores, conversando, muestra lo lejos que están sentados. El espectador tampoco es capaz de empatizar con quienes observa predominantemente en plano largo, es decir, a distancia. No se esclarece el origen de los personajes ni el futuro incierto hacia el que se dirigen. Lo que cuenta es el ahora, un instante de su vida cotidiana, que no es la vida cotidiana de destinos individuales, sino la de toda una clase. La pareja permanece anónima y cumple así funciones aún más representativas que Andrémise, personaje inseguro por su cambio de nombre, o Alex, que aparece de la nada y desaparece en la nada. De este modo, la película niega cualquier empatía con las personas afectadas por el desastre.

Al final de la película, se restablece la antigua situación: En un intento de violarla, el hombre mata a Andrémise, que había estado siguiendo en los juegos amorosos de él que tenía la mano metida en sus pantalones. Con ello, el hombre acaba con tener la ilusión de que todos son iguales en el desastre. Junto con Alex y su esposa, rocía la tumba del codiciado pero desagradable inquilino con la preciada agua potable, que, tras un largo periodo de escasez, aparece de repente en abundancia en

botellas de plástico pulcramente embotelladas y selladas sobre las ruinas de la villa. Aunque firmemente anclada en la realidad que narra, *Meurtre à Pacot* es mucho más que un documental, sino más bien una llamada al espectador, que debe sacar sus propias conclusiones a partir del análisis de los contextos a los que invita la película. Sólo pueden llegar precipitadamente a la conclusión de que *Meurtre à Pacot* trata exclusivamente de mostrar lo que está a la orden del día en Haití, el tan cacareado “país de desastres” (Keppeler 2010). Lo que ocurre en esta película tiene sin duda algo que ver con las condiciones del mundo en que vivimos.

Conclusión

Seis meses después del terremoto, Ansel Herz publicó un cínico artículo para denunciar la cobertura informativa internacional sobre su país de origen. “Cómo escribir sobre Haití”, tituló el periodista haitiano (Herz 2017): “Para empezar, utilice siempre la frase ‘el país más pobre del hemisferio occidental’. Hay que volver a recordar a tu audiencia la excepcional pobreza de Haití. Es dudoso que otros artículos hayan mencionado este hecho. Le llama la atención la ‘resistencia’ del pueblo haitiano. Sobrevivirán por muy pobres que sean. [...] Te preocupas mucho por esta gente trabajadora. Estás aquí para ayudarla. Tú eres su voz. No pueden hablar por sí mismos. [...] Son víctimas indefensas, que se agarran a cualquier ayuda que pueden. [...] [Ya sabes, c]uando vuelvas aquí dentro de seis meses, seguirá habiendo mucha gente pobre desesperada que ha recibido poca o ninguna ayuda. [...] Pero no intentes llegar al fondo de la cuestión. Asegúrate de mencionar que los cooperantes hacen todo lo que pueden. Sus intenciones positivas importan más que los resultados. [...] No explora alternativas lideradas por haitianos a los planes de desarrollo extranjeros. No hay ningunas. En resumen, no hay ningún reportaje que pueda cambiar el sistema.” Con sus obras tanto Kettly Mars como Raoul Peck siguen estas instrucciones socarronas – y al mismo tiempo las frustra en el espíritu de Ansel Herz. De este modo, están haciendo lo que exigía Deborah Jensen (2010: 111) cuando insistía en que “[e]n medio de esa crisis, tenemos que repetir y repetirnos algo muy sencillo: Haití no es un desastre.” Queda por analizar críticamente si estas representaciones metafóricas contribuyen a encubrir las violaciones, abusos y maltratos infantiles que realmente tuvieron lugar cada día en Haití.

Face au désastre : traumatisme et émergence de voix dans *Antes que llegue la luz* de Mayra Santos-Febres

Victoria FAMIN
Université Lumière Lyon 2

En septembre 2017, Porto Rico connaît l'une des plus grandes catastrophes naturelles de son histoire avec l'arrivée de l'ouragan Maria. Ce cyclone tropical, de catégorie 5, soit la plus élevée, a été le plus dévastateur après San Felipe Segundo, qui avait frappé l'île en 1928. María a causé des pertes matérielles et économiques considérables et, après diverses estimations, est considérée comme responsable de la mort de 4645 personnes. L'expérience vécue par le peuple portoricain a été d'autant plus traumatisante qu'il se relevait à peine après le passage de l'ouragan Irma, qui avait frappé l'île deux semaines plus tôt. Les dégâts causés sont si importants que la vie des Portoricains est profondément altérée, non seulement en raison des pertes matérielles mais aussi de la situation chaotique liée, entre autres, à la coupure d'électricité qu'a connue l'île, de septembre 2017 à juin 2018. Le passage de l'ouragan Maria provoque une catastrophe naturelle, affectant la flore, la faune et la géographie de Porto Rico, un désastre matériel et un désastre social, obligeant les habitants à repenser leur mode de vie et à s'adapter à la situation de crise pour survivre.

Dans un contexte de sidération immédiate, après le passage de l'ouragan, la voix et l'écriture de Mayra Santos-Febres émergent pour rendre compte de cette expérience particulièrement douloureuse et épuisante. Grande écrivaine portoricaine, Mayra Santos-Febres est l'une des figures les plus importantes de la littérature de l'île. Poète, essayiste et narratrice, elle est l'auteur de romans comme *Fe en disfraz* (2009), *La amante de Gardel* (2015), de recueils de poèmes comme *Anamú y Manigua* (1991), *El orden escapado* (1991) et *Tercer mundo* (2000), ainsi que d'essais comme *Sobre piel y papel* (2005). Faisant référence à son écriture, Grace Agamboue Azizet affirme que son œuvre « se inscrit lejos de los discursos que minimizan el papel de la mujer negra en la construcción identitaria de las naciones latinoamericanas y caribeñas actuales. Mayra Santos-Febres se destaca también por una escritura que interroga a la sociedad a partir de cuestiones de clase, de raza y de sexualidad »¹. À partir de ces mêmes perspectives, Mayra Santos-Febres décide d'élever sa voix d'écrivaine et de femme portoricaine dans cette situation de désastre que vit son pays, pour témoigner de l'expérience

¹ « s'inscrit loin des discours qui minimisent le rôle de la femme noire dans la construction identitaire des nations latino-américaines et caribéennes actuelles. Mayra Santos-Febres se distingue également par une écriture qui interroge la société à partir des questions de classe, de race et de sexualité » (Grace Cathy Agamboue Azizet, « Écrire la domination : *Fe en disfraz* (2009) de Mayra Santos-Febres, un exemple de résistance », *Tropics* [En ligne], 8/2021, en ligne depuis le 1er juillet 2021, consulté le 5 mars 2025. URL : <https://tropics.univ-reunion.fr/1337>).

traumatique et pour proposer une chronique du jour d'après, dans laquelle Porto Rico commence à se reconstruire après la catastrophe dévastatrice.

C'est ainsi que naît *Antes que llegue la luz (Avant le retour de la lumière)*, publié presque quatre ans après la tragédie. Il s'agit d'un texte hybride, qui combine le récit autobiographique, la chronique et la prose poétique, rendant compte de la complexité des expériences vécues sur l'île en 2017. Cette œuvre fait écho à un recueil de poème antérieur, qui s'intitule *Huracana*. Ce livre, écrit en plein processus de reconstruction juste après le désastre, a été publié en mars 2018. Les presque quatre ans qui séparent les deux publications ne sont pas perceptibles pour le lecteur, car dans *Antes que llegue la luz*, l'urgence de la parole poétique, de la parole engagée, se maintient avec la même force que dans le recueil de poèmes. La cohérence de la pensée et des sentiments assumée par la voix de Mayra Santos-Febres fonctionne comme un pont entre ces deux textes. De la même manière, une idée forte est suggérée dans le recueil et se matérialise dans la chronique : il s'agit de la nécessité de combiner la vie intime de l'écrivaine et les voix plurielles du peuple de Porto Rico dans cette tentative de témoigner et de laisser une trace dans la mémoire collective du drame lié au passage de l'ouragan. Il s'agit pour Mayra Santos-Febres de penser le désastre, parce que María est une catastrophe qui, comme le dit Christian Godin, « met sens dessus dessous : la surface est enfouie, et le fond mis au jour »². Il faudrait donc analyser comment *Antes que llegue la luz*, conçue comme une chronique intime, recueille en même temps une multiplicité de voix, pour construire une polyphonie capable de dire l'expérience traumatique d'une communauté, capable de penser et de panser le désastre.

Désastre et choc : la voix intime et les voix de la communauté pour rendre compte de la destruction

La chronique proposée par Mayra Santos-Febres suit un ordre chronologique linéaire, commençant par les conséquences de l'ouragan Irma, passant par l'arrivée de María, les tentatives de survie au milieu de la catastrophe, le départ pour le Connecticut et la nouvelle des premières reconnections de l'approvisionnement en électricité. Si le récit de l'autrice est ponctué de données précises sur les pertes matérielles, les réglementations gouvernementales et la situation de San Juan et de l'île en général, la narration se concentre sur les expériences intimes et personnelles de la narratrice, de sa famille et de ses amis les plus proches. En ce sens, l'une des idées qui dominent la période qui suit immédiatement le passage de María est celle du choc, entendu comme la perturbation violente de l'état mental et physique d'une personne à la suite d'une forte émotion, ce qui conduit à la sidération, c'est-à-dire à l'immobilité en tant que réflexe d'autoprotection. Cela se reflète dans l'attitude des enfants de la narratrice, un garçon et une fille âgés de neuf et onze ans, qui adoptent un comportement particulier au lendemain de l'ouragan :

² Christian Godin, « Ouvertures à un concept : la catastrophe », *Le Portique* [En ligne], 22 | 2009, mis en ligne le 10 novembre 2010, consulté le 07 mars 2025. URL : <http://journals.openedition.org/leportique/1993> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/leportique>.

Durante las doce horas que le tomó a María partirnos por el medio, los niños vivieron con estupor. Dormían, se asomaban por las ventanas, se echaban a dormir de nuevo. Actúan como los animalitos que son, cansados de miedo. Se nos echaban encima a los animales adultos, a sentir el calor del cuerpo, la seguridad de los latidos en el pecho de las madres solitarias que los cobijaban de la tormenta. Esta vez, las madres éramos la mamá de René y yo.³ (Santos-Febres, p.39)

Face à cette agression de la nature, l'animalisation des enfants n'est absolument pas dégradante mais, au contraire, un retour nécessaire à un mode de vie primitif qui apparaît comme un moyen de survie. Les activités vitales sont réduites au minimum : l'observation passive du désastre et le sommeil, qui crée une sorte de bulle protectrice. Dans ce retour nécessaire au minimal et au vital, la cellule familiale comme noyau de protection est réduite à la présence reconfortante de la mère qui, instinctivement, avec un réflexe presque animal, protège la progéniture sans défense.

À partir de cette instance de l'intime, la voix de la narratrice s'exprime pour explorer sa propre expérience de femme et de mère, non seulement dans ce contexte de fragilité et de catastrophe mais aussi dans les différentes étapes de sa vie. C'est pourquoi le récit oscille entre un présent de survie dans le contexte du passage de l'ouragan María et de nombreuses digressions analeptiques qui lui permettent d'évoquer des moments clés de sa vie, comme l'enfance, les amours passées, les déceptions, les questionnements personnels et professionnels, l'arrivée de la maternité. C'est une voix qui, avec pudeur, mais avec la franchise qui s'installe dans les situations extrêmes, semble atteindre une forme de lucidité sur ses propres expériences. Cela semble lui insuffler une force nouvelle qui lui permet d'affronter la destruction qui l'entoure.

Après la première sidération, ce sont précisément ces mères solitaires qui commencent à installer un nouveau mode de vie au milieu de la dévastation. L'exploration de la ville apparaît comme une forme de reconnaissance de cette nouvelle situation au sein de laquelle il faut commencer à concevoir un nouveau mode de vie :

Las ramas, los árboles caídos, las calles anegadas, los pájaros muertos. El destrozo, el destrozo, el destrozo. Doblábamos la curva. Allí estaba. Caminábamos por la acera. También. Intentábamos vadear charcos. Nos agarraba algo por los tobillos. Era la arena, vuelta cristal molido, inundada y con hojas, enredada en cables de la

³ « Pendant les douze heures qu'il fallut à María pour nous couper en deux, les enfants vécurent dans la stupeur. Ils dormaient, jetaient un coup d'œil par la fenêtre, se rendormaient. Ils se comportèrent comme les petits animaux qu'ils sont, fatigués par la peur. Ils se jetaient sur nous, les animaux adultes, pour sentir la chaleur du corps, la sécurité des battements de cœur dans la poitrine des mères solitaires qui les abritaient de la tempête. Cette fois-ci, les mères étaient la mère de René et moi-même. » (Santos-Febres, p. 39)

luz, en lluvia y aluminio. La segunda naturaleza que era la ciudad se había roto y estallado en pedazos.⁴ (Santos-Febres, p. 50)

L'énumération des dégâts causés par l'ouragan, avec un asyndète, produit une impression d'accumulation sans fin, que résume la répétition en rythme ternaire de « el destrozo » (**la destruction**). La déambulation dans les rues sinistrées de San Juan montre l'ampleur du désastre, qui concerne à la fois la nature et l'urbain. Mais la réaction de la population vient, en premier lieu, de ces mêmes femmes qui s'occupent de maintenir les enfants en vie. Elles vont tenter de réparer la ville, ce que Mayra Santos-Febres évoque dans le poème « Huracán » (**Ouragan**), extrait du recueil de poèmes *Huracanada* :

Las manos sucias de tierra,
Las uñas negras
De recoger hojas,
Ramas, vidrios rotos;
Sucias de tierra y de sudor.

Las manos recogen destrucción.⁵ (Santos-Febres, 2018: 51)

Dans ces vers, les mains fonctionnent comme une synecdoque des femmes et de la population en général qui se mobilisent, dès le lendemain, pour commencer à réparer tous les dégâts et rendre l'espace urbain à nouveau habitable. Cette pluralité évoquée par l'image des mains renvoie dans la chronique à une pluralité de voix qui s'expriment dans la deuxième section, intitulée justement « Las muchas voces » (**Les nombreuses voix**).

Cette chronique oscille justement entre la voix autobiographique de Mayra Santos-Febres, qui s'exprime depuis son intimité de femme, et sa voix d'écrivaine. Car le fait qu'elle soit une intellectuelle reconnue publiquement fait qu'elle est fréquemment interpellée par ses compatriotes pour rendre compte des expériences douloureuses et traumatiques. La phrase « Toma nota, escritora. Que no se te olviden los detalles » (**Prends note, écrivaine. N'oublie pas les détails**) fonctionne comme un leitmotiv qui traverse la chronique et présente son travail presque comme un devoir civique d'écriture. Dans une interview, l'autrice déclare que :

Antes que llegue la luz fue escrita utilizando apuntes que realicé durante los meses que siguieron al paso del huracán, específicamente finales de septiembre hasta principios de diciembre. Al igual que todo Puerto Rico, no tenía luz en mi casa. A partir de esta experiencia propia y colectiva, fui construyendo una trama que pretendía ser

⁴ « Les branches, les arbres tombés, les rues inondées, les oiseaux morts. Les décombres, les décombres, les décombres. Nous avons pris le virage. C'était là. Nous avons marché sur le trottoir. Aussi. Nous avons essayé de passer à travers les flaques d'eau. Quelque chose nous attrapait par les chevilles. C'était du sable, transformé en verre pilé, inondé et feuillu, enchevêtré dans des fils électriques, dans la pluie et l'aluminium. La seconde nature qu'était la ville s'était brisée et avait explosé en morceaux. » (Santos-Febres, p. 50)

⁵ « Les mains sales de terre, / Les ongles noirs / A force de ramasser des feuilles, / Branches, tessons de verre ; / Sales de terre et de sueur. // Les mains ramassent la destruction. » (Santos-Febres, 2018: 51)

también propia y colectiva. Pensé que esta sería la manera más honesta y pertinente de escribir sobre el huracán.⁶

Mayra Santos-Febres évoque l'expérience et l'écriture en utilisant les adjectifs « personnelle » et « collective », ce qui se traduit, dans le texte, par l'alternance des voix. De la première personne du singulier, le « je », qui désigne indéniablement l'auteurice, on passe régulièrement aux voix qui prennent la parole pour souligner la dimension communautaire de la douleur et de l'action que cette même douleur réveille.

De plus, cette dimension collective de la chronique confère au texte une valeur testimoniale, puisque les voix citées sont associées à un nom et à une profession. En leur donnant la parole, la narratrice leur confère le pouvoir du discours direct, sans intermédiaire. La diversité des expériences est alors combinée à la diversité des points de vue et des sentiments pour donner une image complète de la complexité de la situation. Cela permet à l'auteurice d'avancer dans l'analyse du désastre, où certains éléments apparaissent comme de réelles difficultés et d'autres émergent, lumineux, comme des forces salvatrices.

L'obscurité lumineuse : prise de conscience des problèmes de fond et des forces de solidarité

La vie des Portoricains est perturbée par tous les dégâts causés par l'ouragan, mais ce qui apparaît comme la principale difficulté est le manque d'approvisionnement en électricité. Cela met en évidence l'évolution d'une société qui a développé une dépendance vitale à l'électricité et qui, dans cette situation anormale, perd ses repères. Le titre du livre montre la place centrale de la lumière électrique dans la vie des gens, au point que son absence marque une pause dans le cours du temps, comme si une parenthèse s'ouvrait pour vivre différemment pendant ce laps de temps. La période d'obscurité inaugurée par la coupure de courant offre paradoxalement une illumination à l'auteurice, qui prend conscience de quelque chose qui lui paraît anormal. La dépendance à l'électricité, chez elle, chez ses enfants, dans la société en général, lui apparaît comme une fragilité jusqu'alors ignorée :

Pero de repente me llené de una extraña ansiedad. Lucián y Aidara. Los siete días sin luz, en deambulaje del hotelito a casa, para ver si había llegado, la estrategia de Aidara para cargar las baterías. Mi hijo desesperado ante la falta de conexión con computadoras e internet, ante la ausencia de su mundo alterno familiar. Su llanto de tecatito electrónico." (Santos-Febres, 22)⁷

⁶ « *Antes que llegue la luz* a été écrit à partir de notes que j'ai prises au cours des mois qui ont suivi l'ouragan, plus précisément de fin septembre à début décembre. Comme tout Porto Rico, je n'avais pas d'électricité chez moi. À partir de cette expérience personnelle et collective, j'ai construit une trame qui se voulait également personnelle et collective. J'ai pensé que ce serait la façon la plus honnête et la plus pertinente d'écrire sur l'ouragan. » (Mayra Santos-Febres, entretien, « Mayra Santos-Febres: afirmar la afrodescendencia en el Caribe y Latinoamérica », Jotacé López, *Latin American Literature Today* (En ligne), N° 23, septembre 2022, consulté le 5 mars 2025, URL : <https://latinamericanliteraturetoday.org/es/2022/09/mayra-santos-febres-afirmar-la-afrodescendencia-en-el-caribe-y-latinoamerica-por-jotace-lopez/>)

⁷ « Mais soudain, une étrange anxiété m'envahit. Lucián et Aidara. Les sept jours sans électricité, les déambulations du petit hôtel à la maison, pour voir si elle était revenue, la stratégie d'Aidara pour charger ses batteries. Mon fils

Ce qui apparaît comme une « étrange anxiété » dans le cas de la narratrice est renforcé chez son fils, avec la métaphore du « tecatito électronique » (toxico électronique), c'est-à-dire comme si l'enfant avait une véritable addiction à l'électronique, puisque le terme « tecato » est utilisé à Porto Rico pour désigner les toxicomanes.

Cette situation exceptionnellement chaotique permet à l'auteurice de déconstruire le mythe de Porto Rico comme île caribéenne privilégiée en raison de sa relation particulière avec les États-Unis. Être un « territoire américain » impliquerait un niveau de modernisation, de richesse et de protection particulièrement élevé. Pourtant, au lendemain de l'ouragan Maria, la visite de Donald Trump, alors président des États-Unis, met en lumière le mépris dont est victime la population portoricaine. Treize jours après la catastrophe, Trump se contente de jeter des paquets de papier toilette sur la population, une scène immortalisée dans des vidéos encore accessibles aujourd'hui et qui rappellent le traitement réservé à Porto Rico après le désastre. La coupure de courant post-ouragan de l'île met donc paradoxalement en lumière l'état de la société. Cependant, ce n'est pas toujours négatif, Mayra Santos-Febres évoquant dans sa chronique la capacité de ses compatriotes à se montrer solidaires, à rassembler leurs forces et à se mobiliser, faisant preuve d'une indéniable résilience.

L'une des synergies essentielles que l'auteurice met en évidence a trait à l'énergie que les femmes déploient non seulement pour protéger leur propre famille, mais aussi pour s'entraider, dans une dynamique de sororité. Un personnage essentiel traverse ensuite sa chronique, comme une compagne d'insomnies et un soutien indispensable : Alexia, la mère d'un ami de son fils, avec laquelle elle décide de traverser le passage de Maria et la période de survie qui s'ensuit. Le recueil de poèmes *Huracana* est d'ailleurs dédié à Alexia Suárez et à Hilda Bultrón Santos, la cousine de l'écrivaine, qui la reçoit dans le Connecticut. L'absence presque totale d'hommes, à l'exception de la figure lumineuse mais fugace de Gabo, met en évidence la capacité des femmes à se relever ensemble après la catastrophe, ce qui est renforcé dans le poème « Huracán » : « Podemos, entre todas/ levantar lo caído,/ parirnos una Isla nueva »⁸ (Santos-Febres, 2018 : 62). Cet appel aux femmes de Porto Rico véhiculé, à travers la métaphore du verbe « parir » (**donner naissance**), une idée de la maternité qui va bien au-delà de la procréation et qui a à voir avec la reconstruction du pays et de la société. En ce sens, Mayra Santos-Febres affirme : « Es curioso lo que pasa con los huracanes. Se cortan todas las conexiones existentes, se forman otras »⁹ (Santos-Febres, 43). Sa relation avec Alexia est forte ; de fait, quand Alexia décide de partir, une angoisse refait surface. Toutefois, il ne s'agit pas de désespoir, mais d'une forme de reconnaissance, reflet

désespéré par l'absence de connexion aux ordinateurs et à Internet, par l'absence de son monde alternatif familial. Ses sanglots de petit toxico électronique. » (Santos-Febres, 22)

⁸ « Nous pouvons, à nous toutes / relever ce qui est tombé, / donner naissance à une nouvelle Île » (Santos-Febres, 2018 : 62).

⁹ « C'est curieux ce qui se passe avec les ouragans. Tous les liens existants sont rompus et de nouveaux liens se forment » (Santos-Febres, 43).

de ce que les femmes peuvent réaliser quand ce lien de solidarité et de confiance mutuelle s'établit entre elles.

Dans ces moments de désastre, les liens dont parle l'autrice se multiplient, impliquant la société et donnant lieu à des mouvements vertueux d'aide et de générosité. Ce que la narratrice voit dans la sphère de son intimité se reproduit à plus grande échelle, car en étant encouragée à sortir de chez elle et de son quartier, elle découvre des mouvements collectifs qui restent anonymes parce qu'ils sont ceux de tout un peuple :

La gente comenzó a tirarse a la calle a llevar suministros, agua, medicinas a gente sin techo, sin luz, con sarna, retrasos mentales, llagas de decúbito, depresión severa; a gente que no podía dormir, a familias enteras que se quedaron en la calle. Feligreses de iglesias, empresarios, estudiantes, médicos, secretarias, maestras, ingenieros, celadores, farmacéuticos, contables aparecieron por todas partes, a ayudar. Gente de a pie, gente en carro, gente de afuera, gente de adentro. Gente se iba del país, pero otra llegaba.¹⁰ (Santos-Febres, 123)

Le substantif « gente » (les gens) désigne une collectivité indifférenciée, mais dans la prose de Mayra Santos-Febres, il englobe la longue liste des professions, pour rendre compte de la variété des profils des Portoricains qui, de manière désintéressée, descendent dans la rue pour aider les plus touchés. Dans ce geste qui lui permet de passer en revue le peuple solidaire de Porto Rico, l'autrice évoque également ceux qui, de l'exil, reviennent sur l'Île dans le but de la reconstruire.

En ce qui concerne la mobilisation de la narratrice, elle se fait à travers les activités littéraires et culturelles qu'elle organise habituellement. Dans le contexte de la crise, la possibilité d'accéder au Colaboratorio lui permet de les reprendre en les axant sur les besoins les plus urgents de la société. Ainsi, après avoir réuni ses collaborateurs habituels, elle leur a fait part de la nécessité urgente d'agir :

Compañeros, se jodió Puerto Rico. Aquí solo queda decidir una de dos cosas: o nos tiramos a la calle a ayudar a la gente, o abandonamos nuestro proyecto hasta nuevo aviso. ¿Quién se quita?
—Acá ninguno —interrumpió Awilda.¹¹ (Santos-Febres, 97)

Même s'ils ne savent pas exactement comment agir, la réponse positive confirme l'engagement de ces personnes, habituellement convoquées pour des festivals littéraires, mais qui se sentent prêtes à s'adapter pour continuer à soutenir la société portoricaine, encore plus dans ce contexte difficile. La chronique de Mayra

¹⁰ « Les gens ont commencé à descendre dans la rue pour apporter des vivres, de l'eau, des médicaments aux gens sans abri, sans lumière, atteintes de gale, de retard mental, d'escarres, de dépression sévère ; aux gens qui ne pouvaient pas dormir, aux familles entières qui se sont retrouvées à la rue. Des paroissiens, des hommes d'affaires, des étudiants, des médecins, des secrétaires, des enseignants, des ingénieurs, des concierges, des pharmaciens, des comptables sont venus de partout pour aider. Des gens à pied, des gens en voiture, des gens de l'extérieur, des gens d'ici. Des gens ont quitté le pays, mais d'autres sont arrivés. » (Santos-Febres, 123)

¹¹ « Camarades, Porto Rico est bousillé. Ici, nous n'avons qu'une seule décision à prendre : soit nous descendons dans la rue pour aider les gens, soit nous abandonnons notre projet jusqu'à nouvel ordre. Qui n'est pas de la partie ? —Personne ici », interrompt Awilda. » (Santos-Febres, 97)

Santos-Febres montre que si la voix narrative est individuelle, intime, personnelle, l'aventure humaine racontée est collective, plurielle.

La littérature et les arts comme outils de guérison après le désastre

La question de comment guérir du désastre se pose rapidement dans le discours de Mayra Santos-Febres, car si la polyphonie construite dans le texte met en valeur le travail admirable de ceux qui tentent de dégager les routes, de déboucher les égouts, d'enlever les ordures des rues, son rôle d'écrivaine et d'intellectuelle l'amène à penser son action sous un autre angle. L'idée lui vient alors d'apporter d'autres formes d'aide à la population, pour l'aider à panser les blessures psychologiques causées par l'ouragan. Les premiers bénéficiaires de cette aide sont les enfants, abrités dans les écoles, qui ont besoin de littérature pour continuer à vivre une enfance un minimum protégée de l'angoisse des adultes : « *Hacían falta libros, cuentacuentos, escritores que dieran talleres, que entretuvieran a los niños mientras las maestras hacían acopio de los daños, limpiaban lo que quedaba de escombros, atendían a la comunidad* »¹² (Santos-Febres, 94). À cela s'ajoute la campagne itinérante « *No estás solo* » (**Tu n'es pas seul**), qui consiste à apporter de la poésie, de la musique, des livres et de l'art aux personnes qui se trouvent dans une situation d'isolement, de désespoir et de tristesse. Le projet consiste à « *lanzarse a las calles a repartir palabras* » (**descendre dans la rue pour distribuer des mots**) afin de « *comenzar a sanar* » (**commencer à guérir**) (Santos-Febres, 102).

Le programme mis en place par Mayra Santos-Febres, qui donne également corps à la chronique, ne consiste pas seulement à apporter de la littérature aux sinistrés de l'ouragan. Il s'agit aussi de recueillir les paroles des victimes dans un geste qui favorise la catharsis. L'autrice est constamment associée à son travail d'écrivaine et est donc amenée à mettre des mots sur des sentiments complexes, douloureux et difficiles à exprimer. Il s'agit autant de laisser une trace, un témoignage de ce qui a été vécu, ce que le lecteur retrouve dans les sections polyphoniques de l'ouvrage, que de parvenir enfin à dire les traumatismes liés à l'ouragan mais aussi ceux, plus anciens, qui semblent remonter à la surface dans ces moments de désastre. En ce sens, la section intitulée « *Los refugios* » (**Les refuges**) évoque ce flux de paroles reflété par la juxtaposition de voix dont les énonciateurs ne sont pas explicités. Seul un jeu typographique permet de distinguer la voix de la narratrice, la scribe en l'occurrence, des voix des victimes qui affluent, l'envahissant presque de leurs peines, car, comme le dit la narratrice, elles ont besoin « *que los oigas, que escriban, que se saquen el dolor del pecho* » (**que tu les écoutes, d'écrire, de se sortir cette douleur de la poitrine**) (Santos-Febres, 122). Il est intéressant de souligner que ce n'est plus seulement la narratrice qui écrit, mais que, grâce aux ateliers proposés, les victimes de la catastrophe abordent l'écriture comme une thérapie de guérison. Cette idée fait écho à la réflexion de l'auteur dans les entretiens,

¹² « *Il y avait besoin de livres, de conteurs, d'écrivains pour animer des ateliers, pour distraire les enfants pendant que les maîtresses ramassaient les dégâts, nettoyaient ce qui restait des décombres, s'occupaient de la communauté.* » (Santos-Febres, 94)

lorsqu'elle évoque que, dans son cas personnel, l'écriture a été une thérapie curative. Cette idée fait écho à la considération de l'autrice dans des interviews, quand elle évoque que dans son cas personnel, la littérature a été une thérapie pour se soigner de l'asthme qui a marqué son enfance¹³.

Ces expériences artistiques nous amènent à reconsidérer ce qui est généralement considéré comme des produits de première nécessité dans les contextes de désastres. Ce n'est pas seulement l'eau, la nourriture, les médicaments ou l'électricité tant attendue qui sauveront Porto Rico, mais aussi cet autre grand besoin qu'est l'art. Rétrospectivement, Mayra Santos-Febres évoque alors que : « Solo nos sanó imaginarnos una realidad alterna juntos, perseguir una melodía en los sonidos de las palabras, cantar, bailar, hacer algo que afianzara la idea de que se valía estar vivo »¹⁴ (Santos-Febres, 145). Cette conception de la reconstruction de Porto Rico, qui dépasse le cadre purement matériel, amène l'autrice, vers la fin de la chronique, à considérer la nécessité de rassembler les forces vives de l'art, aussi bien celles qui sont sur l'Île que celles qui regardent Porto Rico depuis l'exil et ressentent l'appel du retour.

En guise de conclusion

La publication de *Antes de que llegue la luz*, trois ans après *Huracana*, souligne la volonté de Mayra Santos-Febres de penser, à travers la littérature, le désastre qu'a été le passage de l'ouragan María, en tenant compte de son expérience personnelle, mais en abordant la réflexion d'un point de vue collectif et avec la sérénité que confère le passage du temps. Juan Pablo Rivera, évoquant la production littéraire issue de cette catastrophe, affirme que : « Algunas autores escriben con la meta de documentar el suceso [...] Otras [...] como un método de purificación o catarsis, o sea, de "procesar", en su sentido terapéutico, la desgracia »¹⁵. Dans le cas de Mayra Santos-Febres, ces deux aspects sont combinés dans sa chronique personnelle et polyphonique. Dans son texte 2021, l'autrice rend compte de l'expérience de la société portoricaine à ce moment fatidique, mais offre également une réflexion durable sur différentes questions liées à la crise vécue par Porto Rico et à celles que d'autres sociétés dans le monde pourraient éventuellement connaître. Les idées fortes qui prévalent dans ses textes sont finalement celle d'une solidarité féminine capable de fonctionner comme un modèle d'humanité, et celle de l'art comme un produit de première nécessité pour les peuples frappés par le désastre.

¹³ Marcia Morgado, «Literatura para curar el asma: Una entrevista con Mayra Santos-Febres», in *The Barcelona Review. Revista internacional de narrativa breve contemporánea*, n°17, mars-avril 2000. En ligne : http://www.barcelonareview.com/17/s_ent_msf.htm. Consulté le 5 mars 2025.

¹⁴ « Nous ne nous sommes guéris qu'en imaginant ensemble une réalité alternative, en poursuivant une mélodie dans les sons des mots, en chantant, en dansant, en faisant quelque chose qui renforcerait l'idée que cela valait la peine d'être en vie » (Santos-Febres, 145).

¹⁵ « Certain-es auteur·rices écrivent dans le but de documenter l'événement [...] D'autres [...] comme méthode de purification ou de catharsis, c'est-à-dire pour "traiter", dans son sens thérapeutique, le malheur » (Juan Pablo Rivera, *La hermosa carne. El cuerpo en la poesía puertorriqueña actual*, Madrid, Iberoamericana, Frankfurt am Main, Vervuert, 2021, p. 45).

La poésie portoricaine face aux récits de l'extinction

Paula FERNÁNDEZ HERNÁNDEZ
Universidad de La Laguna

Introduction

D'après Áurea María Sotomayor, « Lorsqu'une voix poétique souhaite être référentielle, elle commence par nommer les lieux qu'elle traverse, qu'elle aime et qu'elle habite. En se référant à un espace physique, politique, social et spirituel, elle clarifie sa poétique. La suite de l'acte de « nommer le lieu » est de décrire, de raconter ou de tracer une généalogie, souvent littéraire [...]. Faire de la poésie du « lieu », c'est exposer le poème au récit, le soumettre à l'environnement. Faire allusion à ce référent produit donc [...] un échange entre l'intime et l'événement, une porosité continue entre la voix lyrique et le corps qui se déplace en se racontant. Le référent l'expose aussi à l'argumentatif, à ce qui se raisonne, à ce qui s'inscrit dans les lignes d'un discours qui aspire à être contesté. [...] Nous nous trouvons alors face à la poésie de la revendication et non de la clameur » (*Poéticas que armar*, 2017, 141).

Ces mots de la prestigieuse écrivaine et professeure d'université portoricaine représentent un point de départ opportun pour l'analyse que nous proposons, centrée sur les créations poétiques de certaines poètes portoricaines actuelles en relation avec le lieu d'énonciation ou d'écriture, Porto Rico. Cependant, il s'agit d'un lieu référencé non pas d'un point de vue descriptif ou superficiel, mais à partir de l'échange, comme le souligne Áurea María Sotomayor, de « l'intime et de l'événement ». Ce qui est frappant, c'est que, selon notre point de vue, « l'intime » aura ici une valeur également collective, c'est-à-dire de nombreuses intimités communiquées et insérées dans le même système ; de sorte que la voix poétique est subjective, mais elle pourrait aussi être considérée comme représentative d'un collectif. Par « l'événement », nous ne nous référons pas à un événement spécifique, mais à un processus que nous comprenons comme une conséquence (ou une autre manifestation) de ce qui, historiquement, a commencé avec la colonisation castillane de l'île et se poursuit avec le développement du système capitaliste, puis du néolibéralisme. L'« événement », par conséquent, est l'urgence climatique et le danger d'extinction.

À partir de là, nous tracerons une interprétation possible de certains poèmes contemporains de Sabrina Ramos Rubén, Mara Pastor, Roque/Raquel Salas Rivera, Margarita Pintado et Nicole Cecilia Delgado, dans lesquels, d'une part, l'expérience de cet « événement » de l'urgence climatique et de l'extinction est envisagée du

point de vue intime-collectif et, d'autre part, génère des alternatives ou des formes poétiques pour y faire face.

Nous interrogerons également ce sens de l'extinction comme quelque chose qui n'est pas encore achevé mais dont les résonances commencent (ou ont commencé) il y a longtemps, surtout pour certains groupes humains et non humains) à être perçues, c'est-à-dire de l'extinction comme quelque chose de réel mais aussi comme une menace de ce qui sera ; de même que le sens de la poésie comme un instrument qui nous permet d'articuler l'expérience de l'urgence, de la catastrophe et de la perte, mais qui nous permet aussi d'imaginer des sorties ou des échappatoires à celles-ci. Ce conglomérat sémantique sera compris à partir de la notion freudienne de *uncanny* (ce qui est à la fois connu et inconnu, familier et étrange) telle qu'elle est appliquée par l'écrivain et professeur indien Amitav Ghosh (*The Great Derangement. Climate Change and the Unthinkable*, 2016), pour lire l'impossibilité du récit occidental et canonique de contenir les effets et les implications de l'Anthropocène et du changement climatique dans les imaginaires et face auxquels les poètes portoricain·es réuni·es ici ont, du moins de notre point de vue, quelque chose à dire.

Analyse

Effets de l'urgence climatique

Nicole Cecilia Delgado, dans le poème « La historia de Puerto Rico » [*L'histoire de Porto Rico*] (*Periodo especial* 38-40), inclut des aspects environnementaux dans l'énumération des événements ou des éléments qui, selon elle, définissent l'histoire de son pays : « un archivo y una imprenta destruidos por una inundación » [*des archives et une imprimerie détruites par une inondation*] (38), « la pesca agónica » [*la pêche agonisante*] (38), « tormentas anuales » [*des tempêtes annuelles*] (39), « comunidades sin luz ni agua potable » [*des communautés sans électricité et sans eau potable*] (39), « estuarios contaminados y luchas antimineras » [*des estuaires pollués et des luttes contre l'exploitation minière*] (40). À la lumière de ce qui précède, il est artificiel de séparer les événements environnementaux des conditions socio-économiques, de la situation politique, des conflits quotidiens et de la dimension personnelle : « casos de violación sin investigar / la universidad en ruinas / la diáspora que crece / preguntas sin respuestas / gente que se va » [*des cas de viols non instruits / l'université en ruines / la diaspora croissante / des questions sans réponses / des gens qui partent*] (39). Nous constatons que l'« intime » de la voix poétique acquiert des dimensions qui transcendent le subjectif et l'individuel, comme nous l'avons indiqué en préambule. Dans le panorama que donne Nicole Cecilia Delgado de l'histoire portoricaine, le protagoniste semble être le chaos, également présent lorsqu'il s'agit d'évaluer les fruits de cette histoire ou les troubles actuels. Ainsi, les outils traditionnels de lecture de l'histoire sont inutiles : « un idioma originario que solo la botánica conserva » [*une langue originaire que seule la botanique conserve*] (38), « la arqueología incompleta / enigmáticos artefactos sin explicación en los museos / bloqueo económico / regulaciones de cabotaje » [*l'archéologie incomplète /*

énigmatiques artefacts inexpliqués dans les musées / blocus économique / régulations du fret] (38).

Cette violence conjoncturelle, transversale et intersectionnelle se retrouve dans « Hambres de semilla » (*Una muchacha* 20) de Margarita Pintado. Ce texte soulève la question des conséquences d'un système agressif contre l'environnement, même au niveau de ses apparentes subtilités : « Hay mucha violencia en eso de no ponerle comida a los pajaritos. / Tanta violencia » ***[Il y a beaucoup de violence à ne pas nourrir les oiseaux. / Tant de violence]*** (20). Ainsi, le fait qu'une dame centenaire interrompe son action habituelle de nourrir les oiseaux revêt une violence symbolique : même les petits actes quotidiens, innocents ou altruistes sont altérés par les problèmes environnementaux. Dans ce cas, il s'agit d'affronter la disparition de l'image de la personne âgée qui nourrit les oiseaux en raison d'un conflit conjoncturel : « Un mundo donde pajaritos merman. / Un mundo en donde todas las visiones y todo sueño de pajarito / ha quedado suspendido / en hambres de semilla » ***[Un monde où les oiseaux disparaissent / Un monde où toutes les visions et tout rêve d'oiseau / a été suspendu / dans les faims de graines]*** (20).

En ce sens, de nombreux poèmes transcendent la séparation entre nature-pure et culture-corrompue, et brouillent même les frontières entre victime et acteur, comme l'illustrent ces vers de Roque/Raquel Salas Rivera : « porque soy agua / porque estoy contaminada / y contaminao a las amistades » ***[parce que je suis l'eau / parce que je suis polluée / et je pollue mes proches]*** (*Lo terciario* 84). Le fait que la voix poétique corresponde à un élément non humain et que, depuis cette position, elle mette en garde contre le phénomène généralisé de la pollution, en transférant ses conséquences à ce qui est a priori humain, suppose un exercice d'assimilation et d'application de structures non binaires pour aborder l'impact du changement climatique sur les sociétés contemporaines. Avec ces vers, le sentiment d'étrangeté qu'implique le fait d'appréhender la pollution des eaux comme quelque chose d'extérieur est démantelé ; au contraire, il devient une circonstance aux conséquences directes pour les personnes, dont les corps sont constitués d'un pourcentage élevé d'eau. Ces vers nous obligent à saisir les conséquences de ce fait biologique lié à l'eau dans leur dimension environnementale.

L'extinction

Mara Pastor dédie le poème « Desorden del colapso colonial » ***[Désordre de l'effondrement colonial]*** (*Poemas para fomentar* 40-41) à l'extinction progressive des abeilles. La citation qui précède le texte correspond à un hémistiche de Catulle (87-57 av. J.-C.), « nam mellitus erat », en français « qui était aussi doux que le miel », et correspond à un poème sur la mort du petit oiseau de Lesbia. Le poète y décrit la relation étroite entre Lesbia et son moineau. En fait, le poème se présente comme une épitaphe dans laquelle sont exaltés les motifs de communication ou d'union entre la femme et le petit oiseau, de leur vivant. Le choix de ce demi-vers par Pastor nous place déjà dans un présent qui a perdu quelque chose ou dans un moment actuel qui manque de certains éléments dont il disposait dans le passé.

Dans cette tragédie de ce qui est éteint, la poète portoricaine s'exprime ainsi : « Ahora digo colmena como metáfora en desuso » **[Je dis maintenant ruche comme une métaphore désuète]** (40). Si Catulle a utilisé le miel pour décrire la relation entre la femme et le moineau, quel mot utiliser lorsque le référent est perdu, c'est-à-dire lorsque les abeilles qui fabriquent le miel ont disparu ? Compte tenu du « maintenant » du poème et de cette dimension d'extinction, comment lire l'adjectif *mellitus* ou « doux comme le miel », en tant que *topos* poétique ? Comment décrire ce qui est *doux comme le miel*, si le miel n'existe pas ?

En lien avec ce motif de l'extinction, un poème de Sabrina Ramos Rubén fait une citation intertextuelle de « The Hollow Men » (1925) de T.S. Eliot : « Así termina esta tierra / no de un bang / pero de un quejido » **[C'est ainsi que se termine cette terre / non par un bang / mais par un gémissement]** (Charco hondo 61). À l'explosion redoutée de la planète due aux mouvements cosmiques, le poème oppose l'implosion intérieure provoquée par l'épuisement des systèmes. La poète décrit ensuite cette annonce finale : « los ojos amarillos / de las aves se deslizan / entre las hojas. // Los picos devoran / las ramas / para ver / sus frutos verdes explotar » **[les yeux jaunes / des oiseaux glissent / parmi les feuilles // Les becs dévorent / les branches / pour voir / leurs fruits verts exploser]** (61). Et au milieu de l'apocalypse supposée — ainsi qu'au milieu du poème —, elle déclare : « El árbol de mi mundo / está en una isla / en medio del mar » **[L'arbre de mon monde / est sur une île / au milieu de la mer]** (61).

Dans son poème « En el centro de la tierra » **[Au centre de la terre]** (Una muchacha 18), Margarita Pintado dépeint, une fois de plus à partir d'un événement quotidien, l'extinction et le cataclysme mondial. L'aspect anodin de la scène, le dialogue implicite, ainsi que les aspects subtils du chronotope, révèlent le sentiment latent de deuil de la planète et de la vie telle qu'elle est connue dans le présent :

Hoy un muchacho me ayudó con las bolsas del supermercado.
Un muchacho me miró a los ojos y me dijo que los animales se mueren.
Me dijo, el muchacho, que ya todo termina. No hay alarma en su voz.
Infinita resignación la del muchacho de las bolsas.

No le pregunto casi nada porque afuera hay 105 grados
y hablar da mucha sed. Yo siento que estoy en el centro de la tierra.
Yo creo que todo empieza aquí.

Los árboles siguen envejeciendo en blanco y negro
debajo de un cielo que se parte en dos.¹

¹ *Aujourd'hui un garçon m'a aidée à porter mes sacs de courses.
Un garçon m'a regardée dans les yeux et m'a dit que les animaux meurent.
Il m'a dit, ce garçon, que tout est terminé. Il n'y a pas d'inquiétude dans sa voix.
Une infinie résignation, c'est ce que dégage le garçon des sacs de courses.*

*Je ne lui demande presque rien car dehors il fait 105°F
Et parler donne très soif. J'ai le sentiment d'être au centre de la terre.
Je crois que tout commence ici.*

Les arbres continuent à vieillir en noir et blanc

La présence de l'inconnu dans le quotidien, la vie qui palpète dans des environnements qui ne la favorisent pas, ont un impact sur le langage, sur la manière d'appréhender la réalité. Si l'on reprend le fil du poème de Mara Pastor, « Désordre de l'effondrement colonial », quel sens prendra la comparaison commune « doux comme le miel », lorsque le miel n'existera plus du fait de l'extinction des abeilles ? Cette pratique de penser l'avenir en termes de fossilisation renvoie aux propos de Bruno Latour dans sa description du fonctionnement de la modernité : « Comme Nietzsche l'avait observé, les modernes ont la maladie de l'histoire. Ils veulent tout conserver, tout dater, parce qu'ils croient avoir rompu à jamais avec leur passé. Plus ils accumulent de révolutions, plus ils conservent ; plus ils capitalisent, plus ils mettent au musée » (*Nous n'avons jamais été modernes* 104). En d'autres termes, la manière de penser le présent en ayant l'extinction comme horizon se produit de façon *fossilisante*, comme l'exprime Nicole Cecilia Delgado : « Nuestras casas ahora son / sitios arqueológicos // con las ventanas rotas / y fósiles digitales saliéndonos al paso » [*Nos maisons sont maintenant / des sites archéologiques // avec des fenêtres brisées / et des fossiles numériques qui nous précèdent*] (« Aeropuerto. Primer año del futuro », *Apenas un cántaro* 126).

Prononcer la bizarrerie sémantique d'un « désordre de l'effondrement colonial » devient une sorte d'élégie, comme l'une des possibilités esthétiques d'assimiler (si l'on peut) la disparition. Cependant, le vide de sens généré par le titre nous invite à approfondir et à entrevoir l'existence d'autres options possibles : le fait qu'un effondrement soit désordonné implique-t-il sa disparition ou son surdimensionnement ? Le fait d'avoir poussé le capitalisme et le néolibéralisme à l'extrême — selon sa propre logique de croissance illimitée (Dussel, « La question écologique » 236) — sans avoir affronté à temps — dans la perspective de l'anthropocène — ses conséquences dévastatrices, implique-t-il son triomphe ou sa destruction ? Cette zone d'ombre dans la résolution d'un poème catégorique traitant de l'extinction d'une espèce animale exprime une partie de l'*uncanny* écologique. De plus, dans l'effort de la voix poétique pour rendre publique la disparition des abeilles, elle écrit : « Se extinguen las colmenas / y no hay reporteros que develen los motivos en primera plana » [*Les ruches se meurent / et il n'y a pas de journalistes pour en révéler les raisons en une*] (Pastor, *Poemas para fomentar* 40). Le sujet lyrique se fait le porte-parole d'une réalité qui n'est pas incluse dans les espaces médiatiques, en relation avec la « poésie de la revendication » énoncée par Áurea María Sotomayor. Dans tous les cas, ou dans le cas du poème, les abeilles disparaîtront et jusqu'à ce que cette catastrophe puisse être représentée dans le langage, elle attend qu'une autre grande histoire vienne coloniser le sens de l'extinction : « Parece inadecuado decirlo pero hay un abejicidio / debajo de los televisores / esperando otra polinización » [*Il semble inadéquat de le dire mais il y a un abeillicide / sous les télévisions / attendant une autre pollinisation*] (Pastor, *Poemas para fomentar* 41).

À la lumière des phénomènes climatiques considérés comme étranges, Ghosh souligne qu'à l'ère des dangers mondiaux, aucune possibilité n'est dispensable et

Sous un ciel qui se casse en deux.

que tout peut arriver au niveau climatique, quelles que soient les attentes d'ordre et de prévoyance que la vie bourgeoise établit (26). Le poème de Nicole Cecilia Delgado « Dos poemas a la luz eléctrica » **[Deux poèmes à la lumière électrique]** (*Periodo especial* 108-109) peut se lire de ce point de vue. L'autrice y expose certaines des tragédies vécues par la population qui, après le passage de l'ouragan Maria à Porto Rico en septembre 2017, n'a pas été approvisionnée en électricité. Face à cette circonstance, les réactions sont diverses, dans l'énergie déployée pour survivre : « Especulamos sobre una isla / que se convierte en noche / que se convierte en canoa / y rema a tierra firme. // Y nosotrxs remando. / Y nosotrxs remando // contra la corriente » **[Nous spéculons sur une île / qui se transforme en nuit / qui se transforme en canoë / et rame jusqu'au continent // Et nous ramons / Et nous ramons // à contre-courant]** (108). Parmi elles, l'appréciation de variables improbables : « Ay, luz eléctrica / nunca pensé en escribirté nada » **[Ah, courant électrique / je n'ai jamais pensé à t'écrire quelque chose]** (109).

En fait, le passage de l'ouragan Maria à Porto Rico transpose certaines des hypothèses énoncées par Ghosh lorsqu'il présente le changement climatique et ses phénomènes connexes comme un *uncanny* environnemental. L'effet *uncanny* ou sinistre serait renforcé par sa nature catastrophique, destructrice et mortifère. La tragédie des pertes humaines, de la destruction d'immeubles ou d'objets matériels, de l'altération irréversible du paysage, exprimée dans des vers tels que « He visto ríos que se salen de su cauce destruir a mi país. / He visto al viento llevarse a mis amigxs » **[J'ai vu des rivières sortir de leur lit et détruire mon pays. / J'ai vu le vent emporter mes ami-es]** (Delgado, "El dique", *Periodo especial* 90), implique l'élimination des bases sur lesquelles repose la vie quotidienne des sociétés occidentales contemporaines. Celles-ci synthétisent systématiquement le contrôle, l'ordre et la sécurité bourgeoises, ce qui alimente la fiction selon laquelle les êtres humains peuvent comprendre et contenir n'importe quel événement. Cette condition crée des problèmes de toutes sortes, y compris ceux d'ordre symbolique que relève Delgado : « No es fácil decir la arquitectura de un poema / mientras veo en las paredes de mi casa cómo nacen grietas / que se alargan cada día un poco más » **[Il n'est pas facile de dire l'architecture d'un poème / alors que je vois sur les murs de ma maison comment naissent les fissures / qui s'allongent un peu plus chaque jour]** (90).

À cet égard, Mara Pastor écrit « Después de la tormenta » **[Après la tempête]** (*Falsa heladería* 106-107), un poème qui évoque la difficulté d'accéder à certains biens essentiels après l'impact de l'ouragan María, à travers l'image des files de voitures qui font la queue pour acheter du carburant. La tempête a généré un changement dans les priorités et le fonctionnement quotidien des habitants de Porto Rico, comme l'écrit la poète : « La fe es esperar / en esta fila / a que la máquina funcione » **[La foi c'est d'attendre / dans cette file / que la machine fonctionne]** (106), « Queremos gasolina / como luna de miel » **[Nous voulons de l'essence / comme une lune de miel]** (107). A ces transformations pour des raisons de subsistance s'ajoute une grande transformation du lieu : « Lo que queda de paisaje / es gente alineada / esperando a que la máquina funcione » **[Ce qui reste du paysage / ce sont des gens alignés / qui attendent que la machine fonctionne]** (107). Dans ce contexte de désespoir

face à un événement qui a radicalement changé les conditions basiques de la vie, le poème assume le positionnement indiqué par Ghosh, celui du sinistre — de la logique bourgeoise, occidentale et néocoloniale — transformé en fait. Dans ce panorama de glissement de ce qui était considéré comme fixe et sûr, tout est remis en question : « Todas las formas verbales / son opciones improbables » **[Toutes les formes verbales / sont des options improbables]** (Pastor, *Falsa heladería* 107).

Cette improbabilité qualifiée de ni familière ni inconnue doit être mise en contexte à partir de ce que nous dit Ghosh : les subalternes subissent les conséquences du changement climatique de manière plus brutale. En ce sens, ils deviennent les premières victimes des transformations à venir, jouant un rôle de pernicieux premier plan. Il faut souligner d'autre part la chute dramatique de la fonctionnalité du cartésianisme, selon lequel tout peut être compris à partir du binarisme et de la sous-évaluation d'une des parties, de sorte que ce qui n'est pas humain, comme l'ouragan, est exclu de toute compréhension et est symbolisé par son omission ou sa dissimulation, même lorsqu'il fait intrinsèquement partie de la vie d'un territoire donné. Ce dernier point fait écho à un vers du poème « exilios » [exils] de Margarita Pintado : « El cielo entra por donde puede » **[Le ciel entre partout où il peut]** (*Una muchacha* 79), dont je comprends que les aspects non humains, même si nous essayons de les marginaliser dans la vie quotidienne moderne, continuent d'exister.

Métaphores et allégories pour penser et panser le désastre

Le poème de Mara Pastor « El rompeolas » (*Falsa heladería* 58-60) détaille, dans une accumulation accablante, les détails de la subalternité insulaire dans son intersection avec les identités féminines. Ces symptômes sont la dette, la pollution atmosphérique, la pauvreté matérielle dans la sphère domestique, les bâtiments délabrés, un service de santé déficient, coûteux et dont les délais sont plus longs que les maladies pour lesquelles il est utilisé. Cette situation exaspérante empêche la voix lyrique d'« écrire avec humour » : « No creo que consiga escribir / el poema con humor sobre cabezas / que me encargó Cindy cuando recaudamos / para el tratamiento de Elizam, / pero serás un poema / sobre volver a un rompeolas » **[Je ne crois pas que j'arriverai à écrire / le poème avec humour sur les têtes / que Cindy m'a demandé d'écrire quand nous avons récolté de l'argent / pour le traitement d'Elizam, / mais tu seras un poème / sur le retour à un brise-lames]** (*Falsa heladería* 59). Cette métaphore déplace les conditions d'habitabilité dans lesquelles se développent le sujet et l'île du poème. Le brise-lames agit comme une bouée de sauvetage, comme un espace avec plus de garanties de sécurité que les autres, à la manière d'une tranchée face à la mer et aux assauts extérieurs qui génèrent un impact agressif vers l'intérieur. Ce bastion est occupé par des femmes dont les circonstances les obligent à revenir sans cesse au brise-lames pour « detener la marejada » **[arrêter la houle]** (*Falsa heladería* 60). Ce vers, qui ferme le poème, rassemble autour de la « houle » les problèmes latents déjà mentionnés précédemment, auxquels s'ajoute un autre de grande ampleur : « y sopesar los pedazos de la isla, / sus metales pesados, / los seres queridos que se van; / pensar, desde otra orilla, en la sobrevivencia, / y entre tantos aedes, en el amor » **[et peser les morceaux de l'île, / ses métaux lourds, / les êtres**

chers qui s'en vont ; / penser, depuis une autre rive, à la survie, / et parmi tant d'aèdes, à l'amour] (*Falsa heladería* 59). L'émigration apparaît comme une condition déterminante et dramatique qui, en tant que solution manquée, accroît le sentiment de précarité.

De la métaphore du brise-lames, nous proposons de passer à l'allégorie de la *Mangrove Rouge* (2016) de Sabrina Ramos Rubén. Le palétuvier rouge rappelle, comme le souligne Alexandra Pagán Velez, l'espèce protagoniste d'un écosystème côtier particulier qui, situé à Porto Rico, véhicule « espacios y modos de vida particulares » [*des espaces et des modes de vie particuliers*] (« Del cuerpo »). Le recueil de poèmes déploie tout un réseau de méditations sur l'amour, la mémoire et les changements vécus avec le passage du temps. Odile Ferly utilise précisément l'image de la mangrove dans son étude sur l'écriture féminine caribéenne, lorsqu'elle veut évoquer la Caraïbe en lien avec le rhizome de Deleuze et Guattari, à partir de la diversité biologique que cet écosystème rassemble (Ferly 6). L'autrice précise sa lecture critique et symbolique en indiquant, comme Pagán Velez, que la mangrove permet de comprendre la dualité et l'aspect oxymorique, à travers la référence à cette espèce végétale qui vit entre la terre et l'eau, cette dernière étant à la fois douce et salée (« Del cuerpo »). Pour sa part, Cindy Jiménez-Vera met en évidence certains de ces postulats en présentant l'œuvre de Sabrina Ramos Rubén comme suit : « esa serie de textos orgánicos son la materia prima para revelarnos lo que no se dice, y está entre las ramas, las raíces, los fluidos, el cuerpo de mujer y ese hábitat inhóspito en donde crece y pervive la voz poética del texto » [cette série de textes organiques est la matière première pour nous révéler ce qui n'est pas dit, et c'est entre les branches, les racines, les fluides, le corps de femme et cet habitat inhospitalier que la voix poétique du texte grandit et survit] (« Además es curadora »). En d'autres termes, la structure de la mangrove est idéale pour transférer les différentes couches ou éléments qui coexistent aussi bien dans le texte lui-même, que dans les interactions entre le personnel et le politique (« l'intime et l'événement », de nouveau) que celui-ci véhicule. Selon Ramos Rubén elle-même, il s'agit de montrer comment la mangrove rouge, le végétal, est capable de fleurir dans des conditions où les plantes et herbes terrestres ne survivraient pas, de la même manière que la *Mangrove rouge* constitue une expression d'autres impossibilités apparentes :

las experiencias cotidianas de una madre soltera que vive en un país patriarcal, con un problema de violencia causado por una historia y presente colonial. A su vez, este contexto socio político es percibido mediante un cuerpo colonizado y las experiencias diarias que este vive, como el amor erótico, la belleza, la maternidad, la existencia, la corporalidad, la muerte, la animalidad, el poder, la naturaleza y la escritura misma.² (*in* Jiménez-Vera, "Además es curadora")

² *les expériences quotidiennes d'une mère célibataire vivant dans un pays patriarcal, avec un problème de violence causé par l'histoire et le présent colonial. Dans le même temps, ce contexte sociopolitique est perçu à travers un corps colonisé et les expériences quotidiennes qu'il vit, telles que l'amour érotique, la beauté, la maternité, l'existence, la corporalité, la mort, l'animalité, le pouvoir, la nature et l'écriture elle-même.*

C'est ainsi que sont présentés les différents niveaux où l'on peut lire l'allusion au végétal, ce qui devient, dans le cas de ce recueil de poèmes et d'autres, une allusion à des ontologies, des épistémès, des autoethnographies et des précarités rageuses, dans lesquelles un appel est parfois fait au global mais qui sous-tendent des réalités circonscrites à l'île, à Borinquén.

Enfin, nous passons de la congruence de l'improbable avec le végétal, à la sphère animale et à l'animalité. Celle-ci apparaît comme l'un des motifs qui inspirent le recueil de poèmes de Margarita Pintado, *Ficción de venado* (2012). C'est d'ailleurs ce que commente Luis Othoniel :

Hay algo en nuestros modos de construirnos una subjetividad que nos lleva a la zoología, a la manera en que nos identificamos con ciertos animales, sus movimientos, sus diferencias. Esta imagen de ese venado fuera de lugar, de ese venado viajero delicado que tiene calor y se va a nadar a las playas cristalinas de Culebra (otro animal!), tan sensible al clima, tan dispuesto a la readaptación geográfica a la que ha sido forzado, condensa este poemario ("Manada").³

Dans le poème qui donne son titre à l'œuvre, la voix poétique indique que le fait enregistré par les téléphones portables et diffusé sur les réseaux sociaux, devenu fiction ou histoire dans le poème, du cerf qui sort de l'eau sur l'île de Culebra, à Porto Rico, *corrobore* « cuentos chinos / De niños isleños / Melancólicos siempre / Ante todo lo que traiga / La marea » [*les histoires extravagantes / Sur les enfants des îles / Toujours mélancoliques / Devant tout ce qui apporte / La marée*] (*Ficción de venado* 8), « Fue verlo salir / Y saber que era / Mentira » [*Juste en le voyant sortir / On savait que c'était / Un mensonge*] (9), « Porque los venados / No existen. / No así. / No en una isla. / No nadando en playas » [*Parce que les cerfs / N'existent pas. / Pas comme ça. / Pas sur une île. / Pas en train de nager sur les plages*] (9). C'est-à-dire que la voix poétique se positionne à partir de l'in vraisemblance de la conception d'un tel événement, même si les vidéos et les témoins le confirment. Cette négation se place du côté de l'esprit rationnel, qui fait entrer le cerf dans certains scénarios, dans lesquels il est inconcevable que l'animal nage dans la mer et atteigne le rivage d'une plage. Cette assimilation impossible se produit également à la fin du poème « Alegría » [*Joie*] (15-16), devant un chant d'oiseau (encore un oiseau) : « cómo se rompe el silencio / de todas mis palabras con ese canto, con esa como / canción de pájaros. / no lo entiendo. / pero está bien » [*comment est rompu le silence / de tous mes mots avec ce chant, avec cette sorte de / chant d'oiseaux. / je ne comprends pas / mais c'est bien*] (16). Ces deux derniers vers mettent en évidence la difficulté d'accéder à d'autres logiques, y compris celles qui placent l'animal en dehors d'un environnement que la conscience rationnelle a domestiqué.

³ *Il y a quelque chose dans nos façons de nous construire une subjectivité qui nous conduit à la zoologie, à la façon dont nous nous identifions à certains animaux, à leurs mouvements, à leurs différences. L'image de ce cerf déplacé, de ce délicat cerf voyageur qui a chaud et se baigne sur les plages cristallines de Culebra^a (un autre animal !), si sensible au climat, si prêt à la réadaptation géographique à laquelle il a été contraint, condense ce recueil de poèmes (« Manada » [Troupeau]).*

^a Culebra est le nom d'une petite île appartenant à Porto Rico, proche de l'île majeure. Son nom signifie littéralement « couleuvre ». [NdT]

Conclusions

Dans cette analyse, nous avons tenté de réaliser un exercice de lecture, à partir de l'Anthropocène, mais nous avons aussi essayé de nous intéresser au dialogue entre poèmes et autrices, lieu et discours, intime et événement. Ce qui est frappant, c'est le nombre de vases communicants qui existent entre les thèmes et les approches de cinq autrices différentes, surtout s'il l'on considère ce qui a été laissé de côté dans le corpus mais qui aurait pu répondre aux objectifs de ce travail.

Ainsi, face aux récits globaux d'extinction qui ignorent (et attaquent de toute leur violence) les réalités locales, de nombreux poètes portoricain·es contemporain·es proposent, à travers la poésie, des alternatives, individuelles et collectives, qui deviennent, par leur forme et leur contenu, un contre-discours et un élan — esthétiquement beau, de surcroît — de résistance.

Conciencia del desastre en Suzanne Césaire y Mayra Santos Febres

José Gabriel FIGUEROA CARLE
New York University

- Les géographies de femmes noires et la survivance des ouragans (Katherine McKittrick et Sylvia Wynter)
- Lecture de fragments de *Le grand camouflage* de Suzanne Césaire ; définir des concepts comme « camuflaje » (**camouflage**), « insularidad catastrófica » (**insularité catastrophique**), « visión total » (**vision totale**), « déterrement »¹ et « multiescalaridad » (**multi-échelle**), « conciencia del desastre » (**conscience du désastre**)
- Lecture de poèmes de *Huracanada* de Mayra Santos Febres: définir des concepts comme « huracanarse » (**s'encycloner**), « envolarse » (**s'envoler**), « enterrarse » (**s'enterrer**), « fractalidad » (**fractalité**), « conciencia huracanada » (**conscience cyclonique**)
- La zone de désastre comme scène d'un nouveau discours de l'humain en tant qu'agent écologique.

¹ En français dans le texte (NdT).

Air de famille : un voyage d'Eduardo Halfon sur les hauts plateaux guatémaltèques

Flavio FIORANI
Università di Modena e Reggio Emilia

Je propose une lecture de « Han vuelto las aves » *[Les oiseaux sont de retour]* (Signor Hoffman, 2015), l'une des pièces du roman personnel qu'Eduardo Halfon a composé au fil du temps et qui traite des dommages produits dans le tissu de l'environnement humain et naturel. La visite à la famille Martínez et à une terre en souffrance traversée par la destruction et la mort est une sorte d'anagnorisis et, en même temps, un acte de présence avec lequel s'impliquer dans la substance affective de la douleur d'une famille et dans la corporalité même d'une maison traversée par la violence (la photographie du fils assassiné Osmundo avec son registre pervers de la perte et du reste) qui rend le passé présent comme une catastrophe.

Le récit explore plusieurs thèmes : le lien entre les membres d'une même famille, qui constitue la substance de l'histoire, la recomposition du tissu communautaire avec la culture du café, la maison avec ses ruines quotidiennes et les objets qui célèbrent l'intimité domestique avec laquelle la famille survit à la destruction causée par des forces de désintégration (massacres militaires, trafic de drogue, effondrement économique). Les Martínez revalorisent le café en tant que mémoire vivante et ressource économique d'un microcosme résilient et fragile. Dans l'amalgame de l'intime et du politique se distingue la performance de leur fille Iliana, une Antigone moderne qui défie les normes du capitalisme sauvage et dont l'engagement pour des grains de meilleure qualité transforme la façon dont ils se perçoivent en relation avec l'environnement et sa régénération. La remise en question d'un devenir linéairement chronologique est liée au sauvetage des caféiers et à l'équilibre écologique retrouvé (« Les oiseaux sont de retour »).

Non exempte d'une dimension testimoniale, l'écriture halfonienne travaille la trame violente qui traverse non seulement la famille et le territoire, mais aussi un narrateur qui, par l'inflexion de sa voix, rend compte de son propre vécu, lequel est toujours aussi celui d'autrui. Je lis l'écriture halfonienne comme une exploration en termes de post-, comme un regard qui évoque l'après du désastre et la prise de conscience rendant possible la reconstruction psychologique et fondant le lien ancestral qui unit les populations à la terre : « pensé brièvement en la palabra solidaridad, una palabra que para mí, hasta ese momento, no había sido más que una palabra vieja, gastada, en desuso, una palabra de otra generación » *[j'ai pensé brièvement au mot solidarité, un mot qui, pour moi, jusqu'à présent, n'avait été qu'un vieux mot, usé, en désuétude, un mot d'une autre génération]* (p. 57)

Corps, fantômes et mémoire coloniale dans *Encaranublado y otros cuentos de naufragios* (1983)

Laura GARCÍA GARCÍA
Université de Creighton

Dans le recueil de nouvelles *Encaranublado y otros cuentos de naufragios* (1983), l'écrivaine portoricaine Ana Lydia Vega se tourne vers les corps racialisés des Caraïbes en tant qu'archives historiques documentant la violence coloniale, les tensions raciales et les complexités de la migration. En outre, les corps, leur mémoire et leur relation avec leurs ancêtres façonnent les envolées narratives du texte.

Dans l'analyse, je discuterai, d'une part, de la manière dont la violence de ces conflits se reflète dans la figure des esprits, qui sont également en dialogue avec les notions d'identité et de solidarité antillaises dans l'œuvre. D'autre part, nous verrons également comment les relations de pouvoir entre les migrants de différentes nationalités des Caraïbes, en particulier les Haïtiens, les Dominicains et les Cubains dans le premier conte de l'œuvre, sont imprégnées de hiérarchies coloniales historiques, telles que la discrimination raciale et le colorisme, malgré l'idée de « solidarité antillaise ».

Discussion sur "Encaranublado", la première histoire de l'ouvrage.

Solidarité antillaise et spectres

Ce premier récit raconte l'histoire de trois migrants antillais — un Haïtien (Antenor), un Dominicain (Diogène) et un Cubain (Carmelo) — est racontée. L'histoire se déroule au milieu de la mer, alors que les personnages tentent de rejoindre les États-Unis à bord d'une petite embarcation. Ils ne commencent pas le voyage ensemble, mais après plusieurs jours en mer, ils se rencontrent et décident de continuer le voyage dans la même embarcation. Bien que les fantômes qui habitent les Caraïbes ne jouent pas un rôle central dans cette histoire, ils sont toujours présents, immergés dans l'océan et en dialogue direct avec les personnages de l'histoire : « Un esprit moqueur du genre de ceux qui survolent les Caraïbes est entré dans le petit bateau avec une telle violence que tous deux ont failli finir à pied » (14).

En acceptant naturellement que les esprits moqueurs soient « ceux qui survolent les Caraïbes », le lecteur comprend que la présence spectrale dans les Caraïbes est courante. De plus, l'arrivée de cette présence spectrale sur le bateau dans lequel voyagent les personnages, qui, à leur tour, vivent une réalité violente de migration forcée, s'accompagne d'une « violence ». Il s'agit d'une dichotomie, ou plutôt d'un miroir narratif dans lequel sont observées deux périodes historiques de la diaspora qui parlent de la violence coloniale dans les Caraïbes.

Dans ce cas, la mer est reconnue comme un lieu où les traumatismes coloniaux restent enfouis avec des fantômes qui restent en contact avec les corps caribéens, en particulier les corps des migrants, établissant un parallèle entre le déplacement forcé des Africains réduits en esclavage et la diaspora contemporaine.

En outre, et en pensant à l'analogie entre corps, fantôme et archive historique, l'archive d'Ana Lydia Vega dans cette histoire n'est autre que les corps et les spectres qui habitent les Caraïbes et qui, au fond de la mer et en l'absence d'autres archives, documentent l'histoire derrière leurs expériences : « Là, ils ont dit à quel point c'était la merde d'être antillais, noir et pauvre. Les morts étaient comptés par douzaines. Des malédictions ont été distribuées aux soldats, aux prêtres et aux civils. L'internationalisme de la faim et la solidarité du rêve ont été établis » (14).

Bien que les expériences concrètes de cette histoire fassent partie d'une fiction, le fait d'être « Antillais, noir et pauvre », comme nous le lisons dans la citation ci-dessus, est dans ce cas une expérience réelle qui fait de la faim un état international des Caraïbes. Les corps afro-caribéens sont dans ce cas une palette qui nous invite à nous interroger sur la situation raciale dans les Caraïbes.

Conflits de l'identité antillaise

Il est toutefois important de ne pas essentialiser cette idée d'« État international des Caraïbes », car bien que dans ce cas Ana Lydia Vega ne se concentre pas uniquement sur une île des Caraïbes mais se réfère à la condition antillaise en général, l'écrivaine portoricaine nous présente également des modèles de pouvoir qui reflètent non seulement les relations antillaises, mais aussi les différences et les dynamiques hiérarchiques entre les différentes îles des Antilles, où la question de la langue et du colorisme entre en coalition :

« L'Haïtien a jeté la gourde dans l'eau. Mieux vaut mourir que d'éteindre la soif d'un Dominicain galeux. Diogène resta sur son casque, abasourdi. Pour qu'il se souvienne que nous les avons envahis trois fois, pensa Antenor en montrant les dents à son compatriote » (19).

Le conflit entre migrants haïtiens et dominicains est un motif récurrent dans ces lignes, où les invasions historiques semblent également influencer leurs relations intrapersonnelles.

En ce qui concerne la question de la langue, nous voyons dans « Encaranublado » des notes sur l'utilisation de l'espagnol pour refléter un conflit par rapport à la figure du migrant haïtien. L'espagnol détermine une position d'alliance entre les migrants cubains et dominicains : « Il n'aimait pas, même un peu, le monopole de Cervantès sur un bateau qui, qu'il soit destiné à l'exil ou non, naviguait après tout sous le drapeau haïtien » (15). Qu'est-ce que cela nous apprend sur la question des schémas de pouvoir ? D'une part, si dans les récits d'Ana Lydia Vega l'apparaît espagnol détermine une position d'alliance entre le migrant cubain et le migrant dominicain antillais, l'idée de « l'État international », comme nous l'avons déjà vu, cela ne signifie pas que les Caraïbes ne fonctionnent pas selon des modèles coloniaux qui ont créé un système d'organisation basé sur des hiérarchies raciales et/ou linguistiques.

Rappelons que la colonialité du pouvoir pose un système colonial qui découle du même modèle de pouvoir impérial établi par les bases épistémologiques européennes. Aníbal Quijano examine cette colonialité du pouvoir sous deux angles. D'une part, il existe une classification raciale qui divise les conquis des colonisateurs en fonction de leurs caractéristiques phénotypiques. C'est ainsi qu'est créé le concept de race, qui fait de tout ce qui n'est pas européen une race inférieure. D'autre part, apparaît une organisation de « toutes les formes de contrôle et d'exploitation du travail et de contrôle de la production-appropriation-distribution des produits se sont articulées autour de la relation capital-salaire (ci-après capital) et du marché mondial » (Quijano 204).

Dans ce cas, la colonialité du pouvoir apparaîtrait dans les récits d'Ana Lydia Vega parce qu'il existe des schémas de pouvoir dans les différents récits qui se répètent dans la manière dont les relations de pouvoir entre les différentes îles des Caraïbes sont organisées sur la base de classifications raciales, ethniques ou, comme nous le voyons dans ce cas, linguistiques.

Pour conclure, je voudrais mentionner une autre histoire, différente, mais qui nous permet de continuer à traiter le même thème, car la figure de l'Haïtien en conflit avec les Caraïbes hispanophones apparaît également dans l'histoire « La alambrada », mais cette fois-ci en relation avec l'île de Porto Rico. Cette histoire est dédiée aux prisonniers de Fort Allen, réfugiés haïtiens à Porto Rico dans les années 1980 : « Pour l'instant, l'espace est divisé. Ça et nous. Ici et là. Nous regardions. Nous avons perdu l'habitude de demander. Et d'ailleurs, à qui ? » (75). Ici et là, divisées, sont deux îles des Caraïbes qui, en ce moment, ne trouvent pas la « solidarité du rêve antillais », mais plutôt une division politique et raciale. Je dis raciale parce que, comme l'explique clairement le chercheur Domingo Lilón (2010), les relations entre Haïti et le reste des Caraïbes sont déterminées par une forte composante raciale. Le désir de construire une identification culturelle basée sur l'héritage européen se développe considérablement entre fin du XIXe et le début du XXe siècle, tant en République dominicaine qu'à Porto Rico, avec des écrivains tels que Pedro Henríquez Ureña et Antonio S. Pedreira.

Cela conduit à l'émergence d'un anti-haïtianisme, en particulier en République dominicaine, où les Dominicains associent l'héritage africain et les idéologies raciales aux communautés haïtiennes, ce qui détermine la relation entre Diogène et Antenor dans l'histoire « Encaranublado ».

Del desastre al discurso del odio: la lengua como vector de memoria e identidad frente al legado colonial

Antonio GURRIERI
Università degli Studi "G. D'Annunzio" Chieti-Pescara

Introducción

Nuestro estudio se propone analizar críticamente una de las cuestiones más complejas y delicadas del mundo poscolonial: la de la memoria y la identidad frente a los desastres engendrados por la colonización y sus secuelas, que siguen dejando una profunda huella en las sociedades contemporáneas. Examinamos el papel crucial que desempeña la lengua en la construcción de la memoria colectiva y la preservación de la identidad frente al legado colonial.

El término "catástrofe" ha ido evolucionando gradualmente para incluir no sólo los desastres naturales, sino también acontecimientos históricos importantes como la colonización y la aculturación forzada (Godin, 2009). Si bien la colonización francesa y la descolonización que le siguió tuvieron repercusiones humanas y culturales dramáticas, es esencial comprender que este desastre, lejos de borrar la capacidad de acción de las personas, se convirtió en una parte fundamental de su historia y su identidad. Esta difícil realidad, marcada por un dolor persistente, también está jalonada por formas de resistencia y reafirmación.

La colonización, con su violencia sistemática y sus repercusiones de gran alcance, no sólo dejó huellas físicas en las sociedades colonizadas, sino que también penetró en las mentes de las personas, redefiniendo las relaciones de poder, las concepciones del yo y la organización de las culturas y las identidades. Así pues, la historia del colonialismo está íntimamente ligada a la de la alteridad y la opresión, generando tensiones que aún hoy se manifiestan en discursos de odio, conflictos y resentimiento, derivados de la imposición de un modelo occidental como norma universal. Esta memoria del desastre, vivida por los pueblos colonizados, sirve hoy de campo de expresión a numerosos autores, intelectuales y artistas.

Por último, el objetivo de este estudio es también comprender cómo el odio puede, en ciertos casos, convertirse en motor o desencadenante de una reacción por parte de los oprimidos, a través de la escritura de la memoria. En efecto, la historia contribuye a aliviar el dolor compartido por las sucesivas generaciones, al tiempo que abre el camino a una forma de redención que permite una forma de renacimiento.

La retórica del odio en un contexto colonial

El discurso del odio, definido en francés como "discours de haine" y en inglés como "hate speech", está cada vez más presente en las sociedades contemporáneas. Aunque no existe una definición unánime a nivel internacional, el Consejo de Europa propuso en 1997 una primera definición que engloba las formas de expresión que propagan, incitan o justifican el odio racial, la xenofobia, el antisemitismo y otras formas de intolerancia. Una definición más precisa, dada en 2015 por la ECRI, incluye cualquier forma de discurso que incite a la denigración, el odio, la difamación, así como los estereotipos negativos y las amenazas contra diversos grupos sociales. Este concepto es especialmente útil para analizar el discurso del odio y el contradiscurso en la literatura poscolonial. Es importante señalar que la noción de "raza" mencionada en estas definiciones se considera actualmente obsoleta, ya que la genética ha demostrado que esta visión pertenece a una época superada.

Uno de los primeros textos analizados es *el Cahier d'un retour au pays natal* de Aimé Césaire, manifiesto del movimiento Négritude publicado en 1939. En sus versos, Césaire denuncia la retórica del odio impuesta por los colonizadores a los negros. Se posicionó como "opositor", creando un contradiscurso que desafiaba el discurso colonial. A través de sus escritos, denuncia el lenguaje de odio de los colonizadores: un lenguaje degradante que refleja la denigración sistemática y los estereotipos negativos. Sin embargo, Césaire utiliza este lenguaje del odio como medio de redención y resistencia, convirtiéndolo en un arma de denuncia contra la opresión y la explotación. Nos invita a liberarnos del odio racial, sin querer caer en la misma espiral de violencia, sino a luchar por un "hambre universal" y una "sed universal", donde el amor y la solidaridad trasciendan las divisiones raciales.

La obra de Césaire ha abierto el camino a nuevas generaciones de escritores, y Patrick Chamoiseau describe su poesía como una llamada vibratoria, un grito de resistencia que transforma el odio en una energía creadora y liberadora. Las palabras de Césaire, al tiempo que denuncian el sufrimiento, ofrecen un horizonte de curación y reconciliación para quienes han sufrido las humillaciones del colonialismo, a partir de una memoria colectiva.

El lenguaje del odio y la memoria del dolor

Édouard Glissant es un importante autor de la literatura antillana francesa, cuya obra contribuye al contradiscurso de denuncia de la violencia colonial. Su producción literaria, en particular su poesía, explora diversas formas artísticas y se inspira en el mito de las "Antillas felices", un paraíso natural que Glissant deconstruye, mostrando una realidad marcada por el sufrimiento y la violencia colonial. En su colección *Les Indes*, el poema *Promenoir de la mort seule* evoca una tierra feminizada, víctima de repetidos abusos, donde el lector se enfrenta a un campo léxico de sufrimiento y muerte. El poema describe la tierra como "una mujer labrada" y "violada repetidamente por el colonizador occidental", insistiendo en un

profundo desencanto que afecta al lector: "la muerte vivifica la muerte / Baie funèbre elle est demeurée" (Glissant, 1994, p. 90). Además de su dimensión expresiva, esta poesía es argumental e invita a reflexionar sobre la historia colonial y la necesidad del perdón, sin ceder al odio, desempeñando un papel esencial en la reconstrucción de la memoria colectiva, sobre todo a través de la reapropiación del sufrimiento pasado.

El género autobiográfico, ejemplificado por la obra de Patrick Chamoiseau, completa esta reelaboración de la memoria exponiendo el desprecio de la cultura criolla en el contexto de la escolarización colonial. La experiencia de la autora pone de manifiesto la diglosia entre criollo y francés, y la violencia simbólica que sufren los alumnos criollos, ilustrada por las reacciones degradantes de un profesor hacia su lengua materna: "¡Cómo diablos pretendéis avanzar *Enfance créole* en el camino del saber con semejante lenguaje! Este patois de petit-nègre engoue vous l'entendement de sa bouillie visqueuse" (Chamoiseau, 1994, p. 85).

Al mismo tiempo, la novela se convierte en un poderoso medio de denuncia del legado colonial. En *Le Quatrième Siècle* de Glissant, el recuerdo de la esclavitud es transmitido por el narrador criollo, portavoz de la memoria colectiva. La novela muestra cómo el odio, nacido del sufrimiento, se convierte en motor de supervivencia y resistencia. En una escena, el narrador describe cómo "el odio quería que ambos vivieran" (Glissant, 1997, p. 39), un odio que, paradójicamente, permitió a los esclavos resistir. Los relatos de violencia física y psicológica, como en *Case à Chine*, de Raphaël Confiant, revelan la alienación de la identidad negra, profundamente arraigada en la memoria de la esclavitud y la sociedad poscolonial. Una de las protagonistas, Man Fideline, afirma: "Mi bisabuela aborrecía el color negro. Tenía una panoplia de términos despectivos que utilizaba en cada oportunidad" (Confiant, 2007, p. 365).

Esta alienación, y el complejo de devaluación del color negro, son temas desarrollados por Frantz Fanon, que analiza el impacto psicológico de la colonización. En *Peau noire, masques blancs (Piel negra, máscaras blancas)*, Fanon describe cómo el antillano, en tanto que "negro", es percibido como "malo, sin carácter, desagradable" (Fanon, 1952, p. 155), lo que da lugar a una negrofobia interna. Este fenómeno también se manifiesta en la forma en que los negros se perciben a sí mismos y buscan "blanquearse mágicamente", como ilustra la actitud alienada de los personajes de las novelas de Confiant y Chamoiseau.

En resumen, estas obras literarias ilustran cómo la memoria del sufrimiento pasado, lejos de disiparse, se perpetúa a través de las generaciones, modelando los gestos, las palabras y los comportamientos. El papel del escritor, según Confiant, es despertar esta memoria para arrojar luz sobre la identidad de su pueblo, haciendo visibles el dolor y el odio que persisten, pero también abriendo el camino a la reconciliación y a la reconstrucción del alma colectiva. Confiant afirma: "El escritor no tiene ninguna misión, sólo deberes. Mi deber es revivir el pasado olvidado de mi pueblo e iluminar su identidad" (Gurrieri, 2017, p. 136).

Conclusión

El lenguaje del odio, aunque a menudo degradante, desempeña un papel crucial a la hora de dar voz a quienes se han visto privados de ella. Se convierte en un vehículo para recuperar la memoria perdida, abriendo el camino a la curación del "desastre" y a la redefinición del doloroso pasado. Al recuperar la libertad de expresión, los individuos y las comunidades pueden empezar a reconstruir su identidad, reclamar su historia y afirmar su lugar en el mundo.

Esta dinámica de resistencia a través del lenguaje es esencial para entender cómo las sociedades poscoloniales afrontan el legado de su pasado. Los escritores y artistas desempeñan un papel fundamental en esta búsqueda de la reconciliación, utilizando su arte para cuestionar los relatos dominantes y reivindicar una historia que incluya todas las voces. En última instancia, la noción de desastre, ampliada para incluir las consecuencias de la colonización, saca a la luz profundas capas de dolor y resistencia. El lenguaje, como herramienta de lucha, se convierte en un medio de curación y reafirmación del yo, que permite a individuos y comunidades reivindicar su historia y forjar una nueva identidad a partir de las ruinas del pasado.

Breve bibliografía

Barbujani G. (2018), *L'invenzione delle razze*, Bompiani, Milán.

Césaire A. (1956), *Cahier d'un retour au pays natal*, Éditions Présence Africaine, París.

Id (2004) *Diario del ritorno al paese natale*, [traduzione con testo a fronte], Jaca Book, Milano.

Chamoiseau P. (1994), *Une enfance créole II*, Chemin d'école, Gallimard, París.

Id (1997), *Écrire en pays dominé*, Gallimard, París.

Confiant R. (2007), *Case à Chine*, Mercure de France, París.

Fanon F. (1952), *Peau noire, masques blancs*, Seuil, París.

Godin C. (2009) " Ouverture à un concept : la catastrophe ", Le Portique, nº 22.

Glissant É. (1964), *Le quatrième siècle*, Éditions du Seuil, París, (1997) Gallimard, París.

Id. (1988) *Préface*, en P. Chamoiseau, *Chronique des sept misères*, Gallimard, serie Folio, París.

Id (1994), *La terre inquiète*, en *Poèmes complets*, Gallimard, París.

Du désastre de l'esclavage dans les Caraïbes. Catharsis et héritages partagés

Renée-Clémentine LUCIEN
Sorbonne-Université

Il est bien connu que les différents groupes humains qui composent la population actuelle des Caraïbes se sont mélangés : peuples indigènes (Taino ou Araucaniens, et Kalinagos ou Caribes), Européens, Africains, Asiatiques et Levantins. Cependant, même si la population d'origine africaine, autrefois majoritaire, est devenue minoritaire à la suite de politiques migratoires de blanchiment, comme à Cuba et au Panama, les sociétés caribéennes ont été façonnées par l'empreinte de l'expérience historique spécifique de l'esclavage et de l'économie de plantation, ainsi que par l'héritage laissé par la composante noire¹. L'héritage économique de la pauvreté et de la dépendance, associé à un héritage d'inégalité raciale et d'infériorité de classe, a contribué à ce que les descendants d'esclaves ressentent le besoin d'une définition de leur relation avec les Afro-descendants qui déterminait un statut social peu enviable. C'est ainsi que la prise de conscience progressive et claire que la condition d'esclave était un désastre humain leur a permis de remettre en question le mépris de l'héritage culturel africain. Parallèlement à un processus de re-sémantisation, un désir irrépressible de l'exalter, voire de le sublimer, est apparu chez les Afro-descendants animés par la fierté de leur identité, le désir de rendre visible une énorme richesse socioculturelle sous-évaluée par le pouvoir colonial et post-colonial. Il ne faut pas non plus oublier que les origines multiples des Caribéens les ont incités à remettre en question la primauté d'un patrimoine unique lorsqu'il s'agissait de s'approprier divers héritages dans le but de réparer les dommages causés par le désastre de la domination et de l'exploitation coloniales. En explorant l'histoire et la production culturelles, en focalisant le regard de quelques légataires : penseurs, écrivains et artistes sur l'héritage laissé par plus d'un million d'esclaves déportés outre-Atlantique depuis le XVIIe siècle, nous entendons évaluer comment, à partir d'un désastre humain, ils s'emparent de certains aspects pertinents et fondateurs qui ont forgé la Caraïbe, en nourrissant leur travail et en devenant les porte-parole de cet héritage.

Il s'agit donc d'étudier, à partir de la production culturelle, comment les légataires ont donné une immanence à l'héritage de la catastrophe, reconstruisant et resémantisant un passé toujours présent, pour expliquer comment tant d'énergie intrinsèque a réussi à libérer les descendants légataires du silence et de la peur des oppresseurs. Cette énergie leur a apporté la résilience nécessaire pour affronter le présent et leur a dotés d'un espoir pour l'avenir en forgeant un imaginaire transgénérationnel animé par le désir de se connaître et de s'approprier progressivement leur héritage multiple pour construire le bien commun caribéen.

¹ REID ANDREWS, George, *Afro-LatinoAmerica 1800-2000*, Madrid, Iberoamericana Vervuert, 2007, p. 18.

Dans un premier temps, nous nous intéresserons à l'héritage vertigineux, douloureux et traumatisant de la traversée de l'Atlantique ou du Passage du Milieu, en examinant les concepts et les récits des légataires désireux de tisser une mémoire qui puisse être partagée par les Caribéens. Pour ce faire, nous nous attarderons sur une esthétique du gouffre, de la noirceur et de la violence du désastre originel où l'océan Atlantique est pensé comme un tombeau et la matrice d'un monde nouveau. Ensuite, nous nous intéresserons à une autre facette de l'héritage, cathartique, visant à panser les plaies. La production culturelle révèle les pratiques des esclaves déterminés à survivre dans un environnement impitoyable et destructeur, à soigner les blessures de leurs corps malmenés, les ressorts de leurs rébellions, de leurs résistances sous-tendues par une nouvelle dynamique anthropologique, et les enjeux de la transmission de l'héritage dans la vie actuelle des légataires. Enfin, nous nous pencherons sur leur expression, sans doute aussi féconde que salutaire, qui témoigne de l'acceptation du legs africain fondée sur la connaissance de soi des légataires et le désir de le partager avec leurs autres légataires.

1. Le désastre vertigineux et traumatisant de la séparation avec l'Afrique et du *passage du milieu*

Si le sémantisme du terme « catastrophe » implique le malheur, le dénuement, la destruction, la désintégration, la disparition, la dévastation, d'un point de vue historique, social et environnemental, dans le cadre de processus brutaux ou plus graduels et durables, le legs ou l'héritage, du latin *hereditare*, qu'il soit accepté ou rejeté, implique la survie de quelque chose qui se transmet. Il jette un pont entre les générations, consacrant la transmission de biens matériels et culturels, de valeurs, de traditions, de croyances, d'histoires orales et écrites. Elle mêle le génétique, le social, l'historique et le culturel. Si elle se distingue de la mémoire individuelle et collective, qui forge l'identité, le rapport au monde et aux autres, en donnant un sens au passé, il est évident que, compte tenu du contexte très particulier du monde de l'esclavage, les descendants ont dû élaborer une mémoire qu'ils se sont appropriée afin de construire un héritage qui leur permette de construire un commun.

Cet héritage a nourri un imaginaire culturel où perdurent les traces incandescentes du traumatisme du déracinement, de la séparation de plus d'un million d'êtres humains de leur terre africaine, d'un voyage de deux ou trois mois et de leur arrivée sur les rivages inconnus et inhospitaliers des Antilles. Ces expériences existentielles les ont plongés dans un état de vertige, entendu selon Arthur Lockmann dans *Toucher le vertige*, comme "ces pertes de l'assiette physique, morale ou émotionnelle"², une perturbation à la fois physique et psychique, un déséquilibre provoqué par la perte des repères spatio-temporels. L'appréhension par les légataires de l'héritage fondateur issu de cette violence originelle désastreuse a été facilitée par l'accès aux archives, à un corpus de connaissances de plus en plus détaillé par les historiens sur les leviers de la traite négrière impliquant les trafiquants africains de Ouidah et du Nigeria, et les Européens du Portugal, de

² LOCKMANN, Arthur, *Toucher le vertige*, Champs Essais, Paris, Flammarion, 2021, p. 18.

Grande-Bretagne, de France, de Hollande, dont l'Espagne et le Danemark ont également profité³.

Les légataires, dans leur production culturelle, montrent l'élaboration d'un imaginaire, d'une pensée, d'une poétique et d'une esthétique du gouffre et de l'obscurité de l'anse du navire négrier, comme une matrice infernale et mortelle, pour formuler, rendre présent et visible ce que les esclaves, submergés par l'expérience de la perte d'eux-mêmes et du logos, ne pouvaient pas nommer et décrire.

Si pour les négriers l'océan Atlantique était « une machine à rêves » selon la métaphore de l'historien Olivier Pétré-Grenouillot, dans *L'argent de la traite* (1996)⁴, le désastre dont il a été le théâtre a marqué à la fois ces ombres sidérantes projetées par les navires et la mémoire et l'imaginaire de leurs descendants, penseurs, écrivains et artistes. Pour le penseur martiniquais Édouard Glissant, lorsque la mémoire creuse en profondeur à la recherche de traces pour façonner l'héritage, c'est d'abord l'Atlantique, « profondeur océanique plutôt qu'étendue⁵ » qui s'impose aux légataires. Des légataires marqués par la confiscation de leur histoire, occultés par la colonisation et dépourvus de monuments, ont cherché dans ces traces la sève qui donne forme à la mémoire.

Le cadre contextuel de la violence fondatrice de l'héritage de l'esclavage dans les Caraïbes confronte les légataires au désastre des violations répétées des corps, de la terre et de la nature. L'esclave protagoniste du roman *Moi Tituba, sorcière... Noire de Salem* de la Guadeloupéenne Maryse Condé, Prix Nobel alternatif de littérature (2018), narre le viol de sa mère par un marin anglais sur un navire négrier comme une agression, un acte de haine et de mépris⁶, aggravé par la vente de la fille née dès l'arrivée du navire à la Barbade. Quant à Fabienne Kanor, martiniquaise, elle plonge *Poétique de la cale*⁷ les incidences d'un traumatisme qui continue d'affecter les Antillais aujourd'hui. Par ailleurs, les légataires et les passants réfléchissent à un processus d'exploitation économique des êtres humains et des territoires, qui a donné naissance à « un capitalisme racial », selon le concept de Sylvie Laurent dans son essai *Capital et race : histoire d'une hydre moderne* (2024)⁸. Les prémisses de ce processus sont déjà esquissées dans la crique des bateaux négriers selon le Martiniquais Malcom Ferdinand, dans *Une écologie décoloniale*⁹ : pour remédier à la crise écologique qui ravage actuellement les territoires caribéens, il faut faire remonter l'héritage désastreux d'un modèle capitaliste d'économie de plantation, d'exploitation du sol et de la nature par les colonisateurs pendant quatre siècles de monoculture, d'abattage d'arbres pour la

³LAW, Robin, « Entre mer et lagune, un port sur la Côte des esclaves, Ouidah, XVIIe -XVIIIe siècle », *Les mondes de l'esclavage, une Histoire comparée*, dir. Paulin Ismard, Benedetta Rossi, Cécile Vidal, collection L'univers historique, Paris, Éditions du Seuil, 2021, p. 215.

⁴PÉTRÉ-GRENOUILLOT, Olivier, *L'argent de la traite*, Paris, Aubier, 1996, 1ère partie, chap. I

⁵GLISSANT, Édouard, *La cohée du Lamentin, Poétique V*, Paris, nrf Gallimard, 2005.

⁶CONDE, Maryse, *Moi Tituba, sorcière... Noire de Salem*, Paris, Mercure de France, 1986, p. 13.

⁷KANOR, Fabienne, *Poétique de la cale*, variations sur le bateau négrier, Paris, Payot, collection Littérature Rivages, 2022.

⁸LAURENT, Sylvie, *Capital et race : histoire d'une hydre moderne*, Paris, Seuil, 2024.

⁹FERDINAND, Malcom, *Une écologie décoloniale, Penser l'écologie depuis le monde caribéen*, Anthropocène Seuil, Paris, Éditions du Seuil 2019

fabrication du sucre. Sur la couverture du livre, une peinture à l'huile du peintre anglais Joseph Mallord William Turner de 1840, *Slavers Throwing Overboard the Dead and Dying, Thyphon Coming on*, représente un navire en pleine tempête en route vers la colonie de la Jamaïque. Le peintre s'est inspiré de la tragédie du navire Zong, dont 133 esclaves ont été jetés par-dessus bord sous prétexte de manque de ressources pour subvenir aux besoins de l'équipage, alors qu'il s'agissait en réalité d'escroquer les assureurs. La contribution de l'essayiste patrimonial, qui relève à la fois de l'histoire culturelle et de la science écologique, lui permet de resémantiser les dynamiques capitalistes et de remettre en cause les fondements de l'Anthropocène de Crutzen qui, selon lui, ne permet pas une réflexion adéquate des écologistes sur le cas caribéen. L'effet traumatique du voyage hérité de ce que Ferdinand appelle « la cale de la modernité » appartient donc à l'héritage de l'esclavage dans les Caraïbes où la traite négrière a donné lieu à l'avènement de la modernité capitaliste, provoquant un désastre environnemental imparable. Ferdinand prône une réflexion commune des Caribéens sur la survie de ces territoires dont les écosystèmes ont été dévastés, les rendant de plus en plus vulnérables aux répercussions du réchauffement climatique.

On constate alors que les nouveaux questionnements, récits et images manipulés par les légataires de la catastrophe subie par les victimes de la crique extériorisent un traumatisme, défini par Glissant comme « la longue blessure de l'histoire », de Gorée à Fort-de-France¹⁰, une histoire d'agressions contre les corps, les esprits et l'espace.

Mais l'héritage est double, fruit de cette phase horrible de la traite négrière. Ainsi, pour le poète de l'île de Sainte-Lucie Derek Walcott, prix Nobel de littérature 1992, et pour le poète de la Barbade Edward Kamau Braithwaite, si l'Atlantique est un immense tombeau, il doit aussi être conçu comme un pont tragique de solidarité entre tous les morts et leurs descendants caribéens. Glissant, quant à lui, estime que la rupture avec le préexistant, qui enfermait les gens de la crique dans l'inconnu absolu, dans « un extrême de l'existence », faisait en même temps du ventre du navire négrier une matrice, parce qu'il était le théâtre du cri, de la clameur fondatrice. On pouvait y puiser les traces lointaines des langues perdues et des dieux ancestraux. « La genèse des sociétés créoles des Amériques se confond avec une autre obscurité, celle du ventre du bateau négrier. C'est ce que j'appelle une digenèse¹¹ », c'est-à-dire l'origine d'un nouveau peuple composé de "migrants nus", plongés dans une dynamique anthropologique différente de celle des peuples issus de la Genèse, avec une racine unique et un récit fondateur ancré dans un territoire donné.

Carthagène des Indes, port d'entrée des esclaves au XVIIe siècle, est le cadre du roman de l'écrivain colombien Roberto Burgos Cantor, *La ceiba de la memoria*¹². Bien qu'il ne soit pas d'origine africaine, son roman déconstruit le récit officiel de la nation colombienne, qui a longtemps été aveugle à l'empreinte de la présence

¹⁰ GLISSANT, Édouard, *La cohée ...*, *op. cit.* p. 14 : « La génération des sociétés créoles des Amériques repose sur une autre obscurité, celle de la fenêtre du bateau noir. C'est ce que j'appelle une digenèse ».

¹¹ GLISSANT, Édouard, *Traité du Tout-Monde, Poétique IV*, Paris, nrf Gallimard, 1997, p. 16.

¹² BURGOS CANTOR, Roberto, *La ceiba de la memoria*, Bogotá, Planeta Libros, Seix Barral, 2007.

africaine dans la construction de l'identité du pays caribéen. Le romancier place le cri qui monte des abîmes dans les voix narratives alternées de Benkos Bohió et d'Analia Tu Bari. Ce cri propulse un sursaut de survie qui fonctionne comme un antidote à l'asphyxie carcérale du navire, comme une réaction d'orphelins de la parole pour lesquels le système de représentation naturel du Cap-Vert et du Mozambique a cessé de nommer le Nouveau Monde et de faire connaître les tragédies de l'innommable. Le cri intériorisé d'Analia déplore le processus de dé-mémorisation auquel elle a été soumise par les marchands d'esclaves : « Je ne suis pas venue, ils m'ont amenée. Je suis la mémoire¹³ ». Son cri est relayé par celui de Benkos Biohó, qui se croit abandonné par ses dieux et crie pour que son vrai nom, et non celui de Dominique imposé par les Jésuites, ne soit pas effacé de sa mémoire. Et ce fut le cas, puisque le cri du rebelle fondateur de la palenque Mantuna dans les Montes de María, refuge pour les esclaves fuyant les mines et les plantations de Carthagène, capturé, pendu et démembré par le vice-roi en mars 1621, peut être entendu parmi les légataires lorsqu'ils s'arrêtent devant la statue du parc Apolo, sculptée par Alfredo de Benzo. Benkos Bohió côtoie les traits du Sud-Africain Nelson Mandela, marquant ainsi la transmission de l'héritage entre le passé et le présent. Dans le poème de la Cubaine Nancy Morejón, *Mujer negra*, la voix poétique ne se souvient pas de la nuit du long voyage du *Middle passage*, mais le souvenir de la côte africaine et d'une partie de sa langue ancestrale demeure, bien que flou et fragile¹⁴. Ils seront les ressorts de sa rébellion et de sa régénération.

2. Survie, rébellion ou héritage cathartique

Dans le tourbillon de la tempête de la sucrerie ou de la plantation, il fallait panser les plaies, construire des espaces de survie par la résistance. De l'héritage est née la vigueur cathartique qui continue à palpiter dans le présent des légataires. La production culturelle montre que cette résistance et les rébellions d'esclaves servent de piliers et de références majeures dans la question philosophique nodale de la libération de tout pouvoir discriminatoire et aliénant, notamment dans les demandes de réparations dues aux descendants d'esclaves et jusqu'à présent mal satisfaites par les nations colonisatrices. Cette énergie sous-tend de nombreux aspects de la pensée, de la création littéraire et artistique postcoloniale et décoloniale.

En ce qui concerne l'héritage cathartique de la résistance, qui mêle l'empoisonnement des maîtres, comme dans l'histoire de l'esclave de Saint-Domingue, Ti-Noël, dans le roman d'Alejo Carpentier *El reino de este mundo*, l'avortement volontaire des femmes qui refusent que leurs enfants naissent domestiques, les rébellions incessantes et le cimarronaje, les regroupements de fugitifs dans les palenques, l'énergie cohésive jaillit d'abord de la puissance du rythme des tambours et de la danse, malgré la surveillance et l'interdiction des maîtres et des surveillants, des autorités et du clergé. Comme le commente Patrick Chamoiseau, les esclaves de différentes « nations », Arara, Lucumi, Congo, etc., par le rythme du tambour, retrouvaient non seulement des sensations ancestrales mais

¹³ BURGOS CANTOR, Roberto, *La ceiba ...*, Op. Cit. p. 37.

¹⁴ MOREJÓN, Nancy, *Mujer negra*, Richard trajo su flauta y otros poemas, Colección Visor de poesía Ed. de Mario Benedetti, Madrid, Visor Libros, 1999, p. 46-48.

exprimaient aussi leur créativité artistique tout en s'appropriant leur propre espace libérateur¹⁵, à travers une communion cathartique vitale.

Dans l'ensemble des Caraïbes, un courant unificateur se développe, nourri par l'héritage des rébellions, du « cimarronaje », des palenques, qui n'ont jamais cessé, avec le plus grand impact du souvenir des soulèvements de la Jamaïque et surtout de celui de Saint-Domingue en 1791, qui a fait naître la terreur du danger noir et la crainte d'une prise de contrôle des esclaves par les esclavagistes de Cuba, comme cela s'était produit dans l'île voisine. Elle se manifeste dans la réalisation de plusieurs films du Cubain Sergio Giral, tels que *Cimarrón*, *El otro Francisco* (1974), *Rancheador* (1976), *Maluala* (1979) dont le but est, selon lui, de se rebeller contre la domination violente, l'aliénation et la limitation de la liberté qu'exercent tous les systèmes autoritaires. Quant au Guadeloupéen Christian Lara, petit-fils de l'historienne Oruna Laraet à qui elle lui a fourni les bases d'une réflexion sur la domination coloniale française et le traitement des populations esclaves et libres de couleur en Guadeloupe, il est considéré comme un pionnier du cinéma antillais français. Il a consacré deux longs métrages à l'épopée de la résistance contre le rétablissement de l'esclavage. *1802, l'épopée guadeloupéenne* (2004) et *Sucre amer*, (1998) mettent en scène la répression féroce du général Antoine Richepance, arrivé en Guadeloupe pour rétablir l'esclavage en 1802, sur ordre de Napoléon, fraudeur du décret de 1794 stipulant la citoyenneté des Guadeloupéens en tant que Français libres. Rappelons qu'avant la trahison de Napoléon, Victor Hugues, émissaire de la Convention dans la colonie, ne s'était jamais satisfait d'un tel décret et que la condition des Noirs n'avait pas évolué¹⁶. Les films, en mettant l'accent sur la résistance acharnée de ces jacobins noirs, le colonel mulâtre martiniquais Louis Delgrès et le commandant Ignace, tous deux de l'armée de la République, et sur leur sacrifice avec leurs compagnons esclaves, provoquent chez les spectateurs un état de catharsis par l'art. La structure chronologique binaire du film *Sucre amer* établit un contrepoint entre la foi dans les idéaux révolutionnaires et républicains de Delgrès, Ignace et leurs camarades et la trahison de Napoléon à travers la plaidoirie d'un avocat. Devant un tribunal d'aujourd'hui qui, brouillant les frontières chronologiques, convoque devant le tribunal de l'histoire tous les acteurs de la tragédie du sacrifice des rebelles, il fustige le mépris colonial et ses conséquences aux Antilles sur les descendants des esclaves. Il affirme que l'héritage de la violence n'a pas été assumé par les colonisateurs et les esclavagistes, ce qui explique que les réparations pour le désastre de l'esclavage n'ont toujours pas été effectuées, d'autant plus qu'après l'abolition, seuls les maîtres ont été indemnisés. Force est de constater que la catharsis par le cinéma et la musique ne cesse de panser les plaies, puisque l'héritage est devenu transgénérationnel et que, dans la jeunesse antillaise d'aujourd'hui, la mémoire de Louis Delgrès s'impose aux légataires en nourrissant les chansons d'un groupe de blues rock créé en 2016, qui porte le nom du rebelle de 1802.

Les femmes ont joué un rôle crucial dans le fonctionnement du système esclavagiste en tant que productrices de richesses naturelles, en tant que mères et

¹⁵ CHAMOISEAU, Patrick, *Que peut la poésie quand la poésie ne peut*, Paris, Seuil, 2025.

¹⁶ RÉGENT, Frédéric, « Napoléon rétablit l'esclavage, Guadeloupe 1802-1803 », *Les mondes de l'esclavage, une Histoire comparée*, dir. Paulin Ismard, Benedetta Rossi, Cécile Vidal, collection L'univers historique, Paris, Éditions du Seuil, 2021, p. 275. 271-276.

pourvoyeuses d'esclaves, et dans les rébellions. On peut dire qu'en littérature, les femmes écrivains et penseurs ont réussi à élaborer un architexte dans lequel les romans, la poésie et le théâtre enregistrent la souffrance, l'exploitation et la rébellion de leurs aïeules, érigeant un panthéon avec les esclaves de Cuba, Fermina Lucumí, Carlota, Tituba de la Barbade, la mulâtresse Solitude de la Guadeloupe, et Lumina Sophie de Sainte-Lucie. Il est à noter que leur poétique se nourrit de la fierté de leur héritage africain et sert de levier à leurs revendications communes aujourd'hui. Parmi ces légatrices, se distinguent la Cubaine Nancy Morejón, Georgina Herrera (1936-2022), née dans la région de Matanzas, lieu des plus grands soulèvements d'esclaves au XIXe siècle, qui élabore une mythobiographie autour de ses racines yorubas, les francophones Maryse Condé, Fabienne Kanor, Simone Schwarz-Bart. Les figures mythiques des esclaves révoltés côtoient Toussaint Louverture, Mackendal, Louis Delgrès et d'autres dans l'imaginaire caribéen lorsqu'il s'agit de panser les traumatismes du passé, de penser le présent et de se projeter dans l'avenir.

3. Partager les héritages pour guérir les blessures

Pour panser les plaies de l'histoire, il fallait que les légataires du désastre colonial se connaissent eux-mêmes et assument tous leurs héritages. La négritude du pionnier Aimé Césaire, stimulée par sa rencontre avec le Sénégalais Léopold Sedar Senghor et le Guyanais Léon Gontran-Damas, de Suzanne Césaire et des sœurs Paulette et Jeanne Nardal à Paris dans les années 1930, a fait craquer le masque blanc décrit par Franz Fanon¹⁷, métaphore de leur identité falsifiée. La saine revendication de l'africanité est partagée par Aimé Césaire et son ami, le peintre cubain Wifredo Lam, de passage en Martinique en 1941, qui, après avoir découvert la poésie martiniquaise, introduit dans une grande partie de sa création picturale à Cuba les traces de son héritage transmis, lorsqu'il était enfant, par sa marraine Mantonica Wilson par le biais de la Santería. Le *negrismo* dans la poésie des Cubains Nicolás Guillén, Emilio Ballagas, témoigne d'une sensibilité commune, héritée des traces de l'esclavage dans son aspect musical, qui insuffle à leurs vers un rythme caribéen original. Ce n'est pas un hasard si les recherches d'ethnologues cubains comme Fernando Ortiz (*Los negros brujos*) et surtout Lydia Cabrera (*Cuentos negros, el monte*), dans les années 1930 et 1940, se sont rapprochées des éléments africains de l'identité culturelle de leur pays.

Mais au fil du temps, la production culturelle montre que la prise de conscience par les Caribéens de l'hybridité ontologique de leur patrimoine a modifié leur perception de leur patrimoine génétique et culturel. Les digenèses définies par Glissant comme des créations de mondes à racines multiples produisent le fruit le plus fécond de l'héritage africain, qui contribue à cicatriser les plaies sans fin laissées par une histoire impitoyable. Non seulement elle sauve les légataires du mirage d'un passé mythifié, mais la créolisation, l'hybridation, la transculturation, le métissage avec d'autres héritages culturels de l'espace caribéen les dotent d'une puissance créatrice qui les pousse à une recherche constante et renouvelée de la définition de leur identité. Les penseurs et porte-parole légataires de la caribéanité, déjà convaincus de la diversité caractéristique de leurs territoires, ont forgé des concepts adaptés

¹⁷ FANON, Franz, *Peaux noires, masques blancs* (1952), Paris, Seuil, Points Essais, 1971, 2015.

sans occulter l'héritage de l'esclavage. Le poète, essayiste et romancier haïtien René Depestre, après avoir adhéré au concept de négritude, a ouvert sa réflexion à celui d'américanité, pour finalement concevoir la Caraïbe comme un écosystème de civilisations et de cultures sociales, religieuses, linguistiques, plastiques et musicales, qui se confrontent violemment et s'entremêlent depuis 1492. Le syncrétisme culturel et religieux, les carnivals et les musiques nées dans la plantation esclavagiste jettent un pont entre Haïti, Cuba et les autres îles de la Caraïbe, se mêlant aux ingrédients amérindiens, européens et autres et, à l'occasion d'événements tels que la Carifesta¹⁸, agissant comme un traitement bénéfique puisqu'ils finissent par être une base propice pour « partager avec tous la Caraïbe poétique et musicale que nous sommes¹⁹ » dans un monde globalisé. Sur le plan linguistique, si l'acculturation a d'abord été désastreuse, l'interculturalisation entre Européens et Africains a été beaucoup plus bénéfique, selon le poète barbadien Kamau Brathwaite, donnant lieu à un héritage d'une richesse inouïe, résultat du processus de créolisation des langues européennes mises en contact avec les nombreuses langues parlées par les esclaves, aujourd'hui utilisées par tous les locuteurs, quel que soit leur phénotype. Ce mélange d'héritages est évident dans la littérature, où les langues impériales sont sans cesse amendées par ces formes créolisées, dans les poèmes du Cubain Nicolás Guillén (*El son entero*), dans les romans de Patrick Chamoiseau (*Texaco*) et de Raphaël Confiant. Ces deux romanciers, également essayistes dans *Éloge de la créolité*²⁰, avec le linguiste Jean Bernabé, rejettent le critère racial qui tant de mal a fait aux esclaves et à leurs descendants, en définissant leur concept de créolisation d'une nouvelle humanité héritière d'un patrimoine transculturel et interculturel entre Africains, Amérindiens, Européens, Asiatiques, Levantins, rassemblés sur un même territoire²¹. Ils prônent même un regroupement politique des peuples créolophones et des peuples anglophones et hispanophones pour former une fédération caribéenne qui leur permettrait de résister aux blocs hégémoniques²². Dans les années 1990, la réaffirmation d'héritages multiples peut être observée dans les œuvres d'art du groupe symboliquement appelé *Fwomagé*, le ceiba américain vénéré par les Taïnos et les esclaves africains. Victor Anicet, originaire de la Martinique, tisse ses différents héritages, africain, asiatique et taïno, en peignant sur le même plateau des ornements amérindiens et des motifs africains. *Le discours antillais* (de Glissant 1960), l'idée du Monde en Relation, la « diversité » de Chamoiseau, alternative à l'universalité verticale eurocentrique, sont des concepts qui témoignent d'une conscience aiguë que la Caraïbe est une terre d'héritages partagés. Cette

¹⁸ Carifesta est un festival artistique caribéen fondé en Guyane en 1972 pour célébrer la diversité culturelle de la région, auquel participent une trentaine de nations. Les écrivains et penseurs des Caraïbes en profitent pour échanger des idées. Les créateurs exposent leurs œuvres (musique, danse, arts visuels, littérature et théâtre) et discutent de la culture caribéenne. Initialement, le festival était organisé tous les deux ans, mais l'organisation est devenue de plus en plus irrégulière en raison d'un manque de ressources. La Barbade, la Jamaïque, le Venezuela, Cuba et Haïti étaient les pays organisateurs.

¹⁹ DEPESTRE, René, *Escribir el Caribe que somos, Encuentro de la Cultura cubana*, n° 20, printemps 2001, p.297-301

²⁰ BERNABÉ, Jean, CHAMOISEAU, Patrick, CONFIAnt, Raphaël, 1989, *Éloge de la créolité*, Édition bilingue, Texte traduit par Taleb-Khyar, Paris, nrf Gallimard, 1993.

²¹ *Ibid*, p. 26.

²² *Ibid*, p. 56.

conception de l'identité articulée sur des héritages partagés et unificateurs conduit le romancier et essayiste portoricain Rey Andújar à une théorie de l'origine et de l'essence qui n'a rien à voir avec l'essentialisme, mais avec une spécificité transculturelle résultant des héritages des cultures taïno, hispanique et africaine²³.

Conclusion

En même temps que l'immanence du désastre d'un passé traumatique constitutif de l'héritage de l'esclavage, la production culturelle témoigne de la persistance de l'énergie des forces opposées à l'exploitation et au mépris, se mouvant aux besoins sociaux. Nourris par l'aspiration à la connaissance de soi, distancés des schémas coloniaux, les légataires sont mus par des dynamiques trans-territoriales et trans-générationnelles qui concourent, de manière cathartique, à la cicatrisation des blessures partagées. Le fruit de la coexistence historique des peuples, caractéristique de la Caraïbe et de la digenèse qui en découle, est partagé non seulement par les Afro-descendants mais par tous les habitants de cette partie de l'Amérique, puisque tous, quel que soit leur phénotype, parlent les langues créolisées, pratiquent les religions syncrétiques et se considèrent comme les héritiers d'une même transculturation. Si les héritages lient les légataires à leur passé, ils sont en même temps de puissants leviers pour penser et construire des utopies salutaires. Les dynamiques de déplacement qui ont commencé au XVIIe siècle avec la première mondialisation et qui continuent à s'accélérer aujourd'hui ont toujours eu des répercussions sur l'émergence d'identités nomades et plurielles, héritières d'héritages divers. La Caraïbe, de par son histoire, se resémantise et se reconfigure progressivement pour construire un commun, base d'un avenir sans frontières artificielles. En septembre 2024, Patrick Chamoiseau publie un manifeste dans une tribune où il plaide avec pertinence pour une citoyenneté transaméricainne qui prenne en compte l'héritage commun laissé par les Arawaks et les Kalinagos, premières victimes d'une catastrophe fondatrice qui a touché l'ensemble de la Caraïbe, ainsi que d'autres héritages²⁴. En 2025, alors que l'Amérique est à nouveau exposée au danger aigu de l'impérialisme et aux aspirations hégémoniques d'un président américain, il est bon d'affirmer que les Caraïbes, partie intégrante et porte d'entrée de l'Amérique, revendiquent leurs multiples héritages, comme un remède pour écarter ce danger et une maladie susceptible de répéter les désastres.

Bibliographie

ANDÚJAR, Rey, "Juge et partie : écrire les Caraïbes hispaniques", *Écrire et vivre les insularités. Inspirations littéraires*, dir. Catherine Pélage, Françoise Morcillo, Mayumi Shimosakaï, Orléans, Éditions Paradigmes, 2022, p. 177-183.

²³ ANDÚJAR, Rey, "Juge et partie : écrire les Caraïbes hispaniques", *Écrire et vivre les insularités. Inspirations littéraires*, dir. Catherine Pélage, Françoise Morcillo, Mayumi Shimosakaï, Orléans, Éditions Paradigmes, 2022, p. 178.

²⁴ CHAMOISEAU, Patrick, Tribune. " Caraïbes : pour une citoyenneté transnationale ", Nouvel Observateur, 3 septembre, 2024, <https://www.nouvelobs.com/tribunes/20240903.OBS93129/caraibes-pour-une-citoyennete-transnationale.html>, consulté le 24 février 2025.

- BERNABÉ, Jean, CHAMOISEAU, Patrick, CONFIANT, Raphaël, 1989, *Éloge de la créolité*, Édition bilingue, Texte traduit par Taleb-Khyar, Paris, nrf Gallimard, 1993.
- BURGOS CANTOR, Roberto, *La ceiba de la memoria*, Bogotá, Planeta Libros, Seix Barral, 2007.
- CHAMOISEAU, Patrick, Tribune. " Caraïbes : pour une citoyenneté transnationale ", *Nouvel Observateur*, 3 septembre, 2024, <https://www.nouvelobs.com/tribunes/20240903.OBS93129/caraibes-pour-une-citoyennete-transnationale.htm>, consulté le 23 février 2025.
- CONDE, Maryse, *Moi Tituba, sorcière... Noire de Salem*, Paris, Mercure de France, 1987.
- DEPESTRE, René, " Escribir el Caribe que somos ", *Encuentro de la Cultura cubana*, n° 20, Madrid, printemps 2001, .p. 297-301
- FANON, Franz, *Peaux noires, masques blancs*, (1952), Paris, Seuil, Points Essais, 1971, 2015.
- FERDINAND, Malcom, *Une écologie décoloniale, Penser l'écologie depuis le monde caribéen*, Anthropocène Seuil, Paris, Éditions du Seuil 2019.
- GLISSANT, Édouard, *Traité du Tout-Monde, Poétique IV*, Paris, nrf, Gallimard, 1997.
- GLISSANT, Édouard, *La cohée du Lamentin*, Paris, nrf Gallimard, 2005.
- KANOR, Fabienne, *Poétique de la cale*, variations sur le bateau négrier, Paris, Payot, collection Littérature Rivages, 2022.
- LAURENT, Sylvie, *capital et race : histoire d'une hydre moderne*, Paris, Seuil, 2024.
- LAW, Robin, " Entre mer et lagune, un port sur la Côte des esclaves, Ouidah, XVIIe - XVIIe siècle ", *Les mondes de l'esclavage, une Histoire comparée*, dir. Paulin Ismard, Benedetta Rossi, Cécile Vidal, collection L'univers historique, Paris, Éditions du Seuil, 2021, p. 215-220.
- LOCKMANN, Arthur, *Toucher le vertige*, Champs Essais, Paris, Flammarion, 2021.
- MOREJÓN, Nancy, *Mujer negra*, Richard trajo su flauta y otros poemas, Colección Visor de poesía Ed. de Mario Benedetti, Madrid, Visor Libros, 1999.
- PÉTRÉ-GRENOUILLOT, Olivier, *L'argent de la traite*, Paris, Aubier, 1996, 1ère partie, chap. I.
- RÉGENT, Frédéric, "Napoléon rétablit l'esclavage, Guadeloupe 1802-1803", *Les mondes de l'esclavage, une Histoire comparée*, dir. Paulin Ismard, Benedetta Rossi, Cécile Vidal, collection L'univers historique, Paris, Éditions du Seuil, 2021, p. 271-276.
- REID ANDREWS, George, *Afro-LatinoAmerica 1800-2000*, Madrid, Iberoamericana Vervuert, 2007.

Le Festival de l’Histoire Non Racontée comme une pratique de mémoire, de résistance, d’activisme communautaire et de guérison du traumatisme colonial

Lauristely PEÑA SOLANO et Michelle RICARDO
Fondatrices du Projet Anticanon

Le Festival de l’Histoire Non Racontée est une initiative binationale et itinérante combinant recherche, arts visuels et pédagogie. Impulsée par le Projet Anticanon¹, elle vise à récupérer les mémoires vives des communautés haïtiennes et dominicaines à travers une revendication de l’identité ancestrale. Les écrivaines et écrivains de différentes générations et région de l’île AyitiQuisqueya (La Hispaniola) ont produit des textes de recherche qui explorent la résistance autochtone et noire, qui se manifeste à travers des pratiques culturelles et narratives orales qui ont été invisibilisées ou niées par les discours hégémoniques. En parallèle, des artistes visuels développent des œuvres inspirées par ces textes.

Contexte dominicain

Le festival a pour objectif de mettre en valeur l’héritage ancestral autochtone et africain, en favorisant une identité anti-raciste et interculturelle. Cette dimension est particulièrement importante dans un contexte marqué par la xénophobie, la négrophobie, les discours de haine et la violence promue par des secteurs ultras de l’extrême-droite fasciste. Historiquement, le discours anti-haïtien en République dominicaine a été utilisé pour nier les racines africaines et pour différencier ce qui est dominicain de ce qui est haïtien, un processus consolidé au cours de la construction de l’État-Nation après l’indépendance en 1844².

Le régime de Rafael Leonidas Trujillo (1930-1961) a amplifié ces dynamiques par des politiques de « blanchiment » et d’exaltation de l’héritage européen, en niant l’ancestralité afrodescendante. Trujillo a encouragé l’immigration d’Européens et d’Arabes tout en limitant l’entrée des Haïtiens, institutionalisant un discours de haine qui a atteint son sommet en 1937 avec le Massacre du Persil, où ont été assassinés entre 15 000 et 30 000 Haïtiens habitant les villages de la frontière dominico-haïtienne. Ce fait, basé sur des préjugés raciaux, reflète la négation systématique de la diversité culturelle sur l’île.

¹ Organisation culturelle qui développe un processus de recherche-action en République dominicaine et dans les Caraïbes. www.anticanon.com @anticanonrd

² Lora, Quisqueya s.f. “¿Llamamientos o invasión? El debate en torno a los Llamamientos de 1821 y 1822”, *Revista CLIO*. Disponible sur : <https://www.studocu.com/latam/document/instituto-superior-de-formacion-docente-salome-urena/historia-dominicana/1-quisqueya-lora-h-llamamientos-o-invasion/64416785>

Après la dictature, les gouvernements de Joaquín Balaguer ont poursuivi ces politiques, tout en établissant des accords avec Haïti pour l'embauche de main-d'œuvre, mettant en évidence la contradiction entre les discours de haine et la dépendance économique de main-d'œuvre haïtienne³. L'institutionnalisation de l'anti-haïtianisme a eu un impact profond et persistant dans la société dominicaine.

En 2013, la décision 168-13 du Tribunal Constitutionnel a intensifié cette crise en laissant apatrides des milliers de personnes dominicaines d'ascendance haïtienne. Cet événement a marqué un point critique dans l'histoire des droits humains dans le pays, révélant les racines profondes de l'exclusion et de la discrimination structurelle. Malgré le retentissement, l'État dominicain n'a pas mis en place de mesures qui donnent pleinement raison aux personnes concernées.

Pour aggraver encore davantage les problématiques sociales liées au racisme institutionnalisé et à la xénophobie anti-haïtienne, le président Luis Abinader a ordonné, le 2 octobre 2023, la déportation massive de 10 000 Haïtiens en situation irrégulière par semaine, dans un plan visant à « combattre l'immigration irrégulière provenant d'Haïti », ce qui aggrave la crise humanitaire des personnes haïtiennes en République dominicaine, mais aussi celle des personnes dominico-haïtiennes et des personnes dominicaines noires « profilées » comme haïtiennes, car des milliers d'entre elles sont exposées à la brutalité policière et à l'abus de pouvoir des agents de la Direction Nationale de Migration, la Police Nationale et l'armée dominicaine.

Le Festival de l'Histoire Non Racontée se positionne donc comme un espace de résistance culturelle et pédagogique qui fait face à ces récits excluants et atténue le désastre identitaire accentuant la dysmorphie raciale des Dominicains et des Dominicaines. Par la littérature et l'art, il vise à développer la compréhension historique et le dialogue entre les communautés dominicaines et haïtiennes, en promouvant une construction identitaire basée sur la justice sociale, le respect mutuel et la dignité humaine.

Antécédents

Le Festival de l'Histoire Non Racontée a pour antécédent « Les Dialogues de l'Histoire Non Racontée », qui se sont tenus de façon virtuelle, pendant le confinement de la pandémie de COVID-19, avec l'Institut Supérieur Pedro Francisco Bonó et l'Atelier Public Silvano Lora. Ces dialogues ont eu lieu dans le cadre du Mois du Marronnage en République dominicaine et ont émergé depuis le monde académique comme une proposition réflexive et critique, dans le but de contribuer à la guérison de la douleur communautaire provoquée par le traumatisme colonial⁴, conçu comme une conséquence de l'imposition d'une culture à une autre qu'elle

³ Díaz, Micely 2022. *Barreras en el acceso a la pensión de los cañeros haitianos en República Dominicana*. Friedrich-Ebert-Stiftung. Disponible sur : <https://library.fes.de/pdf-files/bueros/fescaribe/19209.pdf>

⁴ Mitchell, T. (2019). "Colonial Trauma: Complex, continuous, collective, cumulative and compounding effects on the health of Indigenous Peoples in Canada and beyond." *International Journal of Indigenous Health*, 14(2), 74-94. <https://doi.org/10.32799/ijih.v14i2.32251>

dépossède et assujettit, par le biais de politiques et de pratiques coloniales. Le traumatisme colonial est collectif, continu et cumulatif, affectant sur tous les plans les personnes de la culture assujettie. Dans le cas dominicain, le traumatisme colonial est une constante que l'on expérimente tous les jours ; il comprend les politiques étatiques racistes et violentes, les espaces intimes des foyers et la configuration même de soi. À partir de ce constat, il est apparu impératif de créer une proposition culturelle-artistique et académique capable de contribuer au processus de guérison communautaire, à travers la visibilisation de la manipulation et de l'exclusion des aspects fondamentaux de l'historiographie de l'île.

Quatre débats des « Dialogues de l'Histoire Non Racontée » ont eu lieu : le premier s'intitulait « Race et Nation⁵ », avec la participation des universitaires Pablo Mella et Milagros Ricourt, et a proposé une analyse critique de la construction des concepts de Race et de Nation dans l'imaginaire dominicain.

Le second, intitulé « Politiques migratoires racistes⁶ », a fait intervenir les universitaires Ana Feliz et Aquiles Castro, qui ont échangé au sujet des politiques migratoires basées sur le profilage racial et son développement dans le contexte dominicain.

Le troisième, intitulé « Massacre Raciste de 1937⁷ », avec la participation des historiens Quisque Lora et Amaury Pérez, a permis de réfléchir à l'impact du massacre raciste de 1937, en tant que méthode de nettoyage ethnique du dictateur Rafael Leonidas Trujillo.

Le quatrième s'est intitulé « Petronila Angélica Gómez⁸ » ; cette version était basée sur la présentation des travaux de la chercheuse Elvira Lora. Petronila est une féministe noire dominicaine, fondatrice de la revue féministe *Fémína* au début du XX^e siècle.

Le cinquième et dernier dialogue a été « La première Rébellion Noire⁹ », avec la participation des historiens Quisqueya Lora et Anthony Stevens Acevedo, qui ont échangé sur l'importance fondamentale de la première rébellion d'esclaves noir-es de la Caraïbe.

Les Dialogues ont bénéficié d'un bon accueil au sein de la communauté d'universitaires et d'intellectuels ; toutefois, bien qu'ils aient été transmis par le média ACENTO.com.do et ACENTO TV, ils sont restés inaccessibles, en raison de

⁵ Instituto Bonó. 2020. «DIÁLOGOS DE LA HISTORIA NO CONTADA: RAZA y NACIÓN». <https://www.youtube.com/watch?v=JmIHH21JzW4>.

⁶ Instituto Bonó. 2020. «DIÁLOGOS DE LA HISTORIA NO CONTADA: POLÍTICAS MIGRATORIAS RACISTAS». <https://www.youtube.com/watch?v=p2lhnCnOPik>.

⁷ Instituto Bonó. 2020. «DIÁLOGOS DE LA HISTORIA NO CONTADA: MATANZA RACISTA DEL 1937». <https://www.youtube.com/watch?v=SyYv2sf7ung>.

⁸ Instituto Bonó. 2020. «DIÁLOGOS DE LA HISTORIA NO CONTADA: PETRONILA ANGÉLICA GÓMEZ». <https://www.youtube.com/watch?v=v63B5lamxq4>.

⁹ Instituto Bonó. 2020. «DIÁLOGOS DE LA HISTORIA NO CONTADA: LA PRIMERA REBELIÓN NEGRA». <https://www.youtube.com/watch?v=qJE1afWDVZq>.

leur caractère universitaire, au grand public, raison pour laquelle, après mûre réflexion et dans le but d'atteindre l'un des objectifs du Projet Anticanon, à savoir la transformation sociale par les arts et la culture, nous avons décidé de modifier le format des Dialogues pour en faire quelque chose de plus attractif et de plus pédagogique, où pourraient intervenir en synergie le monde universitaire et les arts. C'est ainsi qu'est née la version sous forme de festival.

Festival de l'Histoire Non Racontée

En 2021, le Projet Anticanon et l'Atelier Public Silvano Lora présentent le Festival de l'Histoire Non Racontée, sous la forme d'une exposition itinérante conjuguant recherche et production visuelle. Dans cette première version, des écrivaines dominicaines de différentes générations et régions du pays ont développé des recherches et des textes littéraires sur la culture de résistance autochtone et noire qui survivent (mémoires vivantes) et ne sont pas visibilisées par les systèmes officiels de promotion et de diffusion culturelle. De plus, des artistes visuelles dominicaines et une invitée haïtienne ont produit des œuvres visuelles en prenant comme référence les travaux des écrivaines.

Pour des raisons politiques, le Festival de l'Histoire Non Racontée se présente dans des espaces non-conventionnels, décentralisés de la ville : ainsi, cette première version a été inaugurée le 9 décembre 2021 à Dajabón, avant d'être transférée à Elías Piña le 12 décembre puis à Bohío Viejo, Montecristi le 31 décembre. Elle était présentée dans des parcs et des écoles de ces localités situées à la frontière entre la République Dominicaine et Haïti, et était libre d'accès pour les communautés dominicaines, haïtiennes et dominico-haïtiennes.

La première exposition a présenté des œuvres de 9 artistes et distribué des recherches et/ou des textes littéraires de 7 écrivaines :

Titre de la recherche et/ou du texte littéraire et autrice	Type d'œuvre et artiste visuel en lien avec l'autrice qui a servi de référence rhétorique et/ou d'inspiration
"Taino daka: La mémoire autochtone à Travers le langage" de Karlina Veras	Dessin. Massiel Useta (Mística)
"Mamá Tilá. Déesse d'ébène" de Solé Fermín	Peinture. Julianny Ariza
"Voix et pratiques taïnos et noires dans la tradition de thérapie par les plantes médicinales en vigueur dans notre culture" de Ingrid Gómez	Bande dessinée. Rosaly Martínez
"Palimpseste ou contre-récits face à l'oubli" de Aniova Prandy	Dessin. Yéssica Montero
"Le guérisseur", nouvelle de Arlene Sabaris	Peinture. Luz Alondra Sosa
"«En aquellos tiempos...»: refuge et échange. Histoire de Bohío Viejo" de	Peinture. María Montenegro Photographie. Alexander Ventura

Lauristely Peña Solano	
Poème. Sans titre de Raisa Pimentel	Peinture. Phaidra McQueen (artiste haïtienne invitée. Résidence artistique)
-	Court-métrage. Johanné Gómez.

La négation systématique de notre identité et de notre histoire afro du côté dominicain, ainsi que les conditions précaires d'existence du peuple haïtien ne sont que le fer de lance du traumatisme colonial. Natalie Ávalos, docteure en ethnographie, explique que

dans la mesure où le racisme stigmatise les personnes racialisées, les interactions quotidiennes de ceux qui se racialisent avec ceux qui sont traités de façon hostile ou dégradante en raison du stigmate sont un exemple de la façon dont les effets du racisme sont cumulatifs. En ce sens, les personnes racialisées sont en permanence "les autres" dans une société qui est basée sur le racisme pour déterminer qui a accès aux ressources. Le système nerveux imprime de façon épigénétique ces expériences de marginalisation, transmettant ses effets d'une génération à l'autre, ce qui en fait un traumatisme intergénérationnel¹⁰.

Le Festival de l'Histoire Non Racontée a pour horizon la réparation historique et la justice épistémique, puisque, comme l'explique Ávalos, « le traumatisme historique est le résultat d'une perte totale des formes de vie, produisant une profonde désorientation philosophique. » En récupérant et en offrant un espace aux savoirs, à la connaissance populaire et à l'histoire de résistance de nos peuples originaires et de notre ancestralité afro, il s'agit de restituer un sentiment d'identité et une réorientation philosophique de l'être en lien avec son reflet. Les expériences du public qui assiste au Festival de l'Histoire Non Racontée rendent bien compte de cela. Nous allons analyser plus avant l'une de ces expériences les plus significatives.

Pendant la première exposition du Festival à Elías Piña, un homme s'est senti attiré par l'œuvre de Rosaly Martínez. Il s'agissait d'une bande dessinée (livre d'artiste) élaborée à la main, intitulée « Mémoire », où est présentée, à travers la recherche d'Ingrid Gómez sur les plantes curatives héritées de notre peuple originaire et afro, l'histoire de la préservation de la mémoire d'un breuvage contre l'asthme. Face au parc où se trouvait l'exposition, il y avait une pharmacie. Après avoir beaucoup réfléchi, l'homme s'est écrié : « C'est vrai ce qui est dit ici ! C'est comme ça que ma grand-mère m'a guéri de mon asthme. Mais aujourd'hui, mon petit-fils fait de l'asthme et on a beau lui acheter tous les traitements là-bas (en montrant la pharmacie), il ne va pas mieux. Je vais lui proposer cette recette. » Nous avons été impressionnés par le pouvoir d'une œuvre d'art pour réveiller des souvenirs et susciter la reconnaissance et la légitimation de savoirs.

Ávalos parle également de la limitation de l'accès imposée par la colonialité aux personnes racisées, dans un pays où les musées et les centres culturels sont

¹⁰ Ávalos, Nathalie (2021) [¿Qué significa sanar de un trauma histórico? | Revista de Ética | Asociación Médica Americana](#)

centralisés dans les deux principales villes. Le Festival de l’Histoire Non Racontée constitue la première expérience d’accès de beaucoup de gens de tous les âges à des œuvres d’art visuel. Nous n’oublierons jamais l’émerveillement des enfants qui voient pour la première fois des peintures et des dessins, une expérience tristement commune parmi les personnes adultes des territoires où nous exposons.

En 2022, nous travaillions au Festival de l’Histoire Non Racontée de l’Île ; cette fois, nous avons inclus un échange plus juste entre les artistes, les écrivaines et les écrivains haïtiens, dans un effort binational. Les expositions ont été installées dans les villages proches de la frontière, du côté dominicain (Dajabón) et haïtien (Ouanaminthe). Pour cette seconde éditions, une résidence artistique a permis un plus grand rapprochement et un plus grand dialogue entre les artistes des deux pays. Tout le matériel didactique, de même que les travaux de recherche, a été publié en espagnol et en français. La traduction des textes, ainsi que la traduction simultanée qui a facilité l’échange avec les personnes et les artistes d’Haïti, ont été réalisées par l’écrivain haïtien résidant en République dominicaine, Jhak Valcour.

Titre de la recherche et/ou des textes littéraires, autrice ou auteur	Type d’œuvre et artiste visuel en lien avec l’autrice qui a servi de référence rhétorique et/ou d’inspiration
"Haïti" poème de Chiqui Vicioso (RD)	Peinture (technique mixte). Youseline Vital (Haïti)
"Les Pulá de San Cristóbal de los ingenios" de Duleudys Rodríguez Castro.	Performance vidéo. Kav-Alye Pierre (Haïti)
"Style de vie des autochtones de l’île d’Haïti: entre luttes et ethnocides" de Jocelyn Pierre (Haïti)	Peinture. Ramón Rivera (RD)
"Tira bastón. Une pratique sociale, culturelle, martiale et historique en Haïti" de Melissa Béralus	Photographie. Lizette Nin (RD)
"L’eau : élément de valeur dans la mémoire autochtone du peuple dominicain" de Freissy Endrina (RD)	Performance vidéo. Daphena Rémédor (Haïti)
"Adje widan en créole haïtien. Expression de référence africaine dans la mémoire collective haïtienne" de Michner Alfred et Jameson Pierre	Court-métrage. Iara Faña (RD)

L'intention manifeste de cette seconde version du festival de nous rapprocher d'Haïti et de rendre possibles des échanges plus personnels répond à la nécessité de panser les relations dominico-haïtiennes de plus en plus tendues et conflictuelles et de provoquer, malgré l'effort systématique de l'État dominicain pour se désidentifier de tout ce qui est en lien avec Haïti, la création de moments de reconnaissance mutuelle de l'identité ancestrale partagée.

Contrairement à la précédente, cette exposition n'a pas été présentée uniquement à la frontière, mais s'est déplacée jusqu'aux *bateys* (localités marginalisées habitées essentiellement par des ouvriers et ouvrières de la canne à sucre ainsi que par des personnes d'ascendance dominico-haïtienne). Dans ces contextes, les oeuvres de l'exposition, accompagnées d'un livret pédagogique, a permis que les enfants, les jeunes et les adultes puissent identifier d'importants points communs entre les personnes dominicaines et haïtiennes, en mettant en relation les expressions culturelles telles que le Tire Baton (Haïti) et le Batón Balé (République dominicaine), en reconnaissant une histoire ancestrale de notre peuple originaire et africain comme identité commune et, à partir de là, comme un lien possible face aux discours de haine et à la ségrégation ambiante.

Une autre expérience significative montrant le pouvoir de l'art pour convoquer la mémoire, la résistance, l'activisme communautaire et la guérison du traumatisme colonial a eu lieu au Marché des pêcheurs de Ouanaminthe, Haïti. Bien que les permis d'installation aient été demandés au préalable, un groupe de pêcheurs a manifesté son malaise face à la présence de l'équipe qui installait des tableaux dans les arbres aux abords de la plage qui longe le marché. Malgré cela, après le début de la médiation pédagogique de l'exposition, ils se sont progressivement approchés et le plus méfiant d'entre eux a demandé le texte imprimé de la recherche « *Adje widan* en créole haïtien. Expression de référence africaine dans la mémoire collective haïtienne » de Michner Alfred et Jameson Pierre Beaucejour. Il a laissé son travail de côté et a passé un long moment à lire ce travail de recherche, avant de finalement s'approcher de façon plus ouverte et intéressée au reste de l'exposition.

Il n'y a rien de plus humain que l'art. Tout le reste est artificiel : les nationalités, les frontières, toutes les luttes, les traumatismes et les problèmes qui en découlent ainsi que de l'héritage colonial que nous cherchons à combattre avec des initiatives comme le Festival de l'Histoire Non Racontée, pour résister et guérir.

Le nid du troglodyte à nuque rousse : vers un tissu centraméricain de poétiques du désastre et de la gestion vitale

Tania PLEITEZ VELA
Università degli Studi di Milano

À la lecture de mon titre, vous vous demandez certainement pourquoi je me réfère au nid de troglodyte à nuque rousse pour introduire le thème que je vais développer dans cette conférence : les poétiques du désastre et la gestion vitale. C'est grâce à l'écrivaine salvadorienne Marielos Olivo que cette idée est née. Son livre *Tres tercas trincheras* (2024) comprend « Arte Poética », un poème précédé de deux épigraphes, l'une de la célèbre écrivaine chicana Gloria Anzaldúa et l'autre d'une femme anonyme. Ce dernier se lit comme suit :

“¿De quién es ese nido?, le pregunté.
Es de guacalchía, me dijo.
Fíjese que ellas hacen su nido bien bajito, donde sea.
Así somos nosotras, con tal de tener casita”.
Plática en albergue de Santo Tomás (El Salvador),
tras el paso de la tormenta tropical Amanda¹
(Olivo, 2024: 21)

La tempête tropicale Amanda en 2020 a détruit plus de 900 maisons parmi les populations les plus précaires. Olivo place les deux épigraphes comme le paratexte d'un continuum collectif, compris comme un lieu de rencontre dans la tranchée vitale : d'une part, Anzaldúa, la voix reconnue et anti-hégémonique, qui se manifeste à partir d'une écriture frontalière ; d'autre part, la femme anonyme qui refonde sa maison, dans une lutte quotidienne contre l'adversité, et qui fait allusion à l'un des oiseaux les plus emblématiques du Salvador rural, le troglodyte à nuque rousse (*Campylorhynchus capistratus*), des oiseaux connus pour leurs caractéristiques de coopération avec les tâches de survie du groupe. Leurs nids, faits d'herbe, de branches sèches, de poils d'animaux et de fibres organiques, sont célèbres parce qu'ils ressemblent à un fourré au milieu des branches et passent ainsi inaperçus aux yeux des prédateurs. À partir du récit oral d'une survivante de la tempête Amanda, Marielos Olivo établit un parallèle entre l'oiseau et les femmes de ce lieu, qui s'obstinent à rendre la vie possible, à rétablir un tissu coopératif et affectif. Ce qui m'intéresse, c'est que nous gardions cette analogie comme résonance ou, si nous sommes imaginatifs, le chant du troglodyte à nuque rouge.

¹ « “A qui est ce nid ? lui demandai-je / C'est un nid de troglodyte à nuque rousse, me dit-elle. / Figurez-vous qu'ils font leur nid très bas, peu importe où. / Nous sommes comme cela nous aussi, pour peu que nous ayons un toit.” Conversation dans une auberge de Santo Tomás (El Salvador), / après le passage de la tempête tropicale Amanda. »

Au-delà du réseau de violence et de désastres auquel l'Amérique centrale est généralement associé, concentrons-nous sur le lien, la possibilité qui est en gestation à côté de la violence et des catastrophes, ce qui rend la vie possible et désirable, surtout pour les personnes qui ont été précaires ou vulnérables en raison de la structure de la colonialité, de l'hyperconsommation, de l'hétéropatriarcat et de la nécropolitique. D'où mon attachement à resituer une idée de l'Amérique centrale à partir de ses expressions littéraires, artistiques et culturelles afin de mettre en évidence ce que j'ai appelé des « répertoires de gestion de la vie ». Face à l'optique fataliste qui est fabriquée autour de l'isthme, je voudrais mettre en évidence les fissures par lesquelles la vie est gérée afin de la rendre possible. Des exercices de vitalisme critique et créatif qui confrontent la violation des droits de l'homme à partir du désir de possibilité. En d'autres termes, il s'agit de remettre en question la notion de désastre non situé, filtré par le tamis colonialiste qui se présente comme un spectacle médiatique. Je suis intéressée par une lecture qui considère les racines historiques et structurelles de l'Amérique centrale, ainsi que la colonialité qui imprègne nos territoires et leurs relations, des quotidiennes jusqu'aux globales. Mon approche ne vise pas à souligner les conceptions déjà connues de la foi ou du mythe, ni une utopie privilégiée ou privilégiant. Parce que ces propositions artistiques émergent d'une connaissance profonde de la douleur, de la rage, de la blessure, de l'histoire. Dans la mesure où elles s'approprient « un récit de la douleur », elles articulent un discours-autre, une « grammaire politique » nuancée qui dialogue à partir de la vie, mais sans nier la souffrance. Au contraire, la souffrance devient « le levier d'une force collective » qui ouvre des espaces et stimule des « expériences de politisation du malaise social » (Solé Blanch et Pié Balaguer, 2018 : 12). Et c'est là où la possibilité est en gestation que germent également les pratiques de résistance et de mémoire.

Ansgar Nünning (2012) affirme que les métaphores et les récits façonnent la « vie culturelle » des crises et des catastrophes ; ils signifient et génèrent des connaissances - de type figuratif - autour de ces événements en projetant des « mini-récits ». Plus précisément, les métaphores et les récits nous fournissent des outils cognitifs pour conceptualiser, comprendre et réagir aux désastres. Ce sont des outils importants pour façonner et donner un sens au monde, mais aussi pour documenter la façon dont les catastrophes habitent la mémoire culturelle : le concept, en effet, change à travers les époques et les cultures. Nünning souligne qu'elles dépendent d'un processus de sélection, d'abstraction et de distinction : elles sont distinguées du reste des événements de la vie quotidienne et sont qualifiées de « surprenantes » ou d'« extraordinaires ». Mais la construction, la sélection et la distinction des récits dépendent aussi des observateurs, et pas seulement de ceux qui subissent le désastre. Ainsi, certains désastres sont mis en avant et d'autres sont négligés, ignorés ou méprisés par les leaders d'opinion ou les médias. Je pense par exemple à tout ce qui a dû se passer pour que le féminicide soit enfin pris en compte comme un désastre. D'où aussi le titre emblématique du livre d'Óscar Martínez, *Los migrantes que no importan* (Les migrants qui ne comptent pas). En ce sens, la « qualité collective » est importante : les conséquences structurelles graves

et désastreuses doivent être perçues à la fois par les protagonistes et par les observateurs.

À partir de ces idées, je fournirai quelques exemples qui rendent compte de la vie culturelle de différents désastres d'Amérique centrale, c'est-à-dire de la manière dont chaque récit a codifié ou recréé le désastre pour suggérer un réseau-autre qui déconstruit l'« histoire d'horreur » ou le sensationnalisme diffusé par les médias grand public. Mon intention est de montrer comment la « vie culturelle du désastre » apparaît, est récupérée et racontée comme une pratique de la mémoire dans certains textes littéraires, ce qui permet à cet événement d'acquiescer d'autres nuances et d'autres significations, et d'éclairer les connaissances et les savoirs liés à la « gestion de la vie ».

Je commencerai par me référer à un poème du Salvadorien Vladimir Amaya, « La bestia del amor », inclus dans *AbomiNación* (2021, pp. 238-247), composé de près de 300 vers. À mon avis, ce poème pourrait bien être considéré comme un écrit paradigmatique de la chaîne de désastres qui ont affecté le Salvador, et qui n'apparaissent pas comme des événements isolés et singularisés, mais comme un continuum historique. Le poème est structuré autour de la voix d'un homme qui se penche pour embrasser une femme et lui chuchoter le récit national à l'oreille. La scène semble parodier l'acte de séduction hétéronormatif et l'imaginaire romantique, tout en servant de ressource pour localiser le logos et le pathos, le discours et le corps, le lui et le elle, les amenant à entreprendre ensemble un voyage dans le temps : « parce qu'en t'embrassant, mon amour, j'ouvrais le cœur du temps ». Ils s'éloignent ainsi du rêve fabuliste de la nation et entrent dans la fissure d'un contre-rêve, car elle est désormais comparée à une « bête blessée » qui « tremblait et ruminait dans l'histoire ». Dans sa main à elle, il y a « une plaie » « en forme de petit pays ». La plaie s'étend, comme une vanne, et devient un trou temporel. Nous, lecteurs, voyageons avec eux dans cette machine à remonter le temps, dans un déplacement de scènes où le couple se retrouve prisonnier d'un cycle de morts et de désastres, coexistant avec d'autres acteurs de l'histoire. Les événements ne sont pas décrits dans leur intégralité ; les années apparaissent simplement au fur et à mesure, accompagnées d'images fortes qui font référence à la fois aux mouvements de résistance et au substrat de la colonialité, qui comprend également des projets de modernisation qui contribuent à l'exclusion des « devenirs minoritaires » (Valencia et Herrera, 2021) ainsi qu'à la violence des corps et des subjectivités qui revendiquent une vie vivable.

Par exemple, sont évoqués le soulèvement des Nonualcos, dirigé par Anastasio Aquino, qui fut finalement décapité en 1833 ; l'arrivée de la locomotive en 1882 ; l'assassinat du président Manuel Enrique Araujo en 1913 ; l'éruption du volcan San Salvador en 1917 ; le Noël sanglant de 1922, au cours duquel une manifestation de femmes fut attaquée ; le massacre de 1932 et les exécutions de Farabundo Martí, Alfonso Luna et Mario Zapata ; la grève des bras croisés de 1944 ; la Constitution de 1950, fondée sur des idéaux démocratiques mais qui deviendrait un autre mirage national ; le massacre étudiant du 30 juillet 1975 ; l'assassinat de Monseigneur

Romero en 1980 ; le massacre de El Calabozo en 1982 ; la signature des accords de paix en 1992 ; la destruction de l'ouragan Mitch en 1998 ; les tremblements de terre tragiques de 1986 et 2001 ; les complexités des années 90 de l'après-guerre ; l'arrivée des maras et l'incendie d'un bus rempli de personnes dont les cris et les pleurs continuent de résonner. Ainsi, l'homme en vient à dire vers la fin du voyage : « Y en un enjambre de muertos y balas / tú y yo divididos en los barrios, amor. / Abrazados que no podíamos advertirnos. / Tan juntos que no podíamos evitar aborrecernos »².

Leurs corps deviennent ainsi des dispositifs émotionnels : ils insistent sur l'étreinte, mais ils se répudient aussi l'un l'autre. C'est d'ailleurs chez la femme que sont incrustées « tant de blessures dans la plaie de ta main, mon amour ». C'est dans le corps de la femme que les blessures se précipitent, devenant le lieu de la douleur, celui du pays, concentré dans sa main. La main, symbole du geste de donner, de soigner, mais une main blessée, sans répit. C'est ainsi que le mot amour, constamment répété tout au long du poème, comme s'il s'agissait d'une rame qui leur permet de traverser le fleuve du temps, en vient à représenter précisément un rêve possible d'amour, relationnel et collectif. Mais le couple observe, meurt, se réincarne, est affectivement englouti, d'innombrables fois : phtisie, balles, pendaisons, éruptions, tremblements de terre, ouragans, flammes dans un bus. Cet amour, ce rêve d'amour, n'est pas un baume, c'est un animal qui tremble, s'élançe, rugit, mais ne parvient pas à perturber le discours du pouvoir, un pouvoir qui veut peindre, fixer, un couple amoureux, univoque, sans temps ni lieu. Une illusion. Dans la matrice, il n'y a qu'une seule réalité : hégémonique, hétéronormée, sans mémoire, excluante, une réalité qui en apparence intègre, unifie, mais dans les faits ne démonte pas, ne conteste pas, n'abat pas les murs, n'efface pas les divisions, les polarisations, et encore moins ne panse les plaies. Pourtant, la rumeur de cet animal se glisse dans les interstices que la fable nationale refuse de reconnaître ; et bien qu'elle ne répare pas complètement et qu'elle soit insuffisante, la bête gronde, s'ébroue, rugit. La bête de l'amour. Histoire, corps, douleur : maillons, anneaux, liens, nœuds, qui transitent du corps au texte. Le discours incarné cartographie les désastres d'un « petit pays ». Mais c'est à travers le poème que les corps et la les paroles problématisent précisément la volonté naturalisante de l'immuable que les discours du pouvoir enveloppent dans leurs désirs de modernisation.

D'autre part, Javier Zamora a émigré aux États-Unis en 1999 alors qu'il n'avait que neuf ans. Il a traversé les frontières pour rejoindre ses parents en Californie et le voyage a été extrême et traumatisant, d'autant plus qu'il s'est perdu pendant huit semaines. Zamora a commencé à écrire ses poèmes quelques années plus tard, alors qu'il était adolescent au lycée, sous la tutelle de son professeur d'anglais. Comme il l'a raconté dans des interviews, l'écriture était la seule chose qui lui permettait de faire face au traumatisme. En 2017, il a publié *Unaccompanied* et, en

² « Et dans une nuée de morts et de balles / Toi et moi divisés dans les quartiers, mon amour. / Tellement enlacés que nous ne pouvions pas nous remarquer. / Si proches que nous ne pouvions pas nous empêcher de nous haïr. »

2022, ses mémoires, intitulées *Solito* (2022) ; dans les deux livres, il raconte cette expérience traumatisante. Dans son poème « Phone-Calls » (qui n'appartient pas à *Unaccompanied*), il parle de la voix d'un garçon qui en veut à sa mère parce qu'elle est partie aux États-Unis. Son ressentiment est tel qu'il est très agacé lorsqu'elle l'appelle au téléphone :

¿Hola mijó, mi Mario Bros, cómo estás?

Me encachimba cuando llama. La última vez
me perdí el episodio de Dragon Bol Zeta.
Esta vez le pedí un muñeco, el que alumbra de
amarillo el pelo negro de Goku³

(Zamora, 2014: 245; traduction de Kiara Covarrubias et Javier Zamora).

« Encachimbarse » est un mot d'Amérique centrale qui signifie se mettre en colère. Sa colère est liée au fait qu'elle n'est même pas au courant des jouets qu'il aime : « Me encachimba cuando me llama Super Mario », dit-il plus tard. Ce couplet est précédé par la véritable cause de son agacement : « Lumière, Tournesol, Or, c'est comme ça qu'elle appelle le bébé dont elle s'occupe » (p. 247). Son ressentiment verbalise une fissure ouverte, une distance, un écart dont le temps est accentué par l'intensité :

Quiero que llueva y llueva allá arriba
pa' que ella sepa que mis sábanas se inundaron
y que los chuchos no ladraron cuando el Huracán Mitch
susurró arrurru mi niño como ella algún día lo hizo⁴

(Zamora, 2014, p. 247; traduction de Kiara Covarrubias et Javier Zamora)

L'ouragan Mitch a fait des ravages en Amérique centrale en 1998, précisément à cause de l'habitat précaire de la population la plus vulnérable. La voix de l'enfant met ainsi en parallèle la négligence de l'État et ce qu'il perçoit comme un abandon maternel, ce qui est évident dans les vers suivants : « Mon Super Mario Bros s'est perdu dans le vent. La semaine dernière / il ne m'a pas appelé pour me demander des nouvelles de l'ouragan Mitch » (2014, p. 245). C'est alors que nous comprenons pourquoi il n'aime pas que sa mère l'appelle Super Mario Bros : la perte de cette poupée pendant l'ouragan -qui a été emportée par le vent- représente cet état social mis en péril, qui a fait que sa mère a également été « emportée par le vent ». Le besoin de l'enfant de contracter ou de réduire la distance qui le sépare de sa

³ « Salut mon petit, mon Mario Bros, comment ça va ? // ça me met hors de moi quand il m'appelle. La dernière fois / j'ai manqué l'épisode de Dragon Ball Z / Cette fois je lui ai demandé une figurine, celle qui éclaire en jaune / les cheveux noirs de Goku. »

⁴ « Je veux qu'il pleuve et qu'il pleuve là-haut / pour qu'elle sache que mes draps ont été mouillés / et que les cabots n'ont pas aboyé quand l'ouragan Mitch a frappé / elle a chuchoté dors, mon enfant, dors, comme elle l'a fait un jour. »

mère n'est pas directement verbalisé : l'enfant lui demande plutôt des jouets. Ce besoin reste vibrant dans son monde, à l'intérieur, dans son espace d'enfant, séparé du regard centré sur l'adulte, c'est-à-dire dans le thème de l'ineffable associé à l'enfance, quelque chose qui est en même temps placé en complicité avec les chiens qui « n'ont pas aboyé ». A la fin du poème, ce besoin est déplacé et articulé comme un désir : il veut que la mère au nord reçoive le signe, écoute cette pluie retentissante et ininterrompue - qui incarne sa blessure d'enfance - pour qu'elle se rende compte que la seule berceuse que reçoit maintenant cet enfant blessé est celle de l'ouragan (« arrurru mi niño »), c'est-à-dire le chant de la catastrophe, le littéral et celui qui marque la rupture affective. Nous voyons donc comment la vie culturelle de ce désastre est transformée en allégorie, réécrite pour proposer une poétique, mais non pas pour se référer au désastre lui-même, mais à une chaîne de violations structurelles qui s'enchevêtrent dans la subjectivité de l'enfant. Le poème devient une scène pour activer une pratique de la mémoire individuelle et collective.

Depuis les années 1990, des enfants non accompagnés originaires d'Amérique centrale quittent leur pays pour se rendre aux États-Unis en passant par le Mexique. Cette situation est apparue au grand jour en juin 2014, lorsque le président Obama a annoncé qu'un peu plus de 42 000 enfants d'Amérique centrale et du Mexique avaient été appréhendés à la frontière. Fin septembre, la police des frontières avait arrêté plus de 68 000 enfants. Ces enfants fuyaient leur pays en raison de la violence et de la pauvreté, et arrivaient à la frontière en quête d'asile et/ou pour être réunis avec leurs parents. En juin 2018, la question a refait surface lorsque, sous la première administration Trump, plus de deux mille enfants d'Amérique centrale ont été séparés de leurs parents et enfermés dans des centres de détention honteux, c'est-à-dire des cages, le long de la frontière et en divers endroits des États-Unis. Aujourd'hui encore, la question des enfants migrants d'Amérique centrale reste d'actualité, même si elle ne fait plus la une des journaux.

Le poème « Où vas-tu ? » de l'anthropologue et écrivaine maya-kiche guatémaltèque Irma Alicia Velásquez Nimatuj sensibilise et dénonce ce chemin en utilisant comme motif poétique la mémoire du pays d'origine, la vie quotidienne de ces enfants migrants, par exemple les voyages à la campagne, la récolte du maïs, les épis de maïs colorés ou les feuilles de mashan, ainsi que d'autres souvenirs qui évoquent la nostalgie, l'angoisse et le désir ardent. La terre natale, lieu de souvenirs chéris et, en même temps, lieu d'inégalité, pousse ces enfants à la quitter et à continuer leur route pour retrouver leurs parents.

Le poème, écrit en espagnol, est composé de quatre parties sous-titrées : « Où vas-tu, petite ? », « Où vas-tu, petit ? », « Où allez-vous, les enfants ? », « Où allons-nous ? » Dans la première section, le « je » poétique est une petite fille qui émigre à la recherche de son père ; bien qu'à la maison l'amour maternel se matérialise dans la nourriture et les meules, la petite fille déclare qu'elle est prête à accompagner son père pour récolter le maïs dans des terres étrangères ; dans la deuxième section, c'est la voix d'un garçon qui émigre à la recherche de sa mère apparaît : « inicio el camino / para acabar con este vacío que me asfixia / ... / Llevo

conmigo todas las fuerzas de mi tierra para caminar / y los deseos intensos para / escalar / traspasar / o destruir / cualquier muro que construyan / en mi caminar. / Nada me detendrá⁵ » (296) ; dans la troisième section, on entend une voix collective d'enfants déterminés à migrer, poussés par la promesse de retrouver leurs parents : « Huimos / nacimos aquí / pero no tenemos nada aquí /.../ prometieron que volveríamos a encontrarnos⁶ » (297-298) ; enfin, dans la quatrième section, cette promesse est soulignée en tant qu'élément affectif : « Vamos tras el tren que nos lleve con su silbido /... / Que nos transporte / rápidamente / hacia donde viven / hacia donde trabajan / hacia donde están nuestros progenitores / que un día / nos arrullaron / ... / porque sabemos / sentimos / que a pesar de todo / nos siguen esperando / nos siguen llamando⁷ » (299-300). Velásquez Nimatuj se réfère aux enfants migrants appauvris et nuance les discours de la petite fille et du petit garçon pour ensuite incorporer la voix collective. Dans chacune des sections, des voix résolues et actives se détachent, avec une agentivité politique, non détachée de l'architecture émotionnelle ; la notion adultocentrique qui assimile l'enfance à la passivité et à la fragilité, confinée à l'espace privé, est ainsi écartée, et nous montre un tissu de gestion de la vie à partir de ces petits corps qui circulent à travers l'histoire.

La Guatémaltèque Claudia D. Hernández, auteure de *Knitting the Fog* (2019) - traduit en espagnol par la poétesse Vania Vargas sous le titre *Tejiendo la niebla* (2021) - aborde ce que l'on pourrait appeler le « désastre du quotidien », ce qui se passe dans l'espace du « petit » et qui découle d'une structure patriarcale et raciste. La mère de la narratrice décide d'émigrer parce que son mari a menacé de la tuer. Cette violence fait partie de ce que Rita Segato a appelé « la guerre contre les femmes ». La guerre civile au Guatemala, qui a commencé en 1962 et s'est achevée en 1996, apparaît comme un bruit de fond, et la violence qui ressort est celle qui a lieu au sein du foyer. Les deux sont parallèles et l'autrice semble établir une relation entre l'État oppresseur et le comportement du père : d'une part, l'armée et le général Ríos Montt, qui a ordonné le génocide de plus de 1 000 indigènes de la région d'Ixil pendant son mandat, et d'autre part, le père qui est allé jusqu'à menacer de tuer la mère. Tous deux ont bénéficié de l'impunité. Quelques années plus tard, la mère retourne au Guatemala chercher ses filles et, toutes ensemble, elles partent pour les Etats-Unis. Face au désastre de la séparation et à l'effondrement des certitudes, un réseau complexe d'affects se forme, non sans

⁵ « Je prends la route / pour mettre fin à ce vide qui m'étouffe / ... / J'emporte avec moi toute les forces de ma terre pour marcher / et les désirs intenses de / grimper / traverser / ou détruire / tout mur qu'ils construisent / sur ma route. / Rien ne m'arrêtera »

⁶ « Nous fuyons / nous sommes nés ici / mais nous n'avons rien ici /.../ ils ont promis que nous nous reverrions »

⁷ « Nous courons après le train qui nous emporte avec son sifflet /... / Qui nous transporte / rapidement / là où ils vivent / là où ils travaillent / là où sont nos géniteurs / qui un jour / nous ont bercés / ... / parce que nous savons / nous sentons / que malgré tout / ils nous attendent encore / ils nous appellent encore »

conflits et ressentiments. À travers le récit de l'histoire familiale, les protagonistes entrent dans le temps profond de l'étreinte réparatrice.

Comme nous le voyons, la poétique du désastre intervient et se désarticule pour nous montrer la recomposition collective et le geste d'amitié comme colonne vertébrale d'un imaginaire de la bonté, de l'affection et du dialogue. C'est également le cas dans le témoignage poétique de Cristina Benjamín, née en 1944, une indigène Rama qui préserve sa langue dans la Caraïbe nicaraguayenne. Dans « Kat ngaransu taakatkulu kaing » (« Où sont passés les arbres ? »), elle évoque le passage de l'ouragan Juana à Cane Creek (région autonome de la côte sud des Caraïbes) le 22 octobre 1988. Le sens de la communauté se manifeste par la mention de noms propres : Jimmy, Bob, Patty, Tonhead, Rubin, Jeane et Kyador. Ensemble, ils s'abritent et s'accompagnent, déterminés à survivre :

Kat aa sung. "Kat ngaransu taakatkulu kaing?" Nsuaungi.
[...]
"Untas aa sung ngaransu taakatkulu?"
[...]
Nsulaing yataaki alamsukatkulu.
Nsulaing bokitdut, ungdut, pleitdut aa sung.
[...]
Nais taat pang, pang, pang nsuaapulku.
Pan, pan, pan usurming nsukaatkul usurming nguu pang. Astraabiba
nsukaau. Usurming naingi nsualpulku.
[...]
"Urnga kliin", yaungi. "Sulilut baingbii aakiri", yaungi.
"Bleeralut, kungkungdut", yaungi.
"Salpkalut plaalingi", yaungi, "mlingkama".
Kyador yuisiiku salpka. Nsut kwsu salpka.⁸
(Rossman, 2010: 54)

Les signes naturels du territoire ont été perdus, à savoir les arbres et la plage, ainsi que les objets de base pour la nourriture et la vie quotidienne (seaux, bâtons, assiettes). Néanmoins, ils rassemblent ensemble les morceaux de maisons et de toits et se réunissent ensuite pour décider comment continuer. Les voix de la communauté sont citées directement et, face à ce qui n'est pas ou plus là, elles

⁸ « Nous n'avons pas vu d'arbres. "Où sont passés les arbres", avons-nous dit / ... / "Où est passée la plage" / ... / Nos affaires étaient complètement perdues/ Nos seaux, nos bâtons, nos assiettes étaient introuvables/ ... / Alors nous avons ramassé les planches morceau par morceau / Zinc, zinc, nous avons rassemblé tout le zinc et les morceaux de la maison/ Nous les avons mis de côté. Là, nous nous sommes rassemblés / ... / "Il n'y a pas de nourriture", disaient-ils / "Il n'y a que des animaux". / Il n'y a que des animaux, disaient-ils / "Des singes, des oiseaux kwam", disaient-ils / Il y a beaucoup de poissons à tuer, disaient-ils / Kyador apporta du poisson. Nous avons mangé du poisson (traduction réalisée à partir de la version en espagnol de Colette G. Craig*).

*Colette G. Craig faisait partie, avec Nora Rigby, de l'équipe qui a travaillé à la collecte et à la préservation de la langue rama. Le poème a été publié pour la première fois dans le numéro 12 du magazine Wani en 1992 (Rossman, 2022 : communication personnelle). (NdA)

identifient ce qui reste : la nourriture que la mer leur offre. Avec une simple phrase : « Nous avons mangé du poisson », la continuité de la vie à travers la pratique de l'amitié communautaire est révélée.

Le 23 décembre 1972, après minuit, Managua a subi l'un des tremblements de terre les plus destructeurs de son histoire : un séisme de 6,2 sur l'échelle de Richter a été suivi de deux répliques en moins d'une heure. Il est suivi de plusieurs incendies pendant deux semaines. Plus de 19 000 personnes sont mortes et le nombre de blessés a atteint 20 000. Le centre de Managua a été réduit à l'état de ruines et les survivants sont partis en masse, tandis que les pillages se sont multipliés. La loi martiale a été imposée et il y a eu des exécutions. La mauvaise gestion du gouvernement dictatorial d'Anastasio Somoza Debayle a suscité un mécontentement généralisé au sein de la population, notamment en raison de la stratégie de vol que le régime a établi en matière de propriété foncière urbaine et de reconstruction. L'événement et ses conséquences ont ainsi jeté les bases du triomphe de la révolution sandiniste en 1979, avec un large soutien de divers secteurs de la société qui ont acquis une forte conscience sociopolitique. Dans les semaines qui ont suivi le tremblement de terre, certains collectifs se sont consacrés à l'aide à la population civile et à la reconstruction du tissu organisationnel des réseaux de Managua, même si la ville en tant que telle n'existait plus⁹. La poétesse Marta Leonor González, dans *Managua 38º*, recrée ce travail collectif. Là, la recherche des proches et des voisins est documentée, multipliant l'acte de compassion. La mémoire est activée pour l'amener dans le présent. Lisons quelques lignes du poème XXXIII : « Hemos buscado huesos entre la basura / una cadena como prueba de que está viva. / Aquí entre muchos zapatos / no encontramos el azul que llevaba puesto. / ... / Sobre el promontorio / escarbamos, lloramos como perros huérfanos / solo queda seguir el camino de las hormigas / tal vez eso delate su paradero¹⁰ » (2022, 84). À ce nous qui creusons, abandonné par l'État, mais travaillant à proximité, s'ajoutent d'autres amis de la mémoire : les fourmis, qui pourraient éclairer le chemin pour retrouver ces os perdus dans le paysage de la catastrophe, des os aimés et désirés.

Enfin, je ferai référence au roman graphique de science-fiction botanique, *La comunidad del compost* (2024), de l'artiste salvadorienne Gabriela Novoa. Son œuvre fait référence aux « cuerpos que se regeneran, transforman y resisten frente a las guerras, los genocidios y las múltiples violencias que viven en sus territorios desde la poética del compostaje: residuos que construyen abono, que fertilizan y

⁹ La question a été abordée dans diverses expressions artistiques nicaraguayennes. Par exemple, dans le domaine de la narration, on peut citer *Las doce y veintinueve* (1975) de Rosario Aguilar et *Richter 7* (1976) de Pedro Joaquín Chamorro ; dans le domaine de la poésie, « Réquiem para una ciudad muerta » (1972) de Pedro Rafael Gutiérrez et *Managua 38º* (2020) de Marta Leonor González ; et dans le domaine du cinéma, *Corredor de escombros* (2013) de Ramiro Lacayo-Deshon.

¹⁰ « **Nous avons cherché des os parmi les ordures / une chaîne comme preuve qu'elle est vivante / Ici parmi de nombreuses chaussures / nous n'avons pas trouvé la bleue qu'elle portait / ... / Sur le promontoire / nous creusons, nous pleurons comme des chiens orphelins / il ne reste plus qu'à suivre le chemin des fourmis / peut-être que cela nous indiquera où elle se trouve** »

regeneran la tierra¹¹ ». Au cours de ses recherches, Novoa est tombée sur l'Orchis Militaris, ainsi appelée parce que l'un de ses sépales ressemble à un casque de soldat. L'artiste a publié une version animée de son texte le 7 mai 2024, date du 200e anniversaire de la création des forces armées au Salvador, car, a déclaré M. Novoa, « sueño con que exista un repelente que acabe con la militarización y podamos vivir sin miedo¹² ». Elle a également affirmé que l'œuvre était née d'un dialogue avec ses étudiants, car ils partageaient tous la même préoccupation. D'où l'affirmation du roman : « Este es un sueño, un sueño colectivo. Y todo sueño es político¹³ » (n.p.).

Ainsi, la proposition de Novoa historicise les désastres politiques. Par exemple, il est fait allusion au dictateur Maximiliano Hernández Martínez et au massacre de 1932, au cours duquel ont été exterminés entre 10 000 et 30 000 paysans autochtones. À travers l'inclusion d'un journal, d'une photographie et d'un timbre postal modifiés, le tyran et les soldats apparaissent caractérisés comme Orchis Militaris. Il y a également une évocation de l'état d'exception qui existe actuellement au Salvador, en vigueur depuis mars 2022. Face à l'oppression et à l'autoritarisme d'hier et d'aujourd'hui, elle raconte la résistance de la communauté du compost, dont la manifestation a également une généalogie : depuis la « désobéissance » des mères qui ont cherché leurs disparus jusqu'à la subversion des hybridations, moitié humaines, moitié orchidées.

Novoa intègre l'histoire salvadorienne dans l'ère du *wasteocene*, comme l'appelle Marco Armiero (2021). L'impact du capitalisme globalisé et les responsabilités différenciées, politiques et économiques, à partir du pouvoir d'achat, a provoqué la transformation en ordures de ces vies qui « ne valent rien », qui « sont de trop », et au pillage d'une nature considérée comme « ahistorique » à travers des pratiques néo-extractivistes. Une culture androcentrique, ravageuse, obsédée par la consommation, la richesse, le pouvoir et la domination, qui favorise des relations jetables. Cependant, avec sa poétique du compostage, Novoa ouvre un espace de possibilité pour fertiliser, apporter de l'engrais, tant dans les pratiques de la mémoire que dans celles de la résistance.

Après cet aperçu, je voudrais proposer l'amitié (et pas uniquement la dénonciation, la solidarité et la protestation) comme un geste politique qui contribue à rendre la vie possible dans des environnements précarisés et violentés. Emilio Lledó, dans *Identité et amitié* (2022), nous dit que « posibilidad es, pues, un importante concepto filosófico que caracteriza a la existencia, y se presenta como un horizonte franqueable, un camino transitable. [...] aparece, ante el individuo, como algo no predeterminado únicamente por la red de los instintos [...] el horizonte de lo posible

¹¹ « corps qui se régénèrent, se transforment et résistent face aux guerres, aux génocides et aux multiples formes de violence qui habitent leurs territoires à travers la poétique du compostage : des déchets qui construisent de l'engrais, qui fertilisent et régénèrent la terre »

¹² « je rêve qu'il y ait un répulsif qui mette fin à la militarisation et que nous puissions vivre sans peur »

¹³ « C'est un rêve, un rêve collectif. Et tout rêve est politique »

es la puerta abierta a la existencia y da sentido a cada vida individual¹⁴ » (2022: 24-25). Il s'agit des possibilités que rencontrent les membres d'une communauté pour leur cohabitation, l'amitié étant un refuge pour le bien-être qui, cependant, est un mot-expérience qui doit être pensé et nous inciter à la réflexion. Ce n'est que de cette façon qu'elle pourra être vécue et devenir un choix, surtout dans des environnements polarisés qui chosifient et transforment les personnes en déchets.

Johanna Hedva, dans sa « Théorie de la femme malade », s'arrête sur le corps malade et sur tous ceux qui ne correspondent pas à la norme ou qui ont été culturellement, politiquement et économiquement précarisés. Lorsqu'elle parle des traumatismes attachés à notre corps, elle préfère l'analogie des callosités à celle des cicatrices. Ces dernières, dit-elle, renvoient à l'idée que quelque chose s'est passé sous elles, mais il semble que ce soit quelque chose qui soit déjà fini. La callosité, en revanche, est générée pour protéger la partie du corps qui continue à être utilisée. Les callosités sont les marques d'un travail acharné, d'une histoire personnelle qui peut être traversée par les hauts et les bas de l'histoire, du biopouvoir et du nécropouvoir. Les gens ont des callosités qui peuvent même être appréciées parce qu'une fois qu'elles sont « générées, le travail devient plus facile ». Mais il arrive aussi que les callosités éclatent ; il faut alors « repartir de zéro pour les reconstruire ». La guérison n'est donc pas considérée comme un processus achevé, mais comme quelque chose de continu, de quotidien, de cyclique. Cette analogie avec les callosités signifie que, selon Hedva, « en lugar de rechazar estas experiencias, seguir adelante y superarlas, silenciarlas y pensar en ellas como algo que va a terminar y que debería hacerlo, [más bien] permiten que las incorporemos en nuestra experiencia cotidiana, vivida, encarnada y acumulada¹⁵ » (2015 : n.p.). Cela me permet de souligner que les désastres ne sont pas seulement un récit officiel, scientifique, journalistique ou institutionnel, qui peut incorporer du sensationnalisme, des préjugés et de la discrimination. Les désastres sont des événements incarnés, des couches d'expériences qui montrent une carte de callosités.

« Kixampe » est un mot maya-kakchiquel signifiant « venez », et que les artistes guatémaltèques Sara Curruchich et Rebeca Lane utilisent pour nommer une chanson composée en collaboration. Dans la vidéo apparaissent des tissus, du mouvement, des penseuses et des poètes indigènes telles que Lorena Cabnal et Rosa Chaves. Je reviens ici au nid du troglodyte à nuque rousse comme analogie du désir de réparation dans ce continuum de l'histoire des désastres ; l'insistance sur le lien de collaboration, à la fois avec la vie elle-même et avec la communauté. Comment pouvons-nous assister à cette invitation, aller et approcher l'Amérique

¹⁴ « la possibilité est ainsi un important concept philosophique qui caractérise l'existence, et se présente comme un horizon franchissable, un chemin praticable. [...] Elle apparaît, face à l'individu, comme quelque chose qui n'est pas seulement prédéterminé par le réseau des instincts [...] l'horizon du possible est la porte ouverte à l'existence et donne sens à chaque vie individuelle »

¹⁵ « au lieu de rejeter ces expériences, de les dépasser, de les faire taire et de les considérer comme quelque chose qui va et doit se terminer, elles nous permettent plutôt de les incorporer dans notre expérience quotidienne, vécue, incarnée et accumulée »

centrale pour nommer ses dynamiques, se souvenir et co-habiter, ou faire le deuil, sans pratiques extractivistes du savoir et sans exotisation? « La que investiga convoca y reúne, crea contactos, invita al diálogo. Investigar es una forma de extender el abrazo¹⁶ », déclare Cristina Rivera Garza (2022 : 14-15). Ainsi, écrire et chercher sur ce qui a été rendu vulnérable doit passer par une éthique du soin, une expérience forgée à partir de la *possibilité*, une gestion politique de la souffrance à partir de l'amitié et de l'imaginaire de la bonté. Une trame complexe, comme le nid du troglodyte à nuque rousse.

Bibliographie

- Amaya, Vladimir (2021). *AbomiNación*. San Salvador, Editorial Kalina.
- Armiero, Marco (2021). *Wasteocene. Stories from the Global Dump*. Cambridge: Cambridge University Press.
- González, Marta Leonor (2022). "Managua 38°. XXXIII". En *Palabra volcánica* (p. 84). Busto Arsizio, FormArti.
- Hedva, Johanna (2015). "Teoría de la mujer enferma". *Primera Vocal*. <https://primeravocal.org/teoria-de-la-mujer-enferma-de-johanna-hedva/>
- Hernández, Claudia D. (2021). *Tejiendo la niebla*. Trad. Vania Vargas. Guatemala: Sophos.
- Lledó, Emilio (2022). *Identidad y amistad. Palabras para un mundo posible*. Barcelona: Taurus/Penguin Random House Grupo Editorial.
- Novoa, Gabriela (2024). *La comunidad del compost*. Inédito.
- Novoa, Gabriela (7 mayo 2024). "La comunidad del compost" (video-animación). *Instagram*. https://www.instagram.com/reel/C6rB6hqMMiq/?utm_source=ig_web_copy_link&igsh=MzRIODBiNWFIZA==
- Nünning, Ansgar (2012). "Making Crisis and Catastrophes – How Metaphors and Narratives Shape their Cultural Life". In Carsten Meiner and Kristen Veel (eds.). *The Cultural Life of Catastrophes and Crisis* (pp. 59-88). Berlin/Boston: De Gruyter.
- Olivo, Marielos (2024). *Tres tercas trincheras*. Busto Arsizio, FormArti.
- Martínez, Óscar (2010). *Los migrantes que no importan. En el camino con los centroamericanos indocumentados en México*. Barcelona: Icaria.
- Rivera Garza, Cristina (2022). *Escrituras geológicas*. Madrid/Frankfurt am Main: Iberoamericana/Vervuert.

¹⁶ « Celle qui cherche convoque et rassemble, crée des contacts, invite au dialogue. Chercher est une manière de prolonger l'étreinte »

- Rossman, Yolanda (2010). *Aquí la palabra es arcoíris. Poemario de mujeres de la Costa Caribe de Nicaragua*. Inédito.
- Rossman, Yolanda (mayo 2022). Comunicación personal.
- Segato, Rita (2016). *La guerra contra las mujeres*. Madrid: Traficantes de sueños.
- Solé Blanch, Jordi, Pié Balaguer, Asun (eds) (2018). "Introducción: Hacer posible la vida". En *Políticas del sufrimiento y la vulnerabilidad* (pp. 7-17) Barcelona, Icaria editorial.
- Valencia, Sayak y Herrera, Sonia (2021). *Transfeminismos y políticas postmortem*. Barcelona: Icaria.
- Velásquez Nimatuj, Irma Alicia (2020). "¿A dónde vas?". En Marisa G. Ruiz Trejo (coord.). *Descolonizar y despatriarcalizar las Ciencias Sociales, la memoria y la vida en Chiapas, Centroamérica y el Caribe* (pp. 294-300). Tuxtla Gutiérrez, Universidad Autónoma de Chiapas.
- Zamora, Javier (2014). "Phone-Calls". "Phone-Calls / Llamadas telefónicas". En Alexandra Lytton Regalado, Tania Pleitez Vela y Lucía de Sola (eds.). *Teatro bajo mi piel. Poesía salvadoreña contemporánea / Theatre Under My Skin. Contemporary Salvadoran Poetry* (pp. 245-248). San Salvador: Editorial Kalina.

De los recuerdos cimarrones a los *lyannaj* (lianajes) contemporáneos: la herencia colectiva del desastre

Camille THERMES
Université Grenoble-Alpes

I. El *lyannaj* ¿Un concepto emergente?

En *La sabiduría de las lianas (La Sagesse des lianes)*, publicado en 2021, Dénètem Touam Bona examina los legados contemporáneos de las comunidades cimarronas, tomando la liana como figura central. La razón principal es que esta planta es el origen del término criollo *lyannaj* (hacer vínculos, tejido—que he escogido traducir como *lianaje*, para que se comprenda mejor la lectura—n.t.*), nacido en las plantaciones de Martinica y Guadalupe. La palabra designaba entonces el gesto de atar entre sí las cañas cosechadas en los campos. Sin embargo, rápidamente se utilizó para significar, como lo indica en 2009 el “Manifiesto por los ‘productos’ de alta necesidad”, el hecho de “atar y reunir, de unir, conectar y reconectar todo lo que estaba disperso”.¹⁷ Habiendo aparecido en el corazón mismo del sistema esclavista, su significado fue desviado para agrupar las prácticas de solidaridad que jugaban contra la economía de plantación.¹⁸ Así, la palabra *lianaje* nombra el arte de tejer lazos de solidaridad, a menudo de manera informal y furtiva, para escapar de un sistema de control y explotación. Cuando utiliza este término, Dénètem Touam Bona se refiere a diversas prácticas de resistencia, que constituyen el arte de *sustracción del poder* en lugar de una *toma del poder*, y que “forman parte de la experiencia histórica del cimarronaje” (14).

* Me costaba mucho leer *liannaj*, término que no tiene traducción al español, así sin determinar, y decidí españolizarlo. Me permito traducirlo por *lianaje*, visto que la palabra “liana” existe en español con el mismo significado original y al leer la definición de su transformación este texto, me di cuenta de que la forma de la palabra original implica también la noción del linaje. Por ser más cercana al español, la traducción que sugiero resulta más comprensible al lector hispano parlante (n.t.).

¹⁷ *Manifiesto por “productos de alta necesidad”*, escrito para apoyar el movimiento social iniciado en Guadalupe en 2009 por el colectivo Lyannaj Kont Pwofitasyon, firmado por docenas de poetas e intelectuales antillanos: Manifiesto por productos de alta necesidad: https://www.lemonde.fr/politique/article/2009/02/16/nuevos-intelectuales-antillanos-contra-los-arcaísmos-colonialistas_1156114_823448.html

¹⁸ (<https://usbeketrica.com/fr/article/ciertos-estimaciones-en-una-vision-de-un-peu-archaïque-que-no-cambian-el-mundo-en-fuyant>): Es una palabra que originalmente, en criollo, designa la manera en que se ensamblan las cañas de azúcar, cómo se unen entre sí en paquetes en el proceso de producción y explotación. Me interesó inmediatamente la palabra liana que escuchamos en “lyannaj”. Todo está ya en la definición de “lyannaj”, en este movimiento de torsión del esclavizado, que torcerá el movimiento, el gesto que se le impone en beneficio de un “común” por venir. En lugar de conectar cañas de azúcar, los “condenados” se conectarán entre sí, entrelazando sus líneas de vida: sus historias y poderes. La liana remite pues a las prácticas de improvisación creativa y de alianza.

De hecho, el *lianaje* está ligado, en un primer momento, al cimarronaje, que consistía en sustraerse, temporal o *definitivamente*, del sistema esclavista.¹⁹ Podría tomar varias formas, pero Dénètem Touam Bona centra su estudio en lo que él llama la “fuga cimarrona”, que consistió en huir de la plantación para crear una comunidad en tierras no administradas por los colonizadores.²⁰ Estas experiencias de refugios comunales pueden entonces ser percibidas como las matrices de “formas de vida inéditas”, que renuevan la relación con uno mismo, con los demás y con lo vivo (íbid.). De hecho, el cimarronaje, inseparable de las prácticas de camuflaje que dependen de fundirse con un territorio, asocia la separación social a una alianza con lo vivo. El término *marrón* en francés, proviene del término cimarrón, que designaba en el siglo XVI a un animal doméstico que había regresado a la vida salvaje. Según Dénètem Touam Bona, hoy en día se puede definir como un «proceso de desdomesticación que bebe de la propia indocilidad de lo vivo» (14). La «sabiduría» resultante de las lianas es, pues, detrás lo escrito, un arte de evasión y de camuflaje que toma su enseñanza de los seres vivos. Se trata de “un arte de realizar trucos, practicado por las más diversas criaturas (el pulpo, la araña, la tortuga, el baniano, el camaleón, etc.) y por los ‘pueblos pequeños’ de todos los tiempos”. A partir de entonces, el *lianaje* trasciende el marco histórico y antropomórfico del cimarronaje para referirse a cualquier “refugio selvático de subalternos, sean los que sean, bajo la forma de comunidades furtivas” (115). Reúne estrategias de resistencia variadas, caracterizadas por la almagama de, por un lado, un arte de sustracción del poder y, por otro, la capacidad de reconfigurar los vínculos intersubjetivos e inter-especies. Designa, en última instancia, un conjunto de técnicas que, según Dénètem Touam Bona, serían particularmente eficaces para resistir a los sistemas contemporáneos de opresión y control basados en la vigilancia y la explotación de los seres. Visto de esta manera, el término podría utilizarse en diversos contextos. En un trabajo publicado en 2022, Yves Cifton propone, por ejemplo, leer lo que él llama “altermodernidades” a través del prisma del *lianaje*, asociando así este término con una postura epistemológica.

A la luz del trabajo realizado en *La sabiduría de las lianas* y las extensiones teóricas que comienza a experimentar, el término *lianaje* podría entonces convertirse en un concepto que permita observar un fajo de prácticas solidarias, espontáneas, destinadas a hacer frente a un desastre colectivo, cuestionando las relaciones de saber, poder y de vida, mantenidas por un sistema dominante. En otras palabras, el *lianaje* nos permitiría pensar juntos en diferentes tácticas de fuga creativa que nos permitirían escapar de un sistema destructivo, al tiempo que operamos una reconstrucción individual a través de la transformación de las relaciones con otros, humanos y no humanos. La memoria del cimarronaje en el Caribe, que será objeto

¹⁹ En el U&R, dice: “Lejos de las visiones heroicas, viriles y simplistas del cimarronaje –que según algunos autores comienza fuera de la plantación, lo cual es aberrante–, el cimarronaje comienza por el contrario desde la plantación o la mina, en el seno mismo del proceso de explotación, mediante una torsión de gestos impuestos y cuerpos obstaculizados. » En: *Fugitif, où cours-tu?* DTB, ver notas, hace una especie de tipología.

²⁰ Véase en particular en FOCT.

de este estudio, constituiría una versión matriarcal. Dénètèm Touam Bona afirma que:

la mémoire des *neg mawons* (Antillas francófonas), des quilombolas (Brasil), des palenqueiros (América latina) continue à irriguer les luttes contemporaines à travers des pratiques culturelles (maloya, capoeira, cultes afrodiásporicos, etc.) qui, parce qu'elles réactivent la vision des damnés – leur version de l'histoire et donc de la « réalité » –, subvertissent l'ordre dominant.²¹ (115)

Las “prácticas culturales” que examina se refieren principalmente al baile, los deportes de combate y la espiritualidad. En el resto de esta presentación, quisiera sumar a esta exploración la *narración*, centrándome en tres ficciones literarias. El ángulo de *lianaje* me permitirá, por un lado, mostrar cómo los textos establecen ligaduras entre las memorias cimarronas y las prácticas sociales establecidas o deseadas frente a los desastres políticos, económicos y ecológicos poscoloniales. Por otra parte, se conceptúa como un ejercicio poético: el *lianaje* es, de hecho, un arte de la fuga, visto que genera líneas de evasión creativas. La conexión con la composición musical es aquí particularmente efectiva porque es a través de la polifonía, así como del trabajo de variación y de repetición (o eco) que los textos estudiados hilan historias y memorias que alimentan líneas de fuga poética junto con reconfiguraciones intersubjetivas.

II. La creatividad de los legados cimarrones: cuestiones sociopolíticas y poéticas del *lianaje*

En una obra publicada unos años antes de *La sabiduría de las lianas*, Dénètèm Touam Bona señala que:

Les résistances indigènes [...] se définissent d'abord par des pratiques culturelles. Elles supposent toujours le maintien et la réinvention d'une tradition, à partir de ses traces les plus infimes, face à l'amnésie que tout pouvoir colonial tente d'imposer. [...] Mais il ne faut pas voir le rapport de la résistance à la mémoire comme un rapport de conservation. Tout en servant d'appui aux résistances, les mémoires sont transformées [...] : elles sont reprises dans un sens original, absolument nouveau, celui de la révolte contre l'ordre de la colonisation.²²

Este gesto de recuperación creativa se repite en las tres ficciones literarias aquí estudiadas. En ellas hay una focalización en seres que unen fuerzas para tratar de resistir el desastre que ha sido la esclavitud o sus repercusiones contemporáneas. El

²¹ “la memoria de los *neg mawons* (de las Antillas francófonas), de los quilombos (de Brasil), de los palenqueros (América Latina) sigue irrigando las luchas contemporáneas a través de prácticas culturales (maloya, capoeira, cultos afrodiásporicos, etc.) que, porque reactivan la visión de los condenados—su versión de la historia y, por tanto, de la “realidad”—, subvierten el orden dominante.”

²² “Las acciones de resistencia indígenas [...] se definen, ante todo, por las prácticas culturales. Suponen siempre el mantenimiento y la reinención de una tradición, a partir de sus más ínfimos vestigios, frente a la amnesia que toda potencia colonial pretende imponer. [...] Pero no debemos ver la relación entre la resistencia y la memoria como una relación de autopreservación. Al tiempo que sirven de soporte a la resistencia, los recuerdos se transforman [...]: son retomados en un sentido original, absolutamente nuevo, el de la rebelión contra el orden de la colonización.”

cuento de Alejo Carpentier titulado "Los fugitivos" (1946), está ambientado en Cuba durante la época colonial. El narrador extradiegético sigue el camino de un humano y un perro que huyen de la plantación que los explotaba. La novela de Gisèle Pineau, *Morne Câpresse*, retoma recuerdos de cimarronaje en el contexto de la Guadalupe contemporánea. Los personajes buscan escapar de sus destinos destrozados por una realidad postcolonial presentada como un desastre. Entonces deciden refugiarse en una comunidad de mujeres situada en lo alto de una colina, en los márgenes del "mundo de abajo". En *Por los ríos de Babilonia (By the Rivers of Babylon)*, por el contrario, la separación del barrio de Augustown la sufren los habitantes, pues el lugar hereda realidades históricas y económicas. Sin embargo, es este suburbio pobre de la ciudad de Kingstown el que hace posible el surgimiento de la resistencia al desastre postcolonial, gracias a una red de relatos, de memorias, y al desarrollo de una espiritualidad propia en los orígenes del rastafarianismo.

Lianajes *inter-especies*

En el cuento de Alejo Carpentier, la huida del sistema esclavista da lugar a la solidaridad entre especies. La historia comienza con un cambio: Mientras el perro ("Perro") perseguía al esclavo fugitivo ("Negro cimarrón") por orden del dueño de la plantación, finalmente se asume como fugitivo y decide no regresar con su amo. Así, en la noche en que abre el relato, los dos personajes se duermen uno al lado del otro: "Nègre marron passa un bras sur la bête [...]. Chien s'appuya contre sa poitrine, cherchant sa chaleur. Tous deux poursuivaient leur évasion, les nerfs frémissant d'un même cauchemar"²³ (15). A partir de este punto, la historia trata a los protagonistas de forma indiscriminada; se hace referencia a ellos en tercera persona del plural o mediante frases nominales que hacen de dos uno, como "les fugitifs repentis" (**los fugitivos arrepentidos**) (21) o "les voleurs" (**los ladrones**)(24). Además, observamos que la palabra *palenque* se utiliza para designar una jauría de perros salvajes, mientras que el uso cubano del término se refiere precisamente a las comunidades cimarronas. No se trata aquí de invertir los roles entre el humano y la bestia, sino de hacer de la huida la oportunidad de integrar plenamente a los dos personajes en un territorio vivo. Así, justo después del pasaje en el que Perro y Negro se duermen uno al lado del otro, leemos que "une araignée, qui était descendue pour mieux voir, remonta son fil et disparut de la cime de l'almendro, dont les feuilles commençaient à surgir de la nuit"²⁴ (19). La fuga se presenta así como un tema de interés para un grupo de testigos vivos. La araña, como los árboles, son considerados actores y no escenario: la araña se acerca a observar, las hojas del almendro "surgissent" (**emergen**). Debido a que el relato sugiere que los humanos están abandonando la sociedad y mudándose a territorios salvajes, la historia de la escapada de los cimarrones se convierte en una oportunidad para proponer un mundo en el que los humanos y los no humanos se fusionan y crean nuevas relaciones. Por ejemplo, la supervivencia de los personajes depende de su

²³ « Negro cimarrón pasó un brazo por encima de la bestia [...]. Perro se apoyó contra su pecho buscando calor. Ambos seguían en plena fuga, con los nervios estremecidos por una misma pesadilla".

²⁴ "una araña, que había bajado para ver mejor, arrancó su hilo y desapareció de lo alto del almendro, cuyas hojas empezaban a surgir de la noche".

capacidad de establecer vínculos temporales de solidaridad, como las técnicas de caza (22).

Debido a que ofrece la posibilidad de imaginar diversos puntos de vista, humanos y no humanos, la ficción literaria resalta el *lynnaj* entre especies. Deseada y creativa, la huida cimarrona invierte la imagen del "paria", desterrado de la sociedad y devuelto a un estado salvaje depreciado:

Dans la société coloniale, le nègre-rebelle partage [...] cette condition-limite d'homme fauve, mais à la différence du proscrit médiéval, il choisit et revendique son bannissement. [...] Le marronnage est un processus paradoxal : échapper au pouvoir animalier du maître — à la condition de bétail humain — suppose d'épouser un devenir-animal, de proliférer sous forme de meutes, de hordes, de multitudes aussi indociles qu'imperceptibles.²⁵

El vínculo entre la liberación y el "devenir-animal" se destaca regularmente en la ficción caribeña, como en *L'Esclave vieil homme et le Molosse* (El viejo esclavo y el mastín), que tiene muchas conexiones con el cuento de Carpentier. En él Patrick Chamoiseau pinta al cimarrón como un maestro del camuflaje²⁶. De manera más general, la figura de los *quimboiseurs* (palenqueros) pone de relieve los lazos entre las estrategias de resistencia o de huida y una alianza con los vivos. Para el cimarrón, la liberación en la huida comienza entonces con la posibilidad de reintegrar su cuerpo al reino de los vivos. Este aspecto lo revela la ficción literaria a través de una escritura polifónica que permite distanciarse del punto de vista antropocéntrico —adoptando el punto de vista del perro, el de la araña. La escritura barroca de Carpentier revela así la trama de un *lyannaj* a escala de lo vivo, al tratar el motivo de la huida en forma de fuga: una composición a varias voces que combina repetición y variación, lo que hace del cimarronaje la oportunidad de proponer creaciones poéticas y reinenciones de nuestra relación con lo vivo.

Heredando tales representaciones, la memoria del cimarronaje alimenta en el Caribe el desarrollo de alianzas entre el pensamiento ecológico y la resistencia a un mundo colonial²⁷. En *Morne câpresse*, las mujeres pertenecientes a la sororidad reivindican una relación ecológica con la tierra, que pretende ser a la vez subversiva y saludable. Humanos y no humanos estarían unidos en una misma perspectiva,

²⁵ "En la sociedad colonial, el negro-rebelde comparte [...] esta condición-límite del hombre salvaje, pero a diferencia del proscrito medieval, él elige y reivindica su destierro. [...] El cimarronaje es un proceso paradójico: escapar del poder animal del amo —de la condición de ganado humano— supone abrazar un devenir-animal, proliferando en forma de manadas, hordas, multitudes tan ingobernables como imperceptibles."

²⁶ « Mon soin, durant ma course, fut de déjouer son flair. [...] Je m'enduisais de fourmis-santi qui peuplaient les lianes douces, et de grosses termitières vivant de racines mortes. J'utilisais les feuilles du vétivier, des nids de manicoü, des boues chaudes qui sentaient le mystère. [...] j'espérais me dissoudre dans cette âme végétale » (Mi cuidado, durante mi carrera, consistió en burlar su olfato. [...] Me untaba con hormigas-santi que poblaban las lianas suaves, y con grandes termiteros que vivían de raíces muertas. Usaba las hojas del vetiver, de nidos de zarigüeya, de barro calientes que olían a misterio. [...] esperaba disolverse en aquella alma vegetal) (Paris, Gallimard, « Blanche », 1997, p. 98.

²⁷ Malcolm Ferdinand (*Une écologie décoloniale. Penser l'écologie depuis le monde caribéen*), Natacha D'Orlando (*Jardins créoles, diasporas et sorcières : lectures de l'écoféminisme caribéen dans une perspective féministe*).

que apuntaría a escapar de la destructiva modernidad capitalista y patriarcal para construir un nuevo modelo de convivencia.

De la heterotopía al lyannaj

La novela de Gisèle Pineau está construida sobre marcadores espaciales organizados simbólicamente en un eje vertical. El recorrido de Line comienza en el barrio de "Bas-Ravine" (**barranco inferior**), que parece un lugar de pobreza pero también de perdición moral. Las pertenecientes a la congregación de Morne Câpresse se consideran privilegiados por no pertenecer ya al "mundo de abajo". Esta fractura espacial va acompañada de un cambio en la relación con el entorno, ya que la colina parece un Jardín del Edén conservado en el tiempo²⁸. El aspecto paradisiaco del lugar se justifica por el cuidado que las mujeres tienen de la tierra. La hermana Pâcome, al frente de la comunidad, hace de la ecología uno de los pilares de la redención que pretende llevar al mundo entero desde su congregación:

Nous vaincrons Satan par notre piété, par notre travail, par notre respect de la nature. [...] Souvenez-vous de nos très chers guides spirituels [...] Souvenez-vous de Marcus Garvey [qui] lutta pour la cause noire [...] Souvenez-vous de notre grande et vénérée sœur, Harriet Tubmann [qui] entreprit de démanteler le système esclavagiste en créant l'Underground Railroad, le plus gigantesque réseau d'évasion des Amériques esclavagistes [...] Nous montrerons au monde que nous sommes le renouveau de l'humanité parce que nous pratiquons l'agriculture écologique.²⁹

Al evocar a Marcus Garvey y el *Underground Railroad* (Ferrocarril Subterráneo) para situar su acción en el linaje de las luchas afroamericanas, el personaje lía una posición ecológica con una herencia política de luchas descoloniales. De este modo, reúne estrategias de resistencia a través del tiempo y del espacio. Se trata de proponer un proyecto válido para todo el mundo a partir de esta memoria actualizada de la resistencia a la esclavitud, situándola en una lucha anticapitalista y ecológica. La comunidad se presenta así como un refugio para mujeres perdidas y

²⁸ « Le panorama était d'une beauté magistrale. [...] Le tableau semblait paradisiaque, à l'image des peintures haïtiennes où le jardin d'Eden est représenté sur cette terre, paré de tous les arbres de la Création donnant des fruits à profusion. [...] Face à ce paysage champêtre, nul n'aurait pu dire que, de l'autre côté, l'île se transformait doucement en décharge sauvage, que les anciennes plantations étaient empoisonnées par les pesticides et les engrais chimiques, que les mornes verts [...] disparaissaient, chaque jour un peu plus, sous le béton, la ferraille [...] et toutes les immondices liées à la société de consommation » (El panorama era de una belleza magistral. [...] El cuadro parecía paradisiaco, a imagen y semejanza de las pinturas haitianas en las que el jardín de Edén se representa en esta tierra, ornado con todos los árboles de la Creación que dan frutos en abundancia. [...] Frente a ese paisaje campestre, nadie hubiese podido decir que, al otro lado, la isla se transformaba tranquilamente en un vertedero salvaje, que las antiguas plantaciones estaban envenenadas con pesticidas y abonos químicos, que las colinas verdes [...] iban desapareciendo cada día más, bajo el hormigón, la chatarra [...] y todas las inmundicias relacionadas con la sociedad de consumo) (p. 49).

²⁹ "Venceremos a Satanás a través de nuestra piedad, a través de nuestro trabajo, a través de nuestro respeto a la naturaleza. [...] Recuerden a nuestros muy queridos guías espirituales [...] Recuerden a Marcus Garvey [quien] luchó por la causa negra [...] Recordemos a nuestra gran y venerada hermana, Harriet Tubmann [quien] se comprometió a desmantelar el sistema esclavista creando el Ferrocarril Subterráneo, la red de escape más grande en las Américas esclavistas [...] Demostraremos al mundo que somos la renovación de la humanidad porque practicamos la agricultura ecológica..."

como un proyecto que aborda los acontecimientos contemporáneos —la crisis climática— con el objetivo de un rescate colectivo. Esta articulación entre la memoria colectiva, la importancia de un lugar y las reconfiguraciones socioambientales puede leerse como una heterotopía. Para Foucault, este término designa una realización concreta de la utopía; un espacio que, coexistiendo con la sociedad, no obedece a las mismas reglas. Sin embargo, la exaltación retórica visible en el pasaje citado muestra que esta heterotopía al final resulta ineficaz. La novela revela el fracaso de la congregación de las hijas de Cam. Esto no le impide, sin embargo, trabajar sobre las condiciones de posibilidad de la aparición de tejidos solidarios a partir del motivo de la huida y la desaparición cimarronada, y proponer otras formas de *lyannaj*.

El proyecto utópico inicial de la congregación hace referencia explícita a la época de la esclavitud y a fugas de los cimarrones. En primer lugar, porque en la época de la colonización los cerros eran precisamente lugares de difícil acceso y que posibilitaban el “retranchement sylvestre des subalternes” (**retiro selvático de los subalternos**). También porque, como afirma Dénètem Touam Bona: “au point de naissance des sociétés d’esclaves fugitifs, il y a une utopie créatrice” (**en la cuna de las sociedades esclavistas fugitivas hay una utopía creativa**) porque “plutôt que de rejoindre la terre des Ancêtres en se donnant la mort, les marrons choisiront de recréer cet au-delà sur place, hic et nunc, dans les interstices du système esclavagiste” (**en lugar de volver a la tierra de los Ancestros suicidándose, los cimarrones elegirán recrear la vida de allá en el lugar, hic et nunc, en los intersticios del sistema esclavista**). La necesidad de elegir entre un “retorno”, a menudo logrado por medio del suicidio, y la resistencia dentro del propio sistema está muy presente en las obras caribeñas que tratan del período de la esclavitud. En *La canción de Salomón*, de Toni Morrison, y *Los ríos de Babilonia*, el mito del «africano volador» representa el regreso a África y se contrasta con estrategias de resistencia inscritas «en los intersticios» del sistema del que uno debe escapar. Sin embargo, la utopía de Morne Câpresse fracasa, y en ningún caso es un fin. Al final de la novela, la congregación es destruida por un fuego. Pero este momento es la ocasión para nuevos *lyannajs* espontáneos, que reinscriben definitivamente las estrategias de resistencia en el seno de la sociedad. La gente del “mundo de abajo” al enterarse de la noticia del incendio y deseando encontrar a sus familiares que se habían unido a la congregación, suben a la colina devastada por las llamas y rodeada por las autoridades que desean realizar una investigación criminal y tratar de detener el flujo de población:

Las, peine perdue. Les gens [...] arrivaient de partout et, sans vergogne, ils injuriaient l’autorité française, menaçaient les gendarmes de coutelas et autres armes créoles bien aiguisées, leur jetant à la figure les quatre cents ans d’esclavage et les vieux temps de Colonies. [...] Bien vite, on ne put plus savoir qui était du monde d’en bas et qui appartenait à la

communauté. Et c'est ainsi que les adeptes qui voulaient disparaître se fondirent dans la populace.³⁰

Así, después de haber querido desaparecer de la sociedad buscando refugio en la comunidad, los antiguos seguidores buscan desaparecer de nuevo, esta vez fundiéndose en la sociedad. Este "retorno" es de hecho una nueva oportunidad para refugiarnos en las ligas de solidaridad, que parecen más esperanzadoras porque son más lúcidas y realizables. Por ejemplo, Neel abandona su proyecto utópico de regresar a África para reanudar una vida en el "mundo de abajo" junto a su nuevo aliado, Line. Esta última no encontró en la congregación a la hermana que había venido a buscar, pero reactivó otro vínculo afectivo, que le permite mirar el futuro con más serenidad.

Lyannaj espiritual

A través de la ayahuasca, la figura de la liana remite finalmente a la posibilidad de comunicar diferentes niveles de realidad. Esta "liana de los muertos" permite, de hecho, imaginar una relación (*lyannaj*) entre los vivos y los difuntos, que pasaría por la transmisión de una memoria revelada por lo vegetal³¹. Más ampliamente, sugiere la posibilidad de desarrollar redes de solidaridad de resistencia inmaterial y de crear una secesión espiritual dentro de la sociedad en disputa. En *By the Rivers of Babylon*, son de hecho "correspondencias secretas" entre el pasado, el presente y diferentes versiones de la realidad las que permiten el surgimiento de un *lyannaj* entre los habitantes del barrio de Augustown.

Al igual que en el texto de Gisèle Pineau, el espacio en esta novela adquiere un significado simbólico. En *Morne Câpresse*, sin embargo, la comunidad ha elegido una marginalidad que tiene un valor axiológico. Por el contrario, los habitantes de Augustown sufren su marginación espacial, inseparable de una marginación tanto socioeconómica como política. En la novela guadalupeña, el ascenso de las mujeres hacia la colina se asocia al recuerdo de una escapada cimarrona resistente; en la obra jamaicana, la asignación de habitantes a la parte baja de la ciudad refleja una situación de dominación heredada de la colonización. Sin embargo, es en el corazón de este barrio donde se tejen las solidaridades resistentes que revela el relato. Esta vez, toman la forma de líneas de fuga creativas, inmateriales, alimentadas por dos elementos principales: una espiritualidad correspondiente a los inicios del rastafarianismo jamaicano y una red de historias conmemorativas relacionadas con

³⁰ "¡Lástima que fue un esfuerzo inútil! La gente [...] llegaba de todas partes y sin pudor insultaban a las autoridades francesas, amenazaban a la policía con machetes y otras armas criollas bien afiladas, echándoles en cara los cuatrocientos años de esclavitud y los viejos tiempos coloniales. [...] Muy pronto ya no fue posible distinguir quién era del mundo de abajo y quién pertenecía a la comunidad. Y así, los seguidores que querían desaparecer se fundieron con la población."

³¹ « Maîtresses des carrefours, certaines lianes sont les alliées privilégiées du chamane qui « rêve », tout en les secrétant, les « confuses paroles » de l'au-delà du visible. L'ayahuasca, la liane des morts, est l'expression par excellence de l'esprit de la forêt qui révèle les correspondances secrètes entre les multiples dimensions de la réalité » (Maestras de las encrucijadas, algunas lianas son las aliadas privilegiadas del chamán que « sueña », al tiempo que secreta, las « confusas palabras » del más allá de lo visible. La ayahuasca, la liana de los muertos, es la expresión por antonomasia del espíritu de la selva que revela las correspondencias secretas entre las múltiples dimensiones de la realidad)

la repetición de desastres que dan testimonio de la sostenibilidad de una sociedad poscolonial liberticida. El *lyannaj* que se teje está así estrechamente ligado con a una trayectoria histórica colectiva minorizada, caracterizada por la familiaridad que mantiene desde la esclavitud con la noción de desastre. A partir de entonces, es en la inminencia de un acontecimiento desastroso que los reordenamientos intersubjetivos de la solidaridad se revelan y acentúan.

La diégesis insiste en este punto, construyéndose alrededor del “día del *autoclapso*”. Este último término, específicamente el jamaiquino, se utiliza muchas veces antes de que el texto se tome el tiempo de ofrecer una definición. Teniendo cuidado de evitar una postura de autoridad al enfatizar las diferentes interpretaciones posibles, el narrador presenta primero el *autoclapso* según su entrada en un diccionario: “Autoclapse, n. (dialecto jamaiquino): Desastre inminente; calamidad; “El mayor problema posible.” Luego afirma que la palabra “ha sido susurrada en todo el Caribe durante cientos de años”, y hace la conexión con “el apocalipsis” antes de agregar que “les spécialistes pensent que le mot a voyagé à travers le temps et l’espace pour s’enraciner dans les Caraïbes [...]” **(los expertos creen que la palabra viajó a través del tiempo y el espacio para echar raíces en el Caribe [...])**. Sin embargo, dice, se cree que la palabra llegó a Jamaica a través del “inglés del siglo XIV: *afterclap*”, que denota una “conséquence imprévue, généralement dommageable, qui intervient alors qu’un événement est considéré comme terminé” **(consecuencia imprevista, generalmente dañina, que ocurre después de que un evento se considera terminado)**. Por eso, este término criollo jamaiquino nos resulta de particular interés en la medida en que sus diversos significados ponen de relieve un vínculo de familiaridad entre el Caribe y la noción de desastre. La evocación del término “*afterclap*” resuena con una situación poscolonial que aún debe lidiar con legados históricos problemáticos, después de aboliciones e independencias. Tomando el “*autoclapse*” como motivo central, la novela resalta el poder creativo que emerge de la memoria para enfrentar colectivamente una situación devastadora.

El acontecimiento desencadenante del *autoclapse* —y de la diégesis— es el siguiente: un profesor de la escuela Augustown, representante de la pequeña burguesía de la localidad de Kingstown —no vive en el barrio pero da clases allí— corta, en un ataque de ira, los dreads del pequeño Kaia, de unos diez años. Para los miembros de la comunidad rastafari este es un acto irreparable, que niega su identidad así como su valor individual y colectivo. A medida que se difunda por Augustown, la noticia resonará con una constelación de otros actos de opresión experimentados por los residentes del vecindario, revelando la longevidad de un sistema desigual y racista heredado de la colonización³². Para calmar a su nieto Kaia, que vuelve del colegio aturdido por lo que acaba de ocurrirle, Ma Taffy decide contarle la versión popular de la huida del predicador Bedward. Según la leyenda, este último habría logrado volar de regreso a África si las autoridades no lo hubieran

³² Parmi eux on compte l’histoire du Clarky, qui s’était pendu après que la police avait coupé ses dreadlocks, et celle du prêcheur Bedward. **(Entre ellos está la historia del Clarky, quien se ahorcó después de que la policía le cortó los dreadlocks, y la del predicador Bedward)**

herido para mantenerlo en tierra. Al mismo tiempo que se cuenta esta historia, al otro lado del barrio los miembros de la comunidad rastafari de "Bobo Shanti" se enteran de lo que le sucedió a Kaia y comienzan una marcha en apoyo. A su procesión se suman pronto los demás habitantes del barrio, en un pasaje en presente que subraya la intensidad del momento y su fusión con otras temporalidades:

La marche des Bobo Shanti devient la marche d'Augustown : un nouveau flux [...] vers un lieu que, depuis plus de cent cinquante ans, ils cherchent à atteindre.

Car ce n'est pas la première procession, bien sûr. Ils avaient déjà marché le 1er août 1838, ce jour qu'on appelle depuis le Matin d'Août. Ils avaient alors posé d'immenses paniers sur leur tête et quitté les domaines de Mona et de Papine, se dirigeant toujours tout droit et sachant bien que, cette fois-ci, le maître ne pourrait pas envoyer ses chiens à leurs trousses. La reine Victoria avait signé le document qui leur rendait leur liberté.³³

La actualización del gesto de abandonar la plantación para liberarse de ella se destaca por la oscilación entre los grupos nominales "nuevo flujo" (**nouveau flux**) y "desde hace más de ciento cincuenta años" (**depuis plus de cent cinquante ans**). El "lieu que [les habitants] cherchent à atteindre" (**lugar al que [los habitantes] buscan llegar**) es de hecho la concretización de su liberación dentro de una isla que se ha convertido en su territorio. Esta marcha de protesta y liberación, presentada como continua desde el período de la esclavitud, se opone pues a la otra historia de liberación presente en la novela: la de la huida de Bedward que remite al mito del "africano volador" que busca regresar a su continente de origen. Sin embargo, la narración enfatiza que este enfoque liberador se ve frustrado desde el principio. De hecho, el texto informa que los esclavos recién liberados:

n'étaient pas allés loin : à peine à deux kilomètres, jusqu'à cette vallée qu'ils avaient appelée Augustown [...]. La déception, ils l'apprendraient avec le temps. Il n'y avait là aucune liberté [...] Le Maître avait juste changé de nom [...] parfois même [...] de peau. La marche serait encore longue [...]. Ils ont donc marché bien des fois depuis ce Matin d'Août. Ils ont rejoint toutes les grèves, été de toutes les veillées et de toutes les manifestations, mais aucune marche ne les a menés à bon port. Ils continuent pourtant, avec un entêtement digne de Sisyphe. [...] Ils progressent lentement vers ce lieu insaisissable, pas à pas, peu à peu.³⁴

³³ "La marcha de los Bobo Shanti se convierte en la marcha Augustown: un nuevo flujo [...] hacia un lugar que, durante más de ciento cincuenta años, han estado buscando alcanzar.

Porque ésta no es la primera procesión, claro. Habían marchado ya el 1 de agosto de 1838, día que desde entonces se llama la Mañana de Agosto. Luego colocaron enormes cestas sobre sus cabezas y abandonaron los dominios de Mona y Papine, siempre en línea recta y sabiendo muy bien que, esta vez, el amo no podría enviar a sus perros tras ellos. La reina Victoria había firmado el documento que les daba la libertad."

³⁴ "no habían ido muy lejos: apenas dos kilómetros, hasta ese valle que habían llamado Augustow [...]. Decepción, ya lo aprenderían con el tiempo. Allí no había ninguna libertad [...] El amo sólo había cambiado de nombre [...] a veces incluso [...] de piel. La marcha aún sería larga [...]. Así que han caminado muchas veces desde aquella mañana de agosto. Se unieron a todas las huelgas, asistieron a todas las viglias y a todas las manifestaciones, pero

El texto opera un *lyannaj* narrativo y poético superponiendo épocas pero también formas de expresión. Desde la procesión detenida frente a la escuela, un hombre "attire la foule dans le vortex de sa musique" (**atrae a la multitud hacia el vórtice de su música**). Se levanta una voz que "vient d'ailleurs, d'un endroit tout à la fois plus proche et plus lointain. De la maison d'à côté mais aussi du passé" (**viene de otro lugar, de un lugar a la vez más cercano y más lejano. De la casa de al lado pero también del pasado**):

*Entends les mots du rastaman
Ô Babylone, ton trône s'effondre, s'effondre,
Ô Babylone, ton trône s'effondre
[...]
Vole vole, jusqu'à Sion, vole, vole jusqu'à la maison
Dans la lumière du matin, le travail aura pris fin,
Vole, vole, l'homme vole, s'envolera vers sa maison...*³⁵

Este canto resalta la ligadura entre la necesidad de afrontar la repetición del desastre liberticida y la creación de una espiritualidad solidaria y resistente. La oposición entre el "rastaman", aquí el oprimido, y "Babilonia", que representa al opresor colonial y poscolonial, apunta hacia la religión rastafari. Sin embargo, el llamado a la destrucción de "Babilonia" y a la creación de una nueva sociedad concierne a todos los habitantes de Augustown; se trata de tejer lazos de solidaridad entre los dominados, basándose en los símbolos del "rastaman" y "Babylon". La segunda estrofa, por su parte, apunta hacia la leyenda de Bedward y el mito del africano volador, que el lector sabe que son inoperantes gracias a fragmentos de historias anteriores. El regreso a "casa" se convierte en un símbolo de libertad, pero un símbolo que en última instancia debe lograrse "aquí y ahora" para toda la población minoritaria. Así, el *lyannaj* poético pone de relieve un *lyannaj* sociocultural, y muestra cómo el desastre individual sufrido por Kaia se hace eco de una sucesión de desastres colectivos históricos que dan lugar a respuestas igualmente colectivas, aunque puntuales porque siempre son reprimidas. El pasaje por la inscripción de la voz y del canto no es anecdótico. Destaca la importancia del entrelazamiento de prácticas culturales en el desarrollo de una memoria de resistencia al desastre:

parce qu'ils réactivent les mémoires du corps et de l'oralité, parce qu'ils nourrissent une nouvelle spiritualité [...], les rythmes de résistance —qui se manifestent dans la danse, la musique, le "réveil" des spirituals— offrirons le meilleur antidote à la zombification esclavagiste.³⁶

ninguna marcha los llevó a buen puerto. Pero continúan con una terquedad digna de Sísifo. [...] Avanzan lentamente hacia ese lugar esquivo, paso a paso, poco a poco."

³⁵ "Escucha las palabras del rastaman / Oh Babilonia, tu trono se desmorona, se desmorona, / Oh Babilonia, tu trono se derrumba / [...] / Vuela, vuela, a Sión, vuela, vuela a casa. / A la luz de la mañana el trabajo habrá terminado, / Vuela, vuela, el hombre vuela, volará a su casa..."

³⁶ "porque reactivan las memorias del cuerpo y de la oralidad, porque alimentan una nueva espiritualidad [...], los ritmos de resistencia —que se manifiestan en la danza, la música, el «despertar» de los spirituals— ofrecerán el mejor antidoto a la zombificación de la esclavitud."

Al construirse en eco de modelos musicales —polifonía, fuga— y al poner de relieve los fenómenos orales de transmisión, el texto literario se suma a las prácticas culturales que Dénètem Touam Bona asocia con el *lyannaj*.

Conclusión. Del Rizoma al *lyannaj* : de la horizontalidad a la verticalidad