IMAGES ET RÉCITS DE L'EXIL ET DES EXODES EN AMÉRIQUE LATINE AU XXIe SIÈCLE

ISABELLE CLERC ET ANNE-CLAUDINE MOREL (DIR.)

ÉDITIONS ORBIS TERTIUS

© Éditions Orbis Tertius, 2022
© Les auteurs, 2022

Toile de couverture : Martine Lataste, *Reflets du port* <martinelataste.com>
© Martine Lataste

Éditions Orbis Tertius, 28, rue du Val de Saône F-21270 BINGES

e-ISBN : 978-2-36783-201-2

Édition originale
ISBN : 978-2-36783-196-1
ISSN : 2265-0776

www.editionsorbistertius.com

IMAGES ET RÉCITS DE L'EXIL ET DES EXODES EN AMÉRIQUE LATINE AU XXIe SIÈCLE

Ouvrage publié avec le soutien de l'Université Côte d'Azur

UNIVERSITÉ
CÔTE D'AZUR

IMAGES ET RÉCITS DE L'EXIL ET DES EXODES EN AMÉRIQUE LATINE AU XXIe SIÈCLE

Isabelle Clerc et Anne-Claudine Morel

(dir.)

ÉDITIONS ORBIS TERTIUS

Cet ouvrage présente une sélection des actes du colloque international « Images et récits de l'exil et des exodes en Amérique latine au XXIe siècle ». Cet événement scientifique s'est tenu à l'Université Côte d'Azur les 19 et 20 novembre 2020, sur le campus Carlone, sous l'égide de l'Institut des Amériques, de l'École Universitaire de Recherche CREATES et du laboratoire du LIRCES (EA 3159). Les organisatrices, Isabelle Clerc et Anne-Claudine Morel, ont envisagé ce colloque comme le prolongement d'une Journée d'Études interdisciplinaire réalisée un an auparavant : « Amérique latine : exil, migrations et identités » (décembre 2018, Université Nice Côte d'Azur). Lors du colloque réalisé en 2020, la réflexion a été recentrée autour de la représentation de l'exil et des exodes dans cette même aire géographique, depuis le début du XXIe siècle. En effet, les migrations de populations dont nous sommes aujourd'hui les témoins sont, pour la plupart, filmées, photographiées, écrites et décrites dans un temps court qui laisse peu de place à l'analyse distanciée des faits. C'est cette quasi simultanéité entre les faits réels et leur représentation sur les écrans de télévision, de cinéma et d'ordinateur que les organisatrices ont souhaité interroger, dans une perspective volontairement pluridisciplinaire.

Les photographies des colonnes de migrants originaires d'Amérique centrale ou du Venezuela sont devenues emblématiques de ces déplacements massifs de populations en Amérique latine. C'est là que prend pleinement son sens le terme « exode » introduit dans la thématique proposée, et juxtaposé au substantif « exil ». En quelques années, ces migrations transcontinentales sont passées de la clandestinité plus ou moins organisée[1] à une visibilité manifeste et parfois mise en scène. Les raisons de l'exil des individus et des exodes des populations sont pourtant semblables par bien des aspects à celles des siècles précédents : il s'agit de fuir des conditions politiques, économiques

1. Voir l'ouvrage d'Argán Aragón, *Migrations clandestines d'Amérique centrale vers les États-Unis*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2014.

ou sociales qui mettent en péril la survie même des individus ou des communautés. C'est le cas pour des Argentins qui ont quitté leur pays au lendemain de la crise de 2001, pour des Brésiliens exilés, menacés ou persécutés, parfois déplacés, comme certaines ethnies indigènes, après l'élection de Jair Bolsonaro en 2018, et pour nombre de Honduriens, Guatémaltèques ou Salvadoriens depuis la fin 2018. Ces hommes, femmes et enfants en danger sur leur territoire natal tentent de trouver un ailleurs meilleur et une nouvelle terre d'accueil. Mais la médiatisation de ces flux migratoires, leur mise en images et en récits qui informent la planète tout entière en l'invitant à assister quasiment en direct au déplacement de ces populations modifient-elles le sens même de ces « errances » individuelles ou collectives ? Comment les chercheurs concilient-ils l'analyse des processus migratoires, d'une part, et l'image de ces processus qui nous en est donnée, d'autre part ? Peut-on mesurer l'impact, sur le processus migratoire lui-même, ses causes et ses conséquences, de cette image qui est saisie, agencée et projetée tout à la fois par des artistes et des intellectuels (cinéastes, écrivains, photographes), par des journalistes et des particuliers, par les victimes ou les instigateurs de ces mouvements migratoires massifs ?

À travers une perspective nécessairement pluridisciplinaire, ce colloque a prétendu alimenter une réflexion sur la corrélation entre le drame humain, collectif ou individuel, qui se joue dans ces flux migratoires depuis le début du XXIe siècle, et leurs représentations iconographiques et textuelles, dans une immédiateté rendue possible par des moyens technologiques récents. Aborder une thématique adossée à des évènements historiques très récents a contribué à nourrir la réflexion sur la représentation et médiatisation de ces mouvements de populations qui ont lieu depuis le début du siècle en Amérique latine. Les multiples perspectives disciplinaires convoquées pour problématiser une actualité politique et historique récente interrogent et interprètent la réalité ou les faits sous un horizon de savoirs variés.

Afin de mieux cerner les spécificités de ce phénomène migratoire une réflexion renouvelée sur les termes « exil » et « exode » appliqués à la réalité latino-américaine récente s'est imposée, afin d'en assurer l'appropriation. Si le terme d'exil, dans ses définitions les plus communes, est associé à une peine, une disgrâce ou un éloignement volontaire ou contraint de son pays, celui d'exode suppose un

déplacement en masse d'une population, pour des raisons socio-économiques, culturelles, politiques, ou de catastrophes naturelles. Pourquoi a-t-on parlé d'exil, parfois massif, au temps des dictatures du XXe siècle en Amérique latine, alors que le terme d'exode, voire de diaspora, fleurit volontiers dans la presse depuis quelques années pour désigner les flux migratoires transaméricains ? Comment est-on passé de termes tels ceux de « déplacement », « migration », « flux », ou le très littéraire « nomadisme », à ceux de « caravanes », de « marches » ou « colonnes » de migrants ? Par exemple, la première « marche » des indigènes équatoriens sur la capitale, Quito, en 1990, renvoie à un mouvement de revendication politique organisée par un secteur de la population, et non à un déplacement irréversible.

Une approche sociologique et psychologique du phénomène migratoire est mise en œuvre dans l'article de Jean Clot afin de mieux cerner la spécificité de ces mouvements de masse. La dimension collective et massive semble essentielle pour comprendre ces crises migratoires et il est intéressant de les analyser en tant que phénomène de groupe. Dans son article intitulé « Les "caravanes" de migrants d'Amérique centrale : une analyse de la "mise en mots" et "mise en images" dans la presse quotidienne sur Internet », Jean Clot propose une réflexion sur le phénomène migratoire, en effectuant une analyse catégorielle et iconographique d'un corpus de sources journalistiques anglophones et hispanophones. Son analyse s'appuie notamment sur des récits des journalistes qui ont commenté la première caravane de migrants honduriens en octobre 2018.

L'analyse de la mise en scène et de la mise en images du phénomène socio-politique de la migration est également à l'œuvre dans les travaux de Laure Guillot Farneti et de Camila Melo Felgueres. Comment analyser le traitement télévisuel dont les « colonnes » de migrants font l'objet depuis 2018, en Europe et en Amérique ? Comment les représentations de la migrations, capturées par les photographes, professionnels ou amateurs, et véhiculées par la Toile, s'articulent-elles avec la réalité des faits ? Divers films[2],

2. *Rêves d'or* (*La jaula de oro*) de Diego Quemada-Diez (2013), *Sin nombre* de Cary Joji Fukunaga (2009), *Guten Tag, Ramon* de Jorge Ramirez Suares (2014).

documentaires[3], reportages photographiques[4] ou dessins de presse[5] sur l'exil en Amérique latine ont largement contribué à pérenniser l'image de la « caravane » migratoire qui se déplace en train ou à pied. L'article de Laure Guillot Farneti « Représentations télévisuelles des migrations contemporaines au Brésil : entre fictions et réalités. L'exemple de la télénovela *Orfãos da terra* », étudie les représentations des migrations contemporaines dans la télénovela, à travers les territoires, les personnages et les intrigues présents dans la production télévisuelle, et grâce à des analyses sémio-discursives de passages choisis. Dans un Brésil marqué par une xénophobie qui sévit autant au sein du gouvernement que dans une partie de la population, le rôle de cette télénovela suivie quotidiennement par des millions de téléspectateurs est essentiel dans la mesure où elle instille une vision progressiste sur le phénomène migratoire dans le pays.

Dans son article intitulé « L'esthétique forensique dans la dénonciation des violences migratoires », Camila Melo Felgueres se penche sur une esthétique nouvelle, dénommée « art forensique », qui repose sur la présentation d'objets issus de la médecine légale dans le cadre juridique. Les œuvres des artistes qu'elle analyse (Libia Posada, Teresa Margolles, Doris Salcedo) nous permettent de voir comment image et récit se croisent pour devenir une preuve judiciaire dans cette reconquête du soi et du territoire.

Un pan important de la littérature latino-américaine est aujourd'hui intrinsèquement lié à l'exil. Les noms de Santiago Roncagliolo (Pérou), Andrés Neuman (Argentine), Juan Gabriel Vázquez (Colombie), Leonardo Valencia (Equateur), Horacio Castellanos Mora (Honduras/Salvador), ou des Vénézuéliens Juan Carlos Méndez Guédez, Alberto Barrera Tyszka, Eduardo Sánchez Rugeles, pour n'en citer que quelques-uns, montrent que le phénomène n'est pas circonscrit à quelques pays, et que les motifs d'éloignement du pays natal sont variés. Invité à donner une conférence inaugurale l'écrivain vénézuélien Eduardo Sánchez Rugeles, exilé à Madrid depuis

3. Citons à titre d'exemple *Los resistentes* de François-Xavier Freland (2018).

4. Par exemple : *Vénézuéliens, la route de l'exode*, Nassrine Radouaia, août 2018, photos AFP.

5. Voir par exemple la série « Yo inmigrante » de Rayma, dessinatrice de presse vénézuélienne.

2007, témoigne dans « Poéticas del desencuentro » de la difficulté d'être écrivain aujourd'hui au Venezuela. S'il dénonce la situation que traverse le pays et, sans le nommer, un exil intérieur auquel les artistes et intellectuels restés au Venezuela sont contraints, il met aussi en avant le travail de différents acteurs culturels : maisons d'édition indépendantes, librairies, cinéastes et troupes de théâtre subsistent malgré les difficultés, notamment matérielles, auxquelles ils sont confrontés. Mais c'est essentiellement depuis l'exil que s'élèvent les voix de la dissidence dont l'analyse lui est pour l'heure douloureuse et impossible.

Si la question de l'exil dans la littérature latino-américaine n'a rien de nouveau, à l'ère d'internet, des réseaux sociaux et du possible accès immédiat à un lectorat très vaste et varié, à travers les *blogs*, *tweets* et autres publications électroniques, l'écriture de l'exil, et en exil, a-t-elle évolué ? Comment ces écrivains abordent-ils la problématique de l'exil dans leurs œuvres ? Quelle relation entretiennent-ils avec le territoire perdu ? Dans quelle mesure l'expérience personnelle de l'exil affecte-t-elle l'écriture ? Ces récits jouent-ils un rôle dans la compréhension des phénomènes migratoires ? Oscar Gamboa Duran répond en partie à ces questions dans l'article « Migración del yo y del otro : narrar(se) e imaginar(se) en *El patio del vecino* de Raquel Rivas Rojas ». Il y analyse des nouvelles du recueil *El patio del vecino* (2012) de l'écrivaine vénézuélienne, et met en lumière une dynamique littéraire innovante, celle de récits issus de *blogs* et de *postcast* qui se métamorphosent en nouvelles éditées. Les diverses expériences migratoires relatées dans ce recueil permettent d'aborder l'exil sous différentes perspectives – comment le sujet se représente son propre exil ? quel regard porte-t-il sur les autres exilés ? – et thématiques – la relation de l'immigré avec les autres, les difficultés d'intégration.

De récits de vie il est aussi question dans l'article de Mario Alfonso Álvarez Domínguez : « Poemas y relatos sobre la migración en el México contemporáneo. El caso del *Libro centroamericano de los muertos* de Balam Rodrigo ». Le recueil poétique analysé ici oscille entre mémoire historique et fiction littéraire où convergent différentes voix : le *je* poétique, les victimes de violence auxquelles les poèmes rendent hommage, mais aussi la voix narrative de textes fondateurs comme la *Brevísima relación de la destruición de las Indias*.

Des photographies accompagnent les textes, afin de renforcer l'authenticité des témoignages.

Dans « Experiencias del exilio en la obra de Eduardo Sánchez Rugeles : entre errancia y olvido » Isabelle Clerc analyse trois romans de l'écrivain vénézuélien : *Blue Label/Etiqueta azul*, *Transilvania Unplugged* et *Liubliana*. L'exil apparaît intrinsèquement lié à l'errance. Soit parce que le choix d'abandonner le Venezuela est la conséquence d'une situation d'errance, soit parce que les personnages échouent dans leur recherche du lieu « acceptable ». Le retour, douloureux, est parfois la seule option. Si certains parviennent à s'adapter au pays d'accueil, c'est au prix d'un oubli et d'un rejet de la vie d'avant.

Les deux derniers articles interrogent la médiatisation des flux migratoires, entre information et désinformation. L'épisode filmé et photographié d'une fillette hondurienne en larmes, séparée de ses parents à la frontière entre les États-Unis et le Mexique, a été largement diffusé sur la Toile et dans les médias du monde entier. Quelles peuvent être l'influence ou l'incidence des réseaux sociaux, des chaînes d'information en continu, des images saisies au cœur de ces évènements dramatiques, sur les lecteurs et les spectateurs qui y assistent quasi simultanément, ainsi que sur les acteurs de ces migrations ? Dans quelle mesure la médiatisation de la crise migratoire latino-américaine participe-t-elle à l'*événement* lui-même, à sa fabrication et à sa réception ? On peut questionner les prises de position du président américain Donald Trump sur la matérialisation de la frontière par un mur et leur impact sur les flux migratoires récents des « dreamers » et de ceux qui fuient la violence et la misère de leur pays. Des images servent ainsi à illustrer, aux États-Unis mais également dans d'autres pays, la rhétorique du grand déferlement, de l'invasion de l'étranger. Un regard critique sur la communication orchestrée par les médias américains et latino-américains sur le phénomène migratoire est ainsi porté par Carlos Estela Vilela dans son article intitulé « ¿De dónde venimos? ¿A dónde vamos? Representaciones de la migración interna en la prensa peruana a inicios de la pandemia de Covid-19 ». Car la pandémie qui a débuté en 2019 est également à l'origine d'une migration d'un type nouveau, telle celle des milliers de Péruviens contraints de regagner leur campagne natale à cause de l'explosion du chômage et de la précarité des conditions de vie dans la capitale péruvienne depuis l'avènement du Covid. Sa réflexion

s'appuie sur une analyse comparée entre une presse dite « nationale » qui stigmatise les « marcheurs », et une presse indépendante qui s'interroge sur les raisons profondes de ce phénomène migratoire intérieur tout en donnant la parole aux migrants eux-mêmes. Il s'intéresse notamment à la façon dont les migrants sont désignés dans les médias.

Alejandro Adalberto Mejía González propose enfin un article intitulé « L'exode et le refuge vécus par les enfants de la frontière : *Los niños perdidos* de Valeria Luiselli ». Cet ouvrage paru en 2016, entre essai, chronique et reportage, sert de point de départ pour une remise en question des labyrinthes politiques et sociaux qui égarent plus encore les migrants d'origine latino-américaine. Alejandro Adalberto Mejía González interroge ainsi les notions d'exil et de refuge à travers l'analyse de ces récits hantés par les expériences traumatisantes des enfants.

Isabelle Clerc et Anne-Claudine Morel

LES « CARAVANES » DE MIGRANTS D'AMÉRIQUE CENTRALE : UNE ANALYSE DE LA « MISE EN MOTS » ET « MISE EN IMAGE » DANS LA PRESSE QUOTIDIENNE SUR INTERNET

Jean Clot
IRS-Université de Genève
Laboratoire Pacte, Université Grenoble Alpes

Introduction

Les « caravanes de migrants » d'Amérique centrale cherchant à rejoindre les États-Unis ont gagné de plus en plus d'importance et de visibilité sur la scène médiatique internationale depuis 2018, ainsi que dans les discours politiques où elles deviennent emblématiques, tantôt d'un grand déferlement, tantôt d'un exode ou encore d'une situation socioéconomique et politique délétère dans les pays d'origine.

« Spontanées », « stratégiques », « manipulées », elles seraient financées tantôt par Trump, tantôt par des fondations démocrates aux États-Unis, ou encore par l'opposition hondurienne ou le Venezuela ; en outre, elles constitueraient tour à tour « le résultat d'une manipulation », « l'expression d'une crise », des « bombes à retardement », un « défi », un « problème », une « honte », une « conséquence », « une réalité, une « patate chaude », une « mobilisation », une « fuite » ou encore un « déploiement stratégique », entre autres désignations qui lui sont attribuées dans la presse quotidienne sur Internet.

Elles sont par ailleurs illustrées de manière particulière : au-delà des vues surplombantes de la foule qui rappellent les prises de vue aériennes cinématographiques, on retrouve des images d'enfants, de familles, de police antiémeute, d'un Donald Trump pérorant, ou encore d'une certaine iconographie de la sécurité frontalière (mur, grillages, barbelés, etc.).

Bien que ces termes et images associés aux caravanes de migrants puissent sembler anodins, descriptifs et illustratifs, il en va autrement : ils recèlent un pouvoir performatif et véhiculent des idées, notions, expectatives ou encore émotions qui participent à la construction de certaines représentations sociales et géopolitiques, notamment concernant la migration et les frontières, indépendamment du fait qu'ils soient fréquemment repris et instrumentalisés à des fins politiques.

En partant de ce constat, notre recherche s'est centrée sur la « mise en mots » et la « mise en image » concernant en particulier la première caravane de migrants de 2018 dans la presse quotidienne sur Internet. Pour ce faire, une grille de lecture conceptuelle structurera l'analyse : il s'agira d'articuler plusieurs approches complémentaires, issues de la psychologie sociale, de la sociologie visuelle, de la sociologie du langage, ainsi que de la géopolitique et des sciences de la communication afin d'appréhender l'objet d'étude.

Le choix opéré en matière de technique d'analyse s'est orienté vers une analyse catégorielle et iconographique portant sur un corpus de sources journalistiques anglophones, francophones et hispanophones (de la presse quotidienne généraliste disposant d'édition digitale), qui a été constitué pendant le mois d'octobre 2018 lors de l'émergence de la première caravane. Nous identifierons les thématiques dominantes et examinerons comment le recours à certaines désignations et images forge des représentations sociales et participe symboliquement à la construction d'une réalité qui n'est pas indépendante d'intérêts géopolitiques, spécialement en matière de sécurité frontalière et de contrôle des flux migratoires.

Méthodologie

Un corpus de texte a été constitué au moyen des alertes de Google portant sur des mots clés prédéfinis en espagnol, en l'occurrence : *frontera, México, Guatemala*. Depuis des années, ces alertes nous permettent de suivre l'évolution et les mutations d'un contexte régional, la dimension frontalière rendant les observations d'autant plus intéressantes que la frontière en soi est, à l'instar de la capitale, un élément mobilisateur important au sein des États-nations[1]. Comme référent de l'identité nationale, la frontière fait l'objet de multiples discours, notamment politiques et médiatiques.

De la même manière que nous nous centrons sur la presse quotidienne généraliste, soit les médias traditionnels et grand public – que nous considérons comme d'importants émetteurs et vecteurs de représentations sociales – il nous semblait intéressant de profiter de ce type d'outil – les alertes de Google actualités – qui « pousse » en

1. Raffestin, Claude, « Éléments pour une théorie de la frontière », *Diogène*, n°34, 1986, p. 134.

quelque sorte l'information vers l'usager, sans que celui-ci ne doive effectuer une recherche spécifique à un moment précis[2]. En d'autres termes, il s'agissait de profiter du niveau métaéditorial de Google actualités qui indexe indifféremment des informations variées autour d'une même thématique[3].

Nous n'avons ainsi pas effectué de recherches documentaires sur les caravanes, mais avons sélectionné tous les articles qui portaient sur ce thème parmi ce flux d'informations concernant la frontière mexicano-guatémaltèque reçu par mail durant le mois d'octobre 2018. Nous avons opté pour conserver cet ancrage régional ou cette toile de fond contextuelle et thématique pour des raisons essentiellement pragmatiques : cela permet de délimiter l'objet d'étude d'un point de vue thématique et géographique, soit le passage de la frontière sud du Mexique, cela dans une offre extrêmement condensée d'informations diverses.

Cela a donné lieu à un corpus de textes journalistiques – 112 textes au total et 190 photos – et qui ont fait l'objet d'une alternance entre 3 types d'analyse : 1) textuelle (fréquence d'apparition de termes ou figures pour désigner la caravane ou les migrants dans le corpus de texte), 2) de contenu thématique (récurrence de thèmes spécifiques), et 3) une analyse thématique du corpus d'images.

Les migrations centraméricaines vers les États-Unis : bref état des lieux

Les caravanes de migrants constituent l'expression récente d'un phénomène complexe dont l'origine remonte à la fin de la deuxième moitié du 20ème siècle, soit les mouvements migratoires internationaux, en particulier du Guatemala, Honduras et El Salvador, en direction des États-Unis. Avant d'aborder les résultats de l'analyse à proprement parler, nous proposons une brève contextualisation du phénomène.

2. Karsenti, Thierry, Dumouchel, Gabriel et Komis, Vassilis, « Les compétences informationnelles des étudiants à l'heure du Web 2.0 : proposition d'un modèle pour baliser les formations », vol. 60, n°1, 2014, p. 24-25.

3. Rebillard, Franck, « Du traitement de l'information à son retraitement », *Réseaux*, n°137, 2006, p. 3.

D'un point de vue historique, les premiers mouvements de population importants – il s'agit en fait davantage de mouvements de réfugiés ou de déplacés que de mouvements migratoires – remontent aux années 1970, alors que plusieurs pays de l'isthme connaissent des guerres civiles, par exemple au Salvador, au Guatemala ou encore au Nicaragua. Ces guerres civiles sont elles-mêmes la conséquence de problèmes internes, mais également celle d'une tradition d'interventionnisme des États-Unis en Amérique centrale durant la seconde moitié du 20ème siècle, avec un phénomène de dépendance économique. L'Amérique centrale et les Caraïbes constituent des régions périphériques faisant l'objet de politiques économiques qui favorisent globalement les intérêts du pays qui occupe une place centrale dans ce système : les États-Unis.

Dans ce contexte, les pays centraméricains fonctionnent comme fournisseurs de matières premières, et puis progressivement comme fournisseurs de main-d'œuvre bon marché pour les États-Unis où l'on observe une demande importante de main d'œuvre accompagnée d'un phénomène de vieillissement de la population. Cette tendance asymétrique des relations internationales se renforce avec les politiques néolibérales des années 1990, avec ce que le FMI appelle pudiquement les « plans d'ajustement structurel » qui se traduisent par un démantèlement et une privatisation des systèmes publics ou encore par une flexibilisation du travail.

D'un point de vue social et culturel, et au-delà de ces aspects économiques et historiques, une certaine interdépendance se crée à travers ces mouvements migratoires :

— On voit apparaitre des communautés transnationales à partir des mouvements migratoires (circulaires, d'immigration, de réfugiés, retour volontaire, expulsions), et des réseaux d'échanges commerciaux qui conforment un système migratoire avec une interdépendance asymétrique entre les pays (centre/périphérie), plus que dans un schéma de « souverainetés closes »[4].

4. Canales, Alejandro et Zlolniski, Cristián, "Comunidades transnacionales y migración en la era de la globalización", *Notas de población*, CEPAL, Naciones Unidas, 2001.

— Les nouvelles technologies qui permettent une communication continue et en temps réel et qui contribuent à connecter ou rapprocher les immigrés avec leurs lieux d'origine.

— Un phénomène de regroupement familial (par exemple un cinquième de la population salvadorienne vit aux États-Unis, principalement à Los Angeles).

— D'un point de vue culturel, les États-Unis constituent un référent important. Il y a des représentations et imaginaires qui interviennent et jouent un rôle dans la décision de migrer. Les regards sont littéralement tournés vers les États-Unis à l'image des grands journaux télévisés salvadoriens qui consacrent un temps d'antenne considérable aux nouvelles de Los Angeles.

D'un point de vue environnemental et climatique, il s'agit d'une zone vulnérable, comme en témoignent les catastrophes naturelles, dont la plus récente remonte au passage de l'ouragan Eta[5]. Il faut également prendre également en compte le phénomène de la sécheresse (qui se doit au phénomène El Niño) qui menace la sécurité alimentaire de millions de personnes selon l'Organisation pour l'alimentation et l'agriculture de l'ONU[6]. En outre, on est face à un modèle qui posera tôt ou tard problème : d'autres instances de l'ONU, telles que la CEPAL, ont déjà lancé des avertissements au travers de rapports sur la question : la CEPAL prévoit par exemple qu'un tiers des forêts auront disparu en 2050 dans la région, ainsi que 80% des prairies et savanes tropicales, alors que dans un même temps les zones agricoles vont augmenter de 50%[7]. Il s'agit d'un modèle qui n'est pas soutenable et dont les conséquences (érosion des sols, perte de la biodiversité, etc.) vont également stimuler des déplacements massifs.

Il faut également prendre en compte des facteurs internes étroitement liés aux dimensions du contexte au niveau macro telles qu'elles

5. BBC, "Eta en Centroamérica: su destructivo paso tras dejar decenas de muertos y miles de evacuados", BBC News Mundo, <https://www.bbc.com/mundo/noticias-america-latina-54789907>, [3 novembre 2020].

6. ORGANIZACIÓN DE LAS NACIONES UNIDAS PARA LA ALIMENTACIÓN Y LA AGRICULTURA, "El Niño amenaza la alimentación de América Central", FAO, <http://www.fao.org/in-action/agronoticias/detail/es/c/517005/>, [2016].

7. COMISIÓN ECONÓMICA PARA AMÉRICA LATINA Y EL CARIBE, "La economía del cambio climático en Centroamérica", CEPAL, Naciones Unidas, 2011.

ont été évoquées précédemment, et qui renforce le phénomène migratoire. Le contexte économique se caractérise par un manque d'opportunités d'emploi, un manque d'accès à l'éducation et à la santé, une mauvaise répartition des richesses, des salaires peu élevés, et une pauvreté prononcée. En effet, la moitié de la population se trouve sous le seuil de pauvreté, soit un pourcentage supérieur à la moyenne latino-américaine de 33%[8].

À cela s'ajoutent des problèmes de gouvernance dans des pays marqués par des faiblesses au niveau institutionnel, une certaine inefficience dans la gestion des affaires publiques, sans compter les phénomènes de corruption, de clientélisme, ou encore d'impunité. On observe également des niveaux de violence élevés en lien avec ladite « guerre » entre gangs rivaux, mais qui ne doit pas occulter d'autres types de violence plus structurelle, notamment envers les groupes vulnérables, tels que les femmes ou les peuples autochtones, ou encore contre les défenseurs de l'environnement, comme le souligne le New York Times[9].

Émergence des caravanes

L'apparition de la première caravane remonte au mois d'octobre 2018 à San Pedro Sula au Honduras. Elle est suivie par plusieurs autres durant la fin de la même année, en 2019, 2020 et jusqu'à aujourd'hui. Sans tomber dans un déterminisme technologique, force est de constater que les réseaux sociaux ont joué un rôle dans la rapidité des mobilisations. Par exemple, pour ce qui est de la première caravane, plusieurs centaines de personnes parviennent à se coordonner en l'espace de très peu de temps, avec l'objectif de se rassembler aux alentours de la gare routière de San Pedro Sula et d'entreprendre le chemin vers le Mexique en groupe. Les médias publics s'emparent alors du phénomène et le relaient abondamment, ce qui fait caisse de résonance, et attire indirectement encore davantage de

8. ORGANIZACIÓN DE LAS NACIONES UNIDAS PARA LA ALIMENTACIÓN Y LA AGRICULTURA, "14,2% de los habitantes de Centroamérica pasa hambre", FAO, <http://www.fao.org/americas/noticias/ver/es/c/229460>, [2012].

9. ARCE, Alberto, "Defender al medioambiente en América Latina puede ser letal", New York Times, <https://www.nytimes.com/es/2016/09/01/espanol/america-latina/defender-al-medioambiente-en-america-latina-puede-ser-letal.html>, [1 septembre 2016].

personnes qui rejoignent le point de rendez-vous. Si l'on essaye de se représenter comment cette mobilisation aurait eu lieu il y a une quinzaine d'années (précisément lorsque les migrations d'Amérique centrale se sont intensifiées), à l'époque de l'ancienne génération de téléphones portables et des cybercafés, il semble difficile d'arriver à une telle amplitude en si peu de temps. La connectivité, le meilleur accès à Internet, la généralisation des smartphones, le temps réel, les forums en ligne, les groupes WhatsApp et Facebook sont autant d'éléments qu'il convient d'examiner.

Pourquoi se déplacer en groupe ? Il s'agit essentiellement d'une réponse au problème de l'insécurité des routes migratoires au Mexique : cela permet d'éviter les enlèvements, les rançonnages, les extorsions et autres abus divers de la part de groupes criminels et parfois des autorités. Pour les femmes et les enfants qui sont des populations spécialement sujettes aux abus, le fait de voyager en caravane comporte davantage de sécurité.

Il faut également tenir compte du fait que les prix des intermédiaires de la migration (*coyotes*) sont élevés. Depuis nos premiers travaux de recherches dans la zone frontalière en 2010[10], nous avons pu observer une hausse progressive des prix alors même que se sont intensifiés les contrôles migratoires au Mexique : actuellement, le voyage du Guatemala aux USA, avec la traversée clandestine du Mexique, coûte environ 5000 USD. Voyager en caravane permet de s'affranchir d'une certaine manière de ces *coyotes*, tout du moins pour effectuer une partie de la traversée du Mexique. En effet, l'ampleur des caravanes s'atténue au fur et à mesure de leur avancée en territoire mexicain, certains migrants, seuls ou en petits groupes, décidant de rester dans le pays, d'autres optant pour la route migratoire du Pacifique en direction de Tijuana, d'autres encore poursuivant leur chemin par la route du golfe sur le versant atlantique.

Au-delà de ces aspects, les caravanes constituent également un mouvement social qui cherche à dénoncer et visibiliser les conditions des migrants centraméricains durant leur traversée du Mexique. Il s'agit aussi d'interpeler les gouvernements de la région à travers les

10. Clot, Jean, "Acercamiento conceptual a las prácticas económicas informales en los pasos fronterizos entre México y Guatemala". *Diacronie. Studi di Storia Contemporanea,* n°13, 2013.

mobilisations. D'ailleurs, celles-ci ont été précédées par plusieurs marches symboliques depuis une dizaine d'années, comme celle des mères centraméricaines à la recherche de leurs enfants disparus au Mexique, ou encore les « chemins de croix » migrants organisés par l'organisation civile internationale *Pueblo sin fronteras* afin de dénoncer l'insécurité, les conditions du transit au Mexique et les abus commis sur les migrants. En effet, un certain nombre de groupes associatifs et religieux offrent un soutien d'ordre logistique. En d'autres termes, force est de constater qu'il y a une société civile qui s'organise, s'implique, coopère, coordonne des actions, tisse des liens et construit des réseaux au niveau international. Il y a ainsi des groupes, aussi bien aux États-Unis qu'au Mexique, ou encore dans les pays centraméricains, qui poursuivent globalement les mêmes objectifs, alors que les gouvernements régionaux sont loin de se mettre d'accord, en particulier sur les questions migratoires. Ces derniers coïncident sur le fait que les migrations doivent être ordonnées, régulières et doivent se dérouler dans la sécurité – ils reprennent ainsi la plupart du temps les énoncés du pacte mondial sur les migrations pour étayer leurs politiques migratoires nationales – mais les moyens pour y parvenir divergent considérablement.

Enfin, l'émergence des caravanes s'inscrit dans des conjonctures régionales spécifiques qu'il convient aussi de prendre en considération. Au Honduras, la situation politique se caractérise par une instabilité, le gouvernement de Juan Orlando Hernández manquant de légitimité sur fond d'une possible fraude électorale en 2017, de répressions et de liens présumés avec le narcotrafic. L'apparition des caravanes coïncide également avec les élections de mi-mandat aux États-Unis[11] où l'on assiste à une importante récupération politique du thème sur laquelle nous reviendrons. Cette politisation du phénomène survient également au Mexique où l'opposition instrumentalise la question migratoire pour remettre en question le programme du candidat fraichement élu en évoquant déjà un futur échec de sa politique. En définitive, les caravanes de migrants deviennent des

11. Les élections de mi-mandat (*midterm elections*) sont des élections des deux chambres du Congrès des États-Unis qui se tiennent au milieu du mandat quadriennal du président américain d'où leur nom. Elles rythment la politique intérieure américaine. L'ensemble des 435 sièges de la Chambre des représentants est renouvelé, ainsi qu'un tiers des 100 sièges du Sénat.

arguments de campagnes politiques, ce qui contribue également à leur forte médiatisation.

Mise en mots et en images de la caravane : considérations générales

L'analyse porte sur les récits faits par les médias de l'arrivée de la caravane de migrants au Mexique. Comme de « récit » à « fiction » il n'y a qu'un pas, nous souhaitons préciser que notre démarche ne vise aucunement à remettre en question ces récits journalistiques ou la gravité de la situation sociale, par exemple au Honduras. En d'autres termes, il ne s'agit pas de sous-entendre que les médias « nous racontent des histoires » – une perspective dans l'air du temps – mais de constater que des constructions narratives sont créées autour des caravanes ou encore de leur franchissement de la frontière sud du Mexique, qu'une certaine subjectivité demeure dans le sens où il ne s'agit pas d'informations brutes, descriptives et factuelles, et que ces constructions répondent à des impératifs liés au champ journalistique (sur le plan du format, ou encore de la logique de recherche de l'audience). Il y a ainsi certains termes, thématiques, angles d'approche qui sont privilégiés, que cela soit du point de vue des images ou du contenu des articles, c'est dans cette optique que nous parlons de « mise en mots » et « mise en images » des caravanes[12].

Si l'on examine dans une perspective horizontale le corpus de 112 textes et avec un regard à la fois neutre et critique, on se rend compte qu'émergent un certain nombre de ressorts scénaristiques :

— On trouve des grandes figures (ou héros, selon les perspectives) : sur les 190 images, celle de Trump revient 19 fois. En outre, il est mentionné dans un peu plus de la moitié des articles. On retrouve également de façon répétée Bartolo Fuentes, un ex-député du parti socialiste hondurien *Libertad y Refundación* qui serait à l'origine des caravanes, le militant Irineo Mujica, dirigeant de *Pueblo Sin Fronteras* (qui organise les chemins de croix migrants dont il a été question dans la partie contextuelle), ou encore le chef de la police fédérale au Mexique qui personnifie les mesures sécuritaires mises en place dans le pays.

12. Les exemples qui sont donnés au fil du texte, tels que les titres ou fragments d'articles, ont été traduits en français par l'auteur.

— Un certain suspens est entretenu : la caravane va-t-elle pouvoir franchir la frontière et continuer son chemin au Mexique ? Comment les autorités mexicaines vont-elles réagir ? Que va dire Donald Trump à ce sujet ?

— Des événements et des dénouements clés surviennent, par exemple le passage de la frontière dans la cohue au milieu des clôtures grillagées abattues sur le sol qui a été abondamment photographié par les correspondants des agences de presse. Il y a aussi « la fureur de Donald Trump » suscitée par la caravane[13], une fureur calculée et électorale qui permet de rebondir sur les promesses phares de campagne, soit la construction du mur à la frontière sud des États-Unis. Cela lui permet également de motiver et mobiliser sa base électorale. Il affirme d'ailleurs lors d'un meeting dans le Montana en 2018 que l'élection portera sur la caravane[14]. Même si la BBC prend la précaution de mettre des guillemets à « fureur[15] », cette dernière est passablement médiatisée, ainsi que les diverses menaces qui lui succèdent, souvent via twitter et qui sont ensuite reprises par les médias.

— Il y a aussi des rôles qui semblent plutôt secondaires, soit paradoxalement ceux-là mêmes des principaux acteurs de la caravane. Par exemple, certains médias effectuent des portraits de participants, en général de femmes ou d'enfants, à l'instar de la BBC qui dédie deux articles, l'un respectivement à Mario Castellanos, « l'enfant qui voyage seul en direction des États-Unis[16] » et l'autre à une « femme violée par des membres de gangs et qui est en route vers les États-Unis

13. "EU negocia con México para detener la caravana migrante", Expansión Revista Digital, <https://expansion.mx/nacional/2018/10/19/eu-negocia-con-mexico-para-detener-caravana-migrante>, [19 octobre 2018].

14. Tatum, Sophie, "Trump afirma (sin pruebas) que los demócratas están detrás de la caravana de inmigrantes", CNN, <https://cnnespanol.cnn.com/2018/10/19/caravana-inmigrantes-trump-estados-unidos-honduras-inmigracion/>, [19 octobre 2018].

15. BBC, "La caravana que "enfurece" a Trump (y cómo la está usando políticamente a su favor)", BBC News Mundo, <https://www.bbc.com/mundo/noticias-internacional-45885042>, [18 octobre 2018].

16. "Caravana de migrantes: Mario Castellanos, el niño que viaja solo hacia Estados Unidos, *BBC News Mundo*, <https://www.bbc.com/mundo/noticias-america-latina-45924622>, [20 octobre 2018].

pour sauver son fils[17] ». Le journal argentin *Clarín* publie également un article intitulé : « Je ne sais pas lire, je ne connais rien et je cherche un travail : le drame de Maria, la Hondurienne qui fuit la pauvreté et marche vers les États-Unis[18] ». Au-delà de ces quelques exemples, force est de constater qu'il y a très peu d'espace dédié aux migrants et leurs problématiques. On a plutôt l'impression que la caravane fait en quelque sorte partie du décor ou se situe en arrière-fond et que les trajectoires individuelles se dissolvent dans la masse. Bien entendu, certains propos sont relatés ici et là, les personnes expliquant généralement au correspondant d'une agence de presse qu'elles « fuient la violence des gangs et la pauvreté », mais ces propos occupent une place relativement périphérique dans les discours en comparaison des propos de Trump, par exemple, ou du thème de la sécurité au Mexique. C'est en ce sens que nous parlons de « rôles secondaires ».

Le règne de l'émotion

Même s'il est un peu banal de le rappeler, force est de constater que les médias tablent sur la stratégie de l'émotion. Il est toutefois important de la mentionner dans le sens où la composante affective joue un rôle dans la genèse des représentations sociales de tel ou tel phénomène.

Nous avons évoqué auparavant la fureur de Donald Trump qui a été très médiatisée. On retrouve également le thème de la détresse qui occupe une place considérable dans les articles de presse, en particulier dans les images. On est face à certains discours, mais surtout face à des images qui mobilisent les émotions : il y a par exemple 49 photos de bébés ou enfants en bas âge (au premier plan ou au centre de l'image); en outre, lorsque l'image se focalise sur une personne ou un petit groupe de personne, l'accent est mis sur les expressions, d'une

17. "Caravana de migrantes: la mujer que fue violada por pandilleros en Honduras y ahora camina hacia EE.UU. para salvar a su hijo", *BBC News Mundo*, <https://www.bbc.com/mundo/noticias-america-latina-45910169>, [19 octobre 2018].

18. "No sé leer, no conozco nada y busco un trabajo": el drama de María, la hondureña que marcha a Estados Unidos huyendo de la pobreza, *Clarín*, <https://www.clarin.com/mundo/leer-conozco-busco-trabajo-drama-maria-hondurena-marcha-ee-uu-huyendo-pobreza_0_9kIKd9Sgp.html,> [21 octobre 2018].

part, de tristesse (personnes en train de pleurer, principalement des femmes et des enfants), et, d'autre part, d'exténuement (personnes qui se tiennent la tête entre les mains, personnes couchées à même le sol, parfois assistées par du personnel de la Croix-Rouge)

Au-delà d'une recherche de l'audience à travers les émotions, on peut supposer certaines intentions derrière l'usage de l'affect, par exemple celle qui consiste à sensibiliser sur le fait qu'un nombre important de femmes et enfants, et plus largement de familles, intègrent la caravane, ou encore sur leur condition de vulnérabilité. Toutefois, le recours systématique à l'émotion, sans nuances ni distance critique, peut également contribuer à alimenter des peurs, des préjugés ou encore des croyances dans des débats publics sur la migration, souvent dominés par les émotions.

Image Reuters publiée par le journal Expansión dans l'article de SHOICHET, Catherine, « En vivo: la caravana de migrantes de Honduras intenta ingresar a México », 09 octobre 2018.

La caravane « marionnette »

Du point de vue de l'analyse de contenu, le thème des intrigues ou manœuvres occultes qui auraient contribué à l'émergence des caravanes de migrants ressort assez fréquemment. C'est-à-dire, certains groupes politiques exerceraient une forme d'influence, voire de contrôle souterrain, sur ce phénomène en encourageant – ou en fomentant, selon les perspectives – les départs en caravanes. Il

s'agit par exemple du gouvernement vénézuélien de Maduro, ou de l'opposition hondurienne[19].

Voici un exemple tiré d'un article du journal *El Tiempo* de Colombie. Il s'agit à l'origine d'une dépêche de EFE (agence de presse espagnole très présente en Amérique latine) et d'AFP (Agence France Presse) mentionnant une déclaration de Mike Pence, alors vice-président des États-Unis, reprise par un certain nombre de médias latino-américains, en Colombie[20], mais également au Guatemala, Honduras et Chili : « Ce que le président du Honduras m'a dit c'est qu'elle a été organisée par des groupes gauchistes du Honduras financés par le Venezuela pour défier notre souveraineté et notre frontière, a affirmé Pence lors d'un évènement organisé par le journal « The Washington Post[21] ». Indépendamment du pays d'origine du média, de la ligne éditoriale ou encore des objectifs et de la distance critique des journalistes, ce sont des thèmes qui occupent une certaine place dans la couverture médiatique, à l'image de l'ex-député Bartolo Fuentes au Honduras dont le nom est cité dans 12 articles.

Dans cette optique, la mobilisation des migrants et leur participation aux caravanes seraient davantage un moyen pour parvenir à des fins politiques ou électorales, par exemple déstabiliser son adversaire. Cette perspective équivaut surtout à reléguer les participants ainsi que leurs problématiques encore une fois à l'arrière-plan : ils sont en quelque sorte niés en tant qu'acteurs-sujets à part entière, soit capables de prendre des décisions, de faire des choix, ou encore de s'organiser.

---

19. Il faut savoir qu'au Honduras, un système politique bipartite a pendant longtemps dominé (depuis le retour à la démocratie en 1982) : il y a d'un côté le *Partido Nacional de Honduras*, conservateur, de droite, qui est le parti le plus important dont Juan Orlando Hernandez, l'actuel président, fait partie, et de l'autre côté le *Partido Liberal de Honduras* (centriste) en perte de vitesse suite au coup d'État contre l'ex-président Zelaya en 2009. Un troisième parti socialiste, dans la mouvance bolivarienne, arrive sur le devant de la scène favorisé par le délitement du parti libéral : c'est le parti *Libertad y Refundacion* créé en 2011 par le même Zelaya renversé en 2009.

20. Si elle bénéficie d'un écho important en Colombie – on retrouve la déclaration dans plusieurs médias nationaux – ce n'est pas sans rapport avec la crise et les tensions entre le gouvernement colombien et celui du Venezuela.

21. EFE et AFP, "'Caravana de inmigrantes es financiada por Maduro, cree Pence", *El Tiempo*, <https://www.eltiempo.com/mundo/eeuu-y-canada/maduro-financia-caravana-de-migrantes-dice-pence-284646>, [23 octobre 2018].

De ce point de vue, ils seraient davantage des marionnettes passives dont les ficelles sont tirées dans l'ombre par tel ou tel pouvoir, soit un puissant ressort scénaristique.

Montage à partir d'images de VTV Canal 8 et AP, publié par le journal *El Comercio* dans l'article « Maduro pide a Trump abrir fronteras a caravana de migrantes hondureños », 20 octobre 2018.

L' « assaut » de la caravane

Mobilité et mouvement obligent, on retrouve dans le corpus de textes tout un vocabulaire autour du déplacement de la caravane – partir, avancer, arriver, entrer, etc. – mais il est intéressant de remarquer également un important champ lexical autour de la guerre et du champ de bataille.

Son origine n'est pas sans rapport avec les discours de Donald Trump dont les propos souvent outranciers sont largement relayés par les médias. Au-delà du fait qu'un amalgame est fréquemment fait entre la migration, la délinquance et le terrorisme, par exemple lorsqu'il est question de « flux de personnes mélangées avec des délinquants et des inconnus du Moyen-Orient[22] » ou de flux migratoires

22. "México no ha podido detener caravana, dice Trump y declara emergencia nacional", *El Financiero*, <https://www.elfinanciero.com.mx/mundo/avance-de-caravana-de-migrantes-es-una-emergencia-nacional-trump>, [22 octobre 2018].

avec de nombreux délinquants[23] », le terme *embestida* (« charge ») revient par exemple à 31 reprises dans 10 articles, ou encore le terme *ataque* (« attaque ») dans 5 articles.

Par ailleurs, on retrouve fréquemment une grande thématique antinomique autour de l'irruption et de l'immobilisation, comme le reflète par exemple ce titre d'un article de Televisa « La caravane de migrants fait irruption en territoire mexicain ; la police fédérale parvient à la contenir » (*Caravana de migrantes irrumpe en territorio mexicano; Policía Federal logra contener*)[24]. Ainsi, d'un côté les migrants « pénètrent », « avancent », « affluent », « rompent la clôture », « se pressent à la frontière » du Mexique (et y compris la « vulnérabilisent »), alors que les forces de l'ordre « contiennent » (mot d'origine militaire, « contenir l'ennemi »), « se déploient », « freinent l'avancée », « restreignent l'accès », « endiguent la caravane » ou encore « ferment le passage ».

Image de EFE publiée dans l'article de LICEA VÉLEZ, Mónica de Jesús, «Caravana de migrantes irrumpe en territorio mexicano», *op.cit.,* 19 octobre 2018.

23. Ordoñez, Franco et Kumar, Anita, "Enfurecido con la caravana de inmigrantes, Trump culpa a los demócratas", *El Nuevo Heraldo*, <https://www.elnuevoherald.com/noticias/estados-unidos/article220253140.html>, [18 octobre 2018].

24. Licea Vélez, Mónica de Jesús, "Caravana de migrantes irrumpe en territorio mexicano; Policía Federal logra contener", *Televisa*, <https://noticieros.televisa.com/ultimas-noticias/caravana-migrantes-escala-reja-frontera-guatemala-cruzar-mexico/>, [19 octobre 2018].

Dans le même ordre d'idée, dans certains articles, principalement de la presse mexicaine, on peut lire des descriptions et détails techniques concernant les forces de l'ordre : les deux Boeings 727 de la police fédérale, immatriculés XCM-PF et XCO-PF[25], avec le contingent spécial de 244 policiers chargés d'épauler l'Institut national de migration (INM), leurs équipements antiémeute, casques, boucliers et autres, sans compter les « hélicoptères qui survolent la zone »[26], les « véhicules blindés »[27], ou encore les « contingents en poste » à tel ou tel endroit[28].

Certaines images vont également dans ce sens : on peut y voir des policiers déployés en ligne avec leur équipement, ou encore les avions mentionnés auparavant. En outre, il est indiqué dans plus de 20 articles, à l'instar de celui du journal *Chiapas Paralelo*, que le Commissaire général de la police fédérale est venu expressément « en personne » superviser les opérations[29], ce qui ne manque pas de rappeler la figure romanesque ou cinématographique du général (ou haut gradé) venu inspecter ou haranguer ses troupes avant la bataille.

Même si ce type de descriptions et focalisations ne sont pas généralisables à l'ensemble des sources du corpus, il convient de les mentionner, car, d'un point de vue du contenu, le déséquilibre entre les descriptions assez sommaires de la caravane – par exemple « des milliers de Honduriens qui fuient la violence et la pauvreté », tel

25. "Resguarda Policía Federal caravana de hondureños", *El Universal*, <https://www.eluniversal.com.mx/estados/resguarda-policia-federal-caravana-de-hondurenos>, [17 octobre 2018].

26. "Caravana migrante rompe cerco y cruza frontera con México", *Excélsior*, <https://www.excelsior.com.mx/global/caravana-migrante-rompe-cerco-y-cruza-frontera-con-mexico/1272778>, [19 octobre 2018].

27. " Solo queremos trabajo: migrantes logran llegar a México pese a cercos policiales", *Animal Político*, <https://www.animalpolitico.com/2018/10/caravana-migrante-tres-mil-personas-llegan-a-la-frontera/>, [19 octobre 2018].

28. Hernández, Edgar, "Llegan federales mexicanos a frontera con Guatemala", Agencia Reforma, <https://www.elsoldeyakima.com/noticias/llegan-federales-mexicanos-a-frontera-con-guatemala/article_642c5416-d22a-11e8-9859-4f166706e0ad.html>, [17 octobre 2018].

29. Mariscal, Ángeles, "En Chiapas cierran el paso a caravana de migrantes de Honduras", *Chiapas Paralelo*, <https://www.chiapasparalelo.com/noticias/chiapas/2018/10/en-chiapas-cierran-el-paso-a-caravana-de-migrantes-de-honduras/>, [16 octobre 2018].

que cela apparait fréquemment – et celles de l'appareil policier et administratif avec force détails est révélateur. Cela suggère une mise en scène de la sécurité afin de réaffirmer le pouvoir de l'État.

Conclusion

Les différentes analyses du corpus de sources journalistiques ont mis en évidence le fait que la caravane de migrants constitue en quelque sorte une toile de fond d'une scène occupée par d'autres protagonistes qui, en quelque sorte, « tirent les ficelles ». Nombre de propos teintés de conspirationnisme sont relatés dans les médias : des entités occultes se livreraient à des manœuvres souterraines, en l'occurrence fomenteraient les départs massifs du Honduras, comme si les migrants n'étaient pas capables de se mobiliser par eux-mêmes. Lorsqu'il est précisément question de ces migrants, il semble difficile de pouvoir s'affranchir d'une vision passablement binaire, toujours très teintée d'émotions où l'on décèle la recherche d'histoires bouleversantes. D'un point de vue thématique, peu d'espace est consacré aux histoires individuelles. Les quelques portraits qui sont esquissés mettent essentiellement l'accent sur la dimension victimaire et dramatique de la migration. À l'inverse, les propos de Donald Trump autour du migrant tricheur, violeur ou délinquant qui s'immisce insidieusement dans la caravane dans le but probable de commettre des forfaits aux États-Unis, voire des actes terroristes, bénéficient d'un écho important. Ainsi, au-delà de ces deux figures – le migrant victime et le migrant délinquant – peu de place est laissée aux nuances.

Il est intéressant également d'observer que l'avancée de la caravane est présentée sous le jour de la géostratégie. On retrouve en effet de manière récurrente un lexique qui fait allusion à la bataille et à l'invasion et qui renforce les perceptions de la migration comme un danger et favorise l'alarmisme. À leur tour, les peurs entretenues autour du déferlement sont abondamment instrumentalisées en politique et utilisées notamment comme un levier électoral.

REPRÉSENTATIONS TÉLÉVISUELLES DES MIGRATIONS CONTEMPORAINES AU BRÉSIL : ENTRE FICTIONS ET RÉALITÉS. L'EXEMPLE DE LA TÉLÉNOVELA *ORFÃOS DA TERRA*.

Laure Guillot Farneti
Université Lumière Lyon 2

Entre le 2 avril et le 27 septembre 2019, la première télénovela ayant pour thème principal les migrations contemporaines internationales au Brésil était diffusée sur la chaîne *Globo*. Écrite par deux femmes, Duca Rachid et Thelma Guedes, et réalisée par Gustavo Fernández, *Orfãos da terra* (*Les enfants de nulle part*) raconte l'histoire de la famille de Laila qui fuit la Syrie pour São Paulo. Le feuilleton télévisé aborde également la réalité d'autres migrations contemporaines dans la mégalopole, comme les personnes en provenance d'Haïti, de Bolivie, ou encore de la République Démocratique du Congo, tout comme les migrations plus historiques établies à São Paulo depuis plusieurs décennies.

En effet, l'histoire du Brésil se caractérise par de multiples arrivées migratoires à différentes époques. L'arrivée des Portugais en 1500, ainsi que la politique esclavagiste mise en place durant la colonisation, ont conduit au transfert de millions d'Africains vers le pays. Par la suite, c'est tout au long des XIXème et XXème siècles que le Brésil a accueilli des personnes venues de divers pays d'Europe, du Japon ou encore du Moyen-Orient. La formation de la ville de São Paulo est intimement liée à l'arrivée des migrants et des migrantes, notamment à partir de la fin du XIXème siècle[1].

Aujourd'hui, la ville et sa région métropolitaine comptent environ 20 millions d'habitants, et elles constituent toujours une zone d'immigration, notamment pour des personnes venant de pays de l'hémisphère sud, et plus précisément des continents sud-américain et africain[2]. L'arrivée récente au Brésil de ces migrants issus de divers pays de l'hémisphère sud peut s'expliquer par plusieurs raisons. Tout d'abord, il faut évoquer la crise économique qui a touché les

1. Souchaud, Sylvain, « Les périodes migratoires du peuplement au Brésil », *Hommes & migrations*, n°1281, 2009, p. 32.

2. Saglio-Yatzimirsky, Marie-Caroline, Gebrim, Ana, « Nouvelles migrations au Brésil : des représentations de l'accueil aux formes contemporaines de racisme », *Brésil(s),* n°12, 2017, p. 2.

pays d'Amérique du Nord et d'Europe, ainsi que la fermeture des frontières de ces mêmes pays. En effet, l'accueil des migrants et des réfugiés en Europe et en Amérique du Nord est de plus en plus limité. De l'autre côté de l'Atlantique, sous les présidences de Lula et Dilma Rousseff, tous deux issus du Parti des Travailleurs, le Brésil a mené une politique d'accueil, avec par exemple l'arrivée de réfugiés Syriens, et une politique diplomatique de rapprochement avec divers pays dits « du Sud ».

L'objectif de ce travail sera de saisir les représentations des migrations contemporaines dans la télénovela, à travers les territoires, les personnages et les intrigues présents dans la production télévisuelle grâce à des analyses sémio-discursives de passages choisis.

1. Entre fiction et réalité : les territoires de la télénovela

Bien qu'une partie importante du feuilleton télévisé se passe en Syrie ou au Liban, quasiment aucune scène n'a été tournée dans la région, pour des questions budgétaires. Certaines de ces scènes ont donc été filmées dans des quartiers typiques syriens et libanais à São Paulo. En ce qui concerne les scènes qui représentent les camps de réfugiés au Liban, il est intéressant de noter qu'un partenariat a été créé avec l'ACNUR (Agence de l'ONU pour les Réfugiés). En effet, une architecte de l'ACNUR a aidé au montage du camp, en rendant disponibles des uniformes et de vraies tentes d'opérations humanitaires. De plus, les scènes qui se déroulent dans le palais de la famille Abdalah (et donc en Syrie), ont été tournées dans l'*Edificio Martinelli*, le deuxième gratte-ciel construit à São Paulo dans les années 1930. Le bâtiment est très connu et de nombreuses personnes s'y rendent notamment pour observer la vue qu'il offre sur la ville.

Cela est important à noter, car on observe régulièrement des vues de São Paulo dans la télénovela, comme on peut le voir sur les captures d'écran (n°1 et n°2) ci-dessous. Généralement, ces vues de São Paulo apparaissent entre deux scènes, pour souligner une ellipse temporelle, par exemple. La deuxième capture d'écran correspond à l'image finale de la télénovela : on y voit le centre de São Paulo, avec le mot « fin » en plusieurs langues, reproduit sur les immeubles. Cela

souligne le côté très interculturel de la télénovela et la représentation de São Paulo comme ville diversifiée et multiculturelle.

1. *Orfãos da terra,* épisode 22

2. *Orfãos da terra,* épisode 154

Le Centre de São Paulo est l'un des territoires urbains les plus représentés dans la télénovela, comme cela peut s'observer dans l'épisode 62. Pour contextualiser l'épisode, on y voit d'abord une famille de confession juive, attablée et dont la discussion porte sur le centre-ville. Sara, la fille de la famille, dit à son frère Davi, qui vient de revenir d'Israël où il effectuait son service militaire, que le centre a beaucoup changé, qu'on y voit des personnes issues de pays d'Afrique, par exemple. On voit ensuite son frère qui se promène dans le centre-ville, et qui « redécouvre » la ville où il a grandi. Ce moment est assez significatif, car le personnage de Davi se montre, au départ, méfiant vis-à-vis des immigrés et des réfugiés, et il tient un discours plutôt xénophobe et raciste. Au fur et à mesure de l'avancée de la télénovela, on observe un changement dans son comportement. Lors de sa promenade dans le centre, Davi passe à côté de vendeurs ambulants issus de pays d'Afrique (capture d'écran 3), ou encore des femmes voilées (capture d'écran 4).

3. *Orfãos da terra,* épisode 62

4. *Orfãos da terra,* épisode 62

En dehors de ces scènes tournées dans le centre de São Paulo, il faut noter que l'espace public apparaît assez peu dans la télénovela. Quand c'est le cas, c'est généralement pour faire référence à un événement négatif, comme un incendie, la perte d'un enfant, des courses-poursuites, ou encore l'explosion d'une bombe. On peut donc en conclure que l'espace public est synonyme de danger.

Les lieux qui reviennent le plus dans le feuilleton télévisé sont donc des lieux plutôt « privés », comme les maisons, ou encore le centre d'accueil, qui sont le symbole de la protection. L'un des principaux lieux où se passe la télénovela, le salon de coiffure de Marie, réfugiée congolaise, se situe également dans le centre-ville. C'est une information dont nous prenons connaissance au début de la télénovela, quand Marie et Laila font connaissance au centre d'accueil. Cette dernière déclare : « Vous allez aimer le Brésil. Je me suis super bien adaptée ici, j'ai même fait des études de coiffure. Je suis en train d'ouvrir un petit salon au centre-ville[3] ». Tout au long de la télénovela, cet endroit représente un lieu de divertissement pour les personnages : ils s'y retrouvent pour discuter, se raconter les dernières nouvelles, mais c'est également un lieu protecteur. En outre, il représente la possibilité pour des personnes issues d'un autre pays de travailler et de s'intégrer au Brésil. En effet, on voit bien à travers les mots de Marie l'image de São Paulo qui se dessine : celle d'une ville accueillante, où l'on peut reconstruire sa vie.

C'est également cet imaginaire qui ressort de l'un des principaux lieux du feuilleton télévisé : le centre d'accueil catholique « Instituto Boas Vindas ». C'est un lieu fictif, bien qu'il s'inspire de lieux réels à São Paulo, ainsi que nous l'expliquerons plus loin. Le lieu accueille des personnes réfugiées de tous les pays. Dans cet espace sont célébrées diverses festivités dans la télénovela, comme des mariages, des expositions liées au thème de la migration (capture d'écran n° 6), ou encore un défilé de mode (capture d'écran n° 5). Il est un lieu clé de la télénovela, où les personnages se reconstruisent, où ceux qui y ont vécu reviennent et où de nombreux projets se créent. Tous les personnages de la télénovela fréquentent au moins une fois le lieu.

3. Episode 6 de la télénovela. Texte original: "Vocês vão gostar do Brasil. Eu mesmo me adaptei muito bem aqui, fiz até um curso de cabeleireira. Estou abrindo um pequeno salão no centro da cidade."

5. *Orfãos da terra,* épisode 154

6. *Orfãos da terra,* épisode 33

2- Entre fiction et réalité : les personnages de la télénovela

Tout comme pour les territoires représentés, il est intéressant de constater que, d'une part, les personnages d'*Orfãos da terra* s'assimilent aux personnages « classiques » des télénovelas, et que, d'autre part, certains d'entre eux ont des rôles bien spécifiques propres à cette télénovela et à la thématique des migrations.

La figure du personnage, dans le genre télévisuel des télénovelas, est très importante. En effet, le personnage de télénovela est en même temps constructeur du récit, mais il est également un vecteur de transmission de valeurs. Le personnage est un pont entre la fiction et la réalité, les téléspectateurs s'y identifient plus ou moins. Comme le montre Elodie Perreau, « on observe le déplacement des conflits sociaux sur un plan personnel. La représentation du monde s'organise autour de la famille[4] ».

Il est assez facile d'identifier, dès le début de la télénovela, quels personnages sont plutôt ouverts et accueillants vis-à-vis des nouveaux arrivants, et lesquels ne le sont pas. À travers ces oppositions, on retrouve cette dichotomie entre un Brésil plutôt accueillant et conscient de son histoire, et un Brésil refermé sur lui-même, notamment en ce qui concerne des personnes plutôt issues des pays dits « du Sud ».

C'est le cas de Bruno, un jeune Brésilien qui va s'intéresser dès le départ à la condition des personnes en situation de migration, à

4. Perreau, Elodie, « Telenovelas et débats sociaux », *L'Homme*, n°198-199, 2011, p. 5.

travers, entre autres, sa passion pour la photographie. Il va en effet documenter la migration à São Paulo, et cela fera l'objet de différentes expositions au sein du centre d'accueil *Boas vindas*. Par exemple, dans l'épisode 32, l'exposition est inaugurée, comme on le voit sur la capture d'écran n°6.

Cette passion, Bruno va la transmettre à plusieurs personnages de la télénovela, qu'ils soient Brésiliens ou réfugiés, comme on le voit sur les captures d'écran n°7 et n°8 : la première nous montre Martin, réfugié congolais, lors d'un cours de photographie à l'Institut *Boas vindas*. Il déclare que la photographie l'a beaucoup aidé dans son adaptation au Brésil, que c'est une bonne manière de connaître un nouveau lieu, et également un moyen de montrer ce que l'on ressent, sans forcément parler la langue du pays. Sur la capture d'écran n°8, on peut observer Martin qui prend les photos lui-même lors d'un événement.

7. *Orfãos da terra,* épisode 95

8. *Orfãos da terra,* épisode 136

Au contraire, d'autres personnages représentent plutôt des valeurs liées au repli sur soi. Il est cependant intéressant de constater que les personnalités ne sont pas figées et qu'elles évoluent dans le temps. Par exemple, Camila, l'une des filles de la famille d'origine syrienne qui accueille les nouveaux arrivants syriens au début de la télénovela, rejette ces nouveaux-venus. On le constate à travers ces propos : « Il ne manquait plus que ça, des réfugiés chez nous ! ». Elle est présentée comme un personnage radin et narcissique. Cependant, au fur et à mesure que la télénovela avance, Camila adoucit son discours, et elle finit même par militer pour la défense des droits des personnes en situation de migration.

Au-delà de ces personnages propres à la télénovela, il est intéressant de noter que les auteures de la télénovela se sont inspirées de

la vie réelle de plusieurs personnes. Notons tout d'abord que dans le générique apparaissent plusieurs personnes qui sont migrantes ou réfugiées à São Paulo. Les récits de vie d'Abdulbaset Jarour (réfugié syrien) et de Prudence Kalambay (réfugiée congolaise), tous deux habitants de São Paulo, ont inspiré le récit de la télénovela. Ils se sont réunis en effet plusieurs fois avec les auteures de la télénovela. De plus, certains des acteurs sont des réfugiés, comme le Syrien Kaysar Dadour, ou encore le Congolais Blaise Musipere, qui joue le rôle d'un Haïtien dans la télénovela.

Un autre élément montre que la production télévisuelle mêle fiction et réalité : plusieurs personnes jouent en effet leur propre rôle. C'est le cas avec la participation du Père Paolo Parise, prêtre italien qui œuvre dans le domaine de la migration depuis plusieurs années à São Paulo. Il est coordinateur de *Missão Paz* (Mission paix), une institution d'accueil des personnes en situation de migration qui se situe dans le centre de São Paulo, dont l'Institut *Boas Vindas* de la télénovela s'inspire largement. Il fait une apparition dans l'épisode 128. On le voit sur la capture d'écran n°9 avec le Père Zoran, le personnage qui coordonne l'*Institut Boas* Vindas dans la télénovela. Dans cet épisode, le Père Zoran présente le Père Paolo Parise, et présente également *Missão Paz*, en affirmant que le prêtre est source d'une grande inspiration pour lui. Le Père Paolo Parise prend ensuite la parole et tient un discours sur le Brésil, présenté comme un pays ouvert pour l'immigration. Sur la capture d'écran n°10, Paolo Parise se trouve dans les murs de *Missão Paz*.

9. *Orfãos da terra,* épisode 128

10. Publication Facebook du journal *O Globo* du 09 décembre 2018 :

"Paulo, o padre dos imigrantes e refugiados em São Paulo".

Maha Mamo, la première personne à avoir obtenu le statut d'apatride au Brésil, fait également une apparition dans la télénovela. Ses parents syriens, de deux religions différentes, se sont enfuis au Liban, car le mariage entre deux personnes de religion différente n'était pas possible en Syrie. Au Liban, le certificat de mariage n'a pas non plus pu être émis, et les trois enfants se sont donc retrouvés apatrides. Elle est arrivée au Brésil en 2016 et a réussi à obtenir le statut d'apatride. Dans la télénovela, elle est invitée à une activité récurrente au centre d'accueil, qui consiste en la prise de parole d'une personne sur son histoire de vie. Elle explique ce qu'est le statut d'apatride et évoque son arrivée au Brésil, ses difficultés dues à l'ignorance de la langue du pays et sa difficulté à trouver un logement. Sur la capture d'écran n°11, on voit Maha Mamo relater son histoire dans la télénovela, entourée par de nombreuses personnes qui l'écoutent. La capture d'écran n°12 est tirée d'un article de journal en ligne[5]. On note que Maha Mamo porte les mêmes vêtements : un drapeau brésilien autour du cou, et un t-shirt sur lequel l'on peut lire : « Everyone has the right to belong[6] ».

11. *Orfãos da terra,* épisode 23

12. noticias.r7.com

5. <https://noticias.r7.com/internacional/apatrida-naturalizada-brasileira-ela--fala-por-quem-ainda-nao-tem-lugar-04042019>.

6. Traduction : « Nous avons tous le droit a le droit d'appartenir à un endroit ».

3. Entre fiction et réalité : les intrigues de la télénovela

De même que pour les lieux et les personnages du feuilleton télévisé, les intrigues de celle-ci sont d'une part « classiques » des télénovelas, et, d'autre part, très particulières du fait du thème de la télénovela. On retrouve en effet dans la production télévisuelle des intrigues traditionnelles, telles que les histoires d'amour, les scènes de violence, les histoires d'amitié et d'inimitiés. Il existe de longs moments sans que ne soit abordé le thème des migrations.

Cependant, à travers ces intrigues qui paraissent anodines, se révèlent des problématiques actuelles très importantes au Brésil, et plus globalement dans le monde. On voit bien à travers cela le rôle social que peut avoir la télénovela, ainsi que le souligne Abdulbaset Jarour dans un entretien qu'il nous a accordé en 2019 à São Paulo, au cours d'un terrain de recherche :

> C'est beaucoup de souffrance pour nous, les réfugiés, les migrants, du 21ème siècle. Il y a beaucoup de personnes qui ont des préjugés, qui n'acceptent pas notre arrivée ici. Ce sont des personnes très… qui n'ont pas d'empathie, n'ont pas de solidarité. En plus, leurs arrières grands parents ont été migrants. Parce qu'ils fuyaient la faim, une grande partie des Européens, pendant la 1ère et la 2nde guerres mondiales. Beaucoup sont venus au Brésil. […] Le principal objectif de cette *novela*, c'est qu'il y ait de l'empathie. Je pense que cela va beaucoup aider. La télénovela parle beaucoup du peuple syrien, mais elle montre aussi les réfugiés et migrants, comme les Haïtiens, et les Africains aussi. Je pense que tout ce qui peut être montré à la télé, comme la télévision *Globo*, une chaîne si importante… chaîne mondiale, c'est très intéressant. Je pense que les gens vont comprendre. Il y a beaucoup de gens qui regardent la *novela*. Parce que les nouvelles, on les voit, elles passent, c'est fini. Mais une télénovela, les gens vont construire une empathie.

Si l'on prend l'épisode 113, par exemple, on y retrouve une intrigue intéressante. Tout d'abord, une Bolivienne se rend au commissariat afin de dénoncer ses conditions de travail dans un atelier de couture. Quelques épisodes plus tôt, certains personnages, dont Bruno et Laila, avaient décidé de créer une chaîne *Youtube* en lien avec l'Institut *Boas Vindas*. Quand le père Zoran leur raconte l'histoire des Boliviennes,

cela leur donne envie de travailler sur le sujet. On assiste ensuite à une scène devant et dans l'atelier, avec la présence de la police, et la présence de l'équipe qui a apporté son matériel de tournage. Quand l'atelier est évacué, l'équipe tourne à l'intérieur, Laila adopte un ton journalistique, nous montre les mauvaises conditions de travail et de vie de ces femmes (captures d'écran 12 et 13). D'une part, la scène est très scénarisée, digne d'un film policier, avec des cascades, une prise otage, des tirs échangés. Et d'autre part, elle permet de mettre en lumière un sujet d'actualité au Brésil, qui est justement celui de l'exploitation des personnes étrangères, et notamment boliviennes, dans les ateliers de couture à São Paulo. Il faut noter que les Boliviens et les Boliviennes souffrent de nombreuses discriminations au Brésil, car ils sont « [...] vus comme un groupe à part défini par trois caractéristiques principales : être une population "indigène", avoir une "autre culture" et travailler comme des "esclaves" »[7]. Cette scène mêle donc fiction et scènes d'action avec la réalité des conditions de travail dégradantes que vivent ces femmes. Comme le note Elodie Perreau, « Si les scénaristes s'inspirent de l'actualité du pays pour nourrir leurs intrigues et remplir leur « mission éducative », ils reformulent les événements, en quête incessante d'une formule à succès »[8].

12. *Orfãos da terra,* épisode 113

13. *Orfãos da terra,* épisode 113

Pour conclure, nous pouvons souligner que les thématiques, les sujets, les personnages et les intrigues montrent une vision

7. Vidal, Dominique, « Les immigrants boliviens à São Paulo : métaphore de l'esclavage et figuration de l'altérité », *Critique internationale*, 2012, p. 98.

8. Perreau, Elodie, « Telenovelas et débats sociaux », *L'Homme*, n°198-199, 2011, p. 3.

progressiste et ouverte sur le phénomène migratoire au Brésil. Outre la thématique de la migration, la télénovela aborde également d'autres thèmes sociaux, tels que la défense de l'hôpital public, les conditions de détention au Brésil, l'homophobie, la corruption, la question indigène, la vieillesse, les quartiers périphériques, ou encore le mariage homosexuel.

Il existe cependant des inégalités quantitatives et qualitatives dans les représentations des différentes nationalités des personnes en situation de migration. Par exemple, on ne voit quasiment pas la communauté bolivienne, alors que c'est l'une des plus importantes à São Paulo. Et lorsqu'il est question de cette communauté, les femmes sont plutôt représentées comme victimes et passives. Cette image va à l'encontre de celle d'autres personnages, tel celui de Laila, l'héroïne de la télénovela, active et militante.

En terme de réception, il faut noter que dans ce pays de 210 millions d'habitants, près de 80 millions de personnes sont téléspectatrices de télénovelas[9]. De plus, l'horaire de passage des télénovelas au Brésil est très important. *Orfãos da terra* était diffusé à 18h15, soit avant le journal local. Les télénovelas qui passent à cet horaire-là sont communément appelées « *telenovela das seis* » (télénovela de six heures) au Brésil et ont une bonne audience. Dans le contexte actuel brésilien en proie à une crise sociale, politique, économique et sanitaire, on peut s'interroger sur l'importance de ce type de médiations audiovisuelles.

9. Perreau, Elodie, « Telenovelas et débats sociaux », *L'Homme*, n°198-199, 2011, p. 1.

Bibliographie

Motter, Maria Lourdes, Jakubaszko, Daniela, « Telenovela e realidade social : algumas possibilidades dialógicas », *Comunicação & Educação*, n°1, janvier - avril, 2007, p. 53-64.

Perreau, Elodie, « *Telenovelas* et débats sociaux », *L'Homme*, n°198-199, 2011, p. 51-66.

Saglio-Yatzimirsky, Marie-Caroline, Gebrim, Ana, « Nouvelles migrations » au Brésil : des représentations de l'accueil aux formes contemporaines de racisme », *Brésil(s)*, 2017, URL : <http://journals.openedition.org/bresils/2313>.

Souchaud, Sylvain, « Les périodes migratoires du peuplement au Brésil », *Hommes & migrations*, n°1281, 2009, p. 30-39.

Vidal, Dominique, « Les immigrants boliviens à São Paulo : métaphore de l'esclavage et figuration de l'altérité », *Critique internationale*, 2012, URL : <https://doi-org.bibelec.univ-lyon2.fr/10.3917/crii.057.0071>.

L'ESTHÉTIQUE FORENSIQUE DANS LA DÉNONCIATION DES VIOLENCES MIGRATOIRES

Camila Melo Felgueres
Cergy Paris Université

Si les origines de la médecine légale datent de la fin du XIXe siècle, marquant l'apparition de nouvelles techniques d'analyse des corps morts ainsi que l'invention de la « scène de crime »[1], l'on assiste dans les années 1980 à ce que Jean-Marc Dreyfus et Elisabeth Ansett ont appelé le « *forensic turn* » dans le contexte des réclamations de la part d'un secteur de la population argentine pour connaître le sort des « disparus » pendant la dictature argentine. L'intervention de médecins-légistes agissant de façon indépendante des gouvernements locaux a permis, grâce aux avancées technologiques des laboratoires scientifiques, d'analyser et identifier des restes humains trouvés afin de les restituer à leurs proches. Ainsi, comme le souligne Jean-Marc Dreyfus : « Les techniques de médecine légale influencent donc grandement à la fois les processus de justice transitionnelle après un conflit mais aussi les rituels de deuil, dont elles sont partie prenante » [2]. La médecine-légale a donc permis, lors d'épisodes violents, de rétablir un récit s'appuyant sur une matérialité concrète et une objectivité scientifique. Elle a également permis la commémoration des défunts par les populations survivantes.

Les pratiques médico-légales ont influencé la façon de donner sens aux épisodes violents et à la mort, au point qu'elles se sont étendues hors du champ strictement scientifique pour s'immiscer dans d'autres disciplines. Nous reprenons ici le terme « d'esthétique forensique », utilisé pour la première fois hors du champ médico-légal par Eyal Weizman fondateur de l'agence *Forensic Architecture* (2010)[3]. Nous

---

1. Carol, Anne, Dreyfus, Jean-Marc, « Médecine légale, morts de masse et *forensic turn* », *Histoire, médecine et santé* [En ligne], 16 | hiver 2019, mis en ligne le 24 décembre 2020, consulté le 15 juillet 2021. URL : <http://journals.openedition.org/hms/2731> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/hms.2731>.

2. *Ibid.*

3. Voir <https://forensic-architecture.org/about/agency> : « Forensic Architecture (FA) est une agence de recherche basée à Goldsmiths, Université de Londres, qui enquête sur les violations des droits humains, y compris les violences commises par les États, les forces de police, les militaires et les entreprises. »

entendons par là un champ de pratiques esthétiques où l'utilisation d'objets extraits des enquêtes sur le terrain fait partie du processus d'élaboration des œuvres et viennent compléter les témoignages et compilation d'archives recueillis par rapport à un crime donné.

Cette volonté d'intégrer des « preuves » dans les œuvres s'inscrit dans une recherche plus large de vérité et de justice, devenant une pratique à la fois sociale et esthétique. Rappelons qu'il existe, en droit constitutionnel international, un « droit à la vérité » dont l'existence officielle date des années 1990, et qui a été créé *ad hoc* afin de répondre à la demande des populations latino-américaines face à des crimes d'État, et plus précisément par rapport au cas argentin déjà évoqué[4]. En pratique, ce droit est cependant souvent nié dans la plupart des pays d'Amérique latine, ce qui constitue un abus à partir duquel l'esthétique forensique, dans ses représentations artistiques, cherchera à élaborer des significations pour contrer l'impunité, l'indifférence et l'oubli programmé de certains récits d'évènements violents, et qu'Ileana Diéguez appelle des « dettes de la justice »[5]. De sorte que, face à une situation urgente de transparence et contre l'inaction des autorités publiques, des artistes ont commencé à récolter des archives, des témoignages ou des pièces à conviction pour rendre non seulement visibles, mais aussi *présentes,* de façon tangible, les traces d'une réalité méconnue, ou plutôt, sciemment ignorée.

Ainsi, selon Rubén Darío Yepez Muñoz, les artistes employant une esthétique forensique « han pretendido hacer más sobre las distintas violencias que han aquejado al país que simplemente representarlas:

4. Le droit à la vérité a été créé dans le cadre des procès liés à la dictature en Argentine, pour obtenir des informations sur le sort des disparus, à une époque où les généraux et les militaires étaient toujours protégés par les lois d'amnistie. Aujourd'hui ce « droit à la vérité » est déjà inscrit à la Commission des droits de l'homme des Nations Unies ainsi qu'à la Commission interaméricaine des droits de l'homme et il suppose :
1) l'obligation de l'État d'enquêter et de poursuivre les auteurs de violations graves des droits humains
2) Droit des proches des personnes disparues de connaître le sort des victimes.

Cf. Garibian, Sévane, « Derecho a la verdad. El caso argentino », *in*: *Justicia de transición : el caso de España*, 51, Institut Català Internacional per la Pau, 2012, <https://archive-ouverte.unige.ch/unige:23325>.

5. Cf. Diéguez, Ileana, *Cuerpos sin duelo. Iconografías y teatralidades del dolor,* Córdoba, éditions DocumentA/ Escénicas, 2013.

han pretendido intervenir en los contextos de violencia »[6]. Leur pratique, tout en se situant sur le champ de l'esthétique, devient par la même une démarche citoyenne qui s'implique dans le devenir local des communautés et affiche au grand jour une matérialité que les communautés peuvent ensuite réinvestir dans le champ judiciaire. Nous verrons dans cet article comment peut s'appliquer l'esthétique forensique aux cas des violences migratoires en Amérique latine.

L'Amérique latine, fait peu connu, est l'une des principales zones de crise migratoire, selon le Haut-Commissariat des Nations unies pour les réfugiés. Delphine Prunier, spécialiste des mobilités en Amérique centrale, divise les raisons des exodes en trois volets : la violence des gangs, qui comprend à la fois les massacres, menaces de mort et embrigadement forcé, les violences politiques des régimes autoritaires et la violence structurelle « économique, productive, capitaliste et patriarcale », toutes aggravées par le contexte actuel de pandémie sanitaire de SARS-CoV-2[7]. L'on peut remonter les causes de ces migrations forcées aux violences, guerres et dictatures qui se sont succédées à un rythme effréné dans la deuxième moitié du XXe siècle, laissant comme séquelle des inégalités sociales ainsi qu'une profonde crise identitaire qui se manifeste par une méfiance des citoyens envers leurs gouvernements.

Les migrations et exils qui nous intéressent ici sont donc motivés par un impératif de survie, que celui-ci soit économique, alimentaire ou lié à la fuite d'un territoire en guerre interne. Tandis que ce phénomène peut être analysé d'un point de vue politique ou social, il nous intéresse ici de comprendre le phénomène migratoire en tant qu'expérience vécue par les migrants. D'un arrachement de la terre natale à la traversée de territoires souvent hostiles, comment rendre compte des séquelles laissées par l'abandon, les souvenirs et la peur vécue au quotidien ? Lorsque l'on perd sa terre et sa communauté d'origine et que l'on se trouve, malgré la diversité des origines, des situations, des intérêts, assimilé à une *communauté* d'exilés, où les

6. Yepes Muñoz, Rubén Darío, « Post-representación: estéticas de la violencia en el arte colombiano contemporáneo », *Estesis,* vol. 6, n°6, 2019, p. 68.

7. *Cf.* Prunier, Delphine, « Une épidémie d'inégalités et de violences en Amérique centrale », 22 février 2021, COVIDAM, Institut des Amériques. URL consulté le 23 juin 2021 : <https://covidam.institutdesameriques.fr/une-epidemie-dinegalites-et-de-violences-en-amerique-centrale/>.

mémoires et les vécus sont souvent dilués, ne se perd-on pas un peu soi-même ? Comment donner forme à une expérience douloureuse construite à partir d'un déplacement, et donc de ce qui est par essence mouvement ?

Ileana Diéguez nous rappelle que si l'art contemporain a inauguré le XXe siècle en introduisant un « morceau de réel » dans le musée, avec le célèbre urinoir de Duchamp (1917), ce réel se manifeste de plus en plus comme un « réel traumatique » selon Hal Foster[8]. Ainsi, pour l'historienne de l'art, les matières employées par les artistes, lorsqu'elles sont directement issues d'expériences du réel, tendent à s'éloigner de la mimésis pour s'exposer dans la crudité d'une matière « exposée non pas pour sa texture, mais spécifiquement pour sa mémoire, pour sa charge expérientielle qui la différencie des autres matériaux[9] ». Cette matière chargée de « mémoire » est celle des individus et populations ayant vécu un épisode traumatique dont les conséquences sont souvent minimisées, manipulées voire niées par les autorités. Les questions pour les artistes travaillant avec cette « charge expériencielle » comme matériau premier sont donc les suivantes : comment rétablir un discours qui puisse rendre compte d'une autre interprétation que celle du discours officiel ? Quel espace reste-t-il pour les contre-mémoires de ceux que l'on a appelé les « subalternes[10] » et dont les récits viennent défier le récit national véhiculé par les instances publiques et relayé par les médias ? Lorsqu'on se voit nier les droits les plus élémentaires de dignité humaine, a-t-on encore *droit à la vérité ?*

Face à ce type de situations, certains artistes vont chercher le moyen d'accompagner, écouter et rendre compte du témoignage de ces populations. L'art devient en ce sens une plateforme où la douleur

8. *Cf.* Diéguez, Ileana, *op. cit.*, p. 248

9. *Ibid.* p. 248. (C'est nous qui traduisons)

10. Aujourd'hui, les « subaltern studies » conforment un champ de recherche universitaire anglo-saxon faisant partie des études postcoloniales. Le terme a été utilisé par Antonio Gramsci dans les années 1930 pour désigner des groupes sociaux soumis à la l'hégémonie de classes dominantes. Une idée généralisée par l'autrice Gayatari Chakravorty Spivak est l'énoncé selon lequel « Les subalternes ne peuvent pas parler », qu'elle interroge dans son essai. *Cf.* SPIVAK, Gayatari Chakravorty, *Les Subalternes peuvent-elles parler ?,* trad. Jérôme Vidal, éd. Amsterdam, Paris, 2009.

individuelle peut se transformer en expérience collective qui peut, jusqu'à un certain point, permettre une réparation symbolique de certains abus. L'esthétique forensique, en ce sens, se caractérise par une double nature, qui est d'un côté un positionnement éthique par rapport aux situations violentes subies par les populations, et, d'autre part, esthétique, en partant des matériaux issus de l'expérience violente, ici migratoire. Les artistes font ainsi le lien entre les violences qui se manifestent sous forme visible et directe à travers des disparitions forcées, des féminicides, du trafic humain et autres violences (ce que Žižek appelera « la violence subjective[11] »), et celles qui relèvent d'une « violence systémique », invisible, plus insidieuse et due à la complaisance criminelle de l'État.

Libia Posada (Colombie) et Teresa Margolles (Mexique) sont deux artistes qui, afin d'analyser les conséquences de migrations internes en Amérique latine, emploient une esthétique forensique en incorporant des éléments du réel qui peuvent être considérés comme des preuves à conviction dans leur travail de mémoire. Outre une analyse méthodologique de leurs pratiques, nous nous pencherons sur l'engagement et les questions éthiques que soulèvent leur travail dans des contextes violents.

Territoires et trajectoires de l'exil

Une des caractéristiques fondamentales de l'esthétique forensique est l'utilisation directe d'éléments issus des situations réelles de violence, et non uniquement représentées ou évoquées à travers des métaphores. Ces éléments vont servir ici aux artistes à mener une véritable investigation spatiale afin de reconstituer des géographies de la violence.

Dans « Signos cardinales, cuadernos de geografía », installation photographique datant de 2010, Libia Posada s'intéresse aux voyages forcés de différentes femmes colombiennes expropriées et forcées à l'exil en raison du conflit armé, de violences de classes et de genre, mais surtout d'un système politique qui ne les prend pas en compte. En effet, avec 8 millions de déplacés internes, la Colombie détient le record mondial des déplacés forcés et ce malgré un pacte de paix

11. Žizek Slajov, *Violence. Six réflexions transversales,* trad. Nathalie Peronny, éd. Au diable Vauvert, 2008 (éd. 2012), p.20.

signé en 2016 avec les Forces armées révolutionnaires de Colombie (FARC), principale guérilla active dans la guerre civile qui agite le pays depuis les années 1960[12]. Dans cette installation, Posada réussit un montage photographique construit à partir des témoignages des déplacés : leur parole libérée retrace des parcours chaotiques à travers le territoire colombien, la peur au ventre et l'estomac dans les talons, dessinant des cartographies de l'urgence.

Dans la légende qui accompagne ce travail cartographique, les repères qui organisent l'espace et déterminent la route sont autant naturels (montagnes, rivières, parcs naturels) que liés à l'histoire du pays (on lit ainsi dans les schémas « zones de massacre », « suspicion d'un terrain miné », « centre religieux »). Ce dispositif de lecture de l'espace organise le paysage entre autant d'obstacles ou d'éléments à prendre en compte pour les personnes qui se déplacent. Dessinées puis transposées sur leurs propres jambes – ces jambes qui les ont portées sur le chemin de l'exil et qui en portent les traces – l'on suit la trajectoire de ces personnes, femmes pour la plupart, à travers leurs pérégrinations successives. Car le chemin de l'exil est rarement une ligne droite d'un point à un autre, mais se traduit plutôt par une vie de nomade faite de départs, d'étapes précaires, de ballotements jusqu'à retrouver un lieu où l'on se sent à l'abri et que l'on appellera son nouveau chez-soi. Sur les photographies des jambes de ces femmes où ont été tracées à l'encre de feutre leurs cartographies personnelles, on suit ainsi « primer desplazamiento », « segundo desplazamiento » jusqu'à cinq déplacements selon le sujet. De Medellín à Santiago de Chile, de Bogotá jusqu'aux côtes de Necocli, ou à travers la chaîne des Andes d'Antioquia jusqu'à la montagneuse Caracas, ces déplacements montrent la difficile intégration des ruraux colombiens dans l'anonymat des villes. Ils montrent aussi que le conflit armé affecte une grande partie du territoire colombien, forçant les populations à de nouveaux déplacements. Le dispositif cartographique, en énumérant les étapes des déplacements, laisse également percevoir au spectateur la (longue) durée de ces trajets, une durée qui laissera

12. *Cf.* Ventura, Christophe, *op. cit.,* <https://www.iris-france.org/138632-lamerique-latine-centre-de-gravite-des-deplacements-forces/>.

des traces inscrites sur le corps, et qui seront rendues visibles sous l'appareil de Posada[13].

Ainsi, les lignes pointillées nous indiquent des déplacements effectués à pied, tandis que les lignes continues suggèrent des déplacements en bus, par exemple. Ces chemins sont interrompus par des infrastructures, maisons ou églises, qui ont servi de refuge — toujours temporaire — à ces paysans délogés. Ces icônes sont particulièrement perturbantes lorsque l'on sait que les églises jouent un rôle significatif dans le conflit armé, servant de refuge aux populations déplacées, mais servant aussi parfois de piège pour commettre des massacres[14]. De même, des petites croix signalent les « zones probables de massacre », simple indication sur la carte, mais dont le spectateur pressent la charge émotionnelle qui peut se cacher derrière cet *espace foulé* mais pourtant *refoulé* en tant que vécu traumatique : qu'a donc vu le déplacé pour placer ce petit symbole à cet endroit ? Y a-t-il perdu un proche ? A-t-il été témoin d'un massacre ?

L'histoire nationale du conflit armé colombien se lit en creux dans ces lignes tracées à main levée ; l'histoire personnelle de ces réfugiés également. Les deux s'entremêlent, l'histoire laisse des séquelles, inscrites sur le paysage et vécues par ces témoins, qui, à leur tour, en attestent dans un récit oral pudiquement transposé en un langage visuel conventionnel et schématisé. Sous cette légende signalétique se dévoilent ainsi fosses communes, cimetières clandestins et zones de guerre, vestiges de tant de morts et disparus demeurés sans nom. La mémoire individuelle devient par ce truchement mémoire collective. Le dispositif artistique se mue en enquête forensique.

---

13. Cf. Posada, Libia, "Signos Cardinales", *Cuadernos de música, artes visuales y artes escénicas*, vol. 9, n° 2, 2014, p. 217-222, disponible sur l'URL: <http://cuadernosmusicayartes.javeriana.edu.co/>.

14. Je reproduis ici la note de bas de page de Molano Osorio, Ingrid Vanessa, "*Signos cardinales* de Libia Posada y *En el brazo del río* de Marbel Sandoval: la resignificación del cuerpo a través de una narrativa cartográfica », 2019, Repositorio Institucional Séneca, Universidad de los Andes, Bogotá, p. 36 : « El dos de mayo del año 2002, el grupo guerrillero de las Farc lanzó un cilindro de gas cargado con dinamita que cayó en la capilla de San Pablo Apóstol de Bellavista, la principal zona urbana del municipio de Bojayá (Chocó). Dentro de la capilla se encontraban unas trescientas personas protegiéndose del ataque guerrillero, más de cien de esas personas murieron ese día dentro de la iglesia (Neira, *Revista Semana*) ».

Libia Posada, *Signos Cardinales* (*Signes Cardinaux*), 2014
Actions, installation, photographie et dessin. Dimensions variables.
Avec la collaboration de femmes résidentes de Medellín
Avec l'aimable autorisation de l'artiste.

Sous l'objectif de la Mexicaine Teresa Margolles, une autre artiste reconnue pour son emploi de matériaux « forensiques », elle-même ancienne médecin légiste, ce sont des images d'apparence documentaire, où, caméra à l'épaule sur sa Jeep, l'artiste filme des routes désertiques qui révèlent peu à peu le destin tragique de femmes qui ont migré vers le Nord du Mexique afin de travailler dans les *maquiladoras*[15]. Son processus artistique est une véritable enquête sur le terrain des traces de cette violence, notamment dans les villes de la frontière Nord du Mexique.

Dans son œuvre *Lote Bravo* (2005), Margolles explore les alentours de Ciudad Juárez pour tenter de percer le mystère de la disparition de centaines de jeunes femmes. Pour mener à bien son investigation, Margolles a fait appel à des associations et à des groupes militants organisés en équipes de surveillance communautaire pour s'auto-protéger entre citoyens et surtout entre citoyennes. Grâce à leur aide,

15. Situées à la frontière avec les États-Unis, les *maquiladoras* sont des usines ouvertes aux capitaux étrangers qui assemblent des biens destinés à l'exportation et exonérés de droits de douane. Leur création est en partie due à la fin du programme *bracero* (1942- 1964) qui autorisait les Mexicains à faire un travail agricole saisonnier aux États-Unis.

elle découvre les lieux autour du désert de Chihuahua – Lote Bravo, Lomas de Poleo, Anapra y Cerro del Cristo Negro – utilisés par les narcos et les criminels pour se débarrasser de corps ou de restes humains[16].

Cette œuvre montre de la sorte les effets néfastes de l'implantation de *maquiladoras* le long de la frontière nord du Mexique. Ces usines qui sont perçues dans un premier temps comme une aubaine économique ont surtout entraîné l'augmentation du crime organisé, l'immigration interne de paysans et personnes vivant sous le seuil de pauvreté et un réseau de tourisme sexuel étasunien profitant de la situation précaire des jeunes femmes à la recherche d'un emploi.

Les *maquiladoras* sont donc souvent synonymes d'exploitation et ont comme conséquence directe le meurtre de milliers de jeunes femmes. Ciudad Juárez est tristement connue pour avoir des taux de féminicides[17] records. Surnommée par les médias « capitale mondiale du meurtre », cette ville est emblématique des conséquences néfastes d'un libéralisme appliqué sans mesures sociales. Margolles s'intéresse dans son œuvre, *Lote Bravo* aux liens entre les déplacements induits par la géographie urbaine des villes frontalières entre le Mexique et les États-Unis et la violence faite aux femmes.

L'œuvre se compose de plusieurs séquences vidéo où l'artiste parcourt la région de Chihuahua, complétées par une installation sculpturale faite de briques de terre. Dans les cassettes, Margolles nous montre :

1. d'une part « les chemins longs et vides que les femmes doivent parcourir entre chez elles et les maquiladoras qui les emploient »[18]

16. *Cf.* Vicario, Gilbert *in* Sileo, Diego (éd.), *Ya basta hijos de puta: Teresa Margolles*, Milan, éd. Silvana, 2018, p. 123

17. Le terme « fémicide » est utilisé pour la première fois en 1974 par la criminologue étasunienne Diana Russel en tant « qu'homicide haineux pour motifs de genre » c'est-à-dire pour le simple fait d'être femme. Cependant, dans le contexte de la multiplication d'assassinats de femmes à Ciudad Juárez dans les années 1990, la politologue Marcela Largarde introduit le terme au Mexique en tant que « féminicide », ce qui lui donne une charge politique plus appuyée, suggérant que dans les féminicides, la main qui tue n'est pas seulement celle de l'homme, mais aussi celle d'un État complice, puisqu'il permet la production du contexte de violence.

18. Vicario, Gilbert, *ibid*. p. 123 : «Other sequences show the lonesome ways that women have to travel between their homes and the maquiladora factories

2. et d'autre part les environs de la ville de Juárez, où des corps de femmes sont souvent trouvés dans le désert.

Dans cette œuvre comme dans beaucoup d'autres de ses travaux sur les féminicides, l'artiste utilise des éléments tangibles de la ville (sa géographie, son paysage, son architecture, les traces laissées par les interactions humaines, ses habitants) pour mieux faire comprendre les dynamiques sociales qui traversent l'espace frontalier.

Paysages de la violence

Le corps humain est au centre de la méthodologie forensique comme preuve physique traversée par différentes violences. Le corps, à la fois sujet et objet, est pris comme source d'informations diverses qui contribuent à créer de nouvelles visualités et de nouveaux moyens d'énonciation.

Dans l'œuvre de Posada, l'artiste a demandé aux femmes issues de différentes communautés de retracer oralement leur parcours de l'exil. À travers ces témoignages surgissent de nouvelles cartographies, fruits à la fois des souvenirs, de certains repères géographiques, de l'imagination aussi parfois qui s'y mêle, car notre appréhension du territoire est avant tout subjective, corporelle et mémorielle. Ces atlas improvisés, qui ne correspondent donc plus à une réalité objective, participent à créer des imaginaires puissants, où des problématiques sociales et territoriales contribuent à l'appréhension de l'espace à travers le vécu personnel, et sont ensuite relayés par le travail artistique de Posada. Ainsi, dans les douze photographies en noir et blanc qui composent cette installation, les cartographies tracées à main levée, bien qu'elles ne correspondent pas à une vérité scientifique, acquièrent-elles aussi une valeur historique. Le territoire, espace devenu hostile, se mesure désormais en pieds, pas, foulées, où chaque corps doit dessiner de nouvelles routes pour se cacher, se protéger et avancer, créant de la sorte un discours alternatif sur les enjeux du territoire colombien.

Il n'est donc pas étonnant que Posada place son objectif sur ces jambes nues, ces pieds déchaussés, qui suggèrent la misère, le dépouillement subis par les populations rurales, mais aussi les

that employ them»). (C'est nous qui traduisons).

longs trajets endurés. Posada met l'emphase sur ce qui est, de fait, leur *moyen de transport,* mais aussi, dans cette esthétique du corps fragmenté qui grandit en Amérique latine[19], des jambes devenues la partie pour le tout, une véritable synecdoque du déplacement forcé. En outre, la prise frontale des jambes sur fond neutre nous laisse scruter, presque médicalement, voire *forensiquement*[20]*,* l'empreinte de ces voyages inscrits à même la chair, dont les « rides, tâches, bleus, ongles cassés, varices » énumérées par Yepez Muñoz deviennent des « superficies où s'inscrivent les lignes de force[21] ». Les marques sur la peau viennent alors compléter ce paysage de jambes en y ajoutant une texture, une topographie qui nous suggère, sous forme d'indices, l'épaisseur du temps de l'errance. Relatant, tant par stigmates corporels qui constituent une indexicalité naturelle, que par les routes personnelles tatouées sur la peau, qui sont une « indexicalité indirecte [22] », ces photographies sont de véritables portraits de la souffrance des ruraux colombiens. Cependant, comme nous le rappelle Molano Osorio, ce sont des portraits anonymes, sans visage, qui, mis à côté les uns des autres, dévoilent « la dimension sociale du déplacement forcé[23] ». Ainsi leur multiplicité, homogénéisée par le dispositif artistique, rend compte du caractère collectif de ce phénomène.

19. La figure du mutilé est de plus en plus prégnante dans les scénarios de violence extrême en Amérique latine, notamment en Colombie et au Mexique où la violence « punitive » se manifeste par des massacres et des démembrements *post mortem*.

20. L'artiste a elle-même exprimé que le fond blanc est utilisé pour simuler une morgue : « las fotografias que se instalan en dos líneas, dentro de un espacio aséptico, en cuyas paredes se traza una retícula cercana al baldosín, propio de la morgue hospitalaria. », Posada, Libia, "Signos Cardinales", *Cuadernos de música, artes visuales y artes escénicas*, vol. 9, n° 2, p. 218, 2014.

21. Yépez Muñoz, Rubén Darío*, op. cit.,* p. 67.

22. Yepez Muñoz est le premier à mentionner un entrecroisement d'indices référentiels dans cette œuvre, en distinguant les indices "directs" et "indirects": « Hay aquí una triple indexicalidad: la indexicalidad de la imagen fotográfica remite a personas realmente existentes; la indexicalidad de las marcas sobre las piernas, directa como la primera y de la cual depende, nos transmite la sensación de las fuerzas que han afectado a los cuerpos. Por último, la indexicalidad de los trazos cartográficos, esta indirecta, nos remite al desplazamiento forzado", *ibid.* p.67.

23. Molano Osorio, Ingrid Vanessa, *op. cit.* p. 27.

Libia Posada, *Signos Cardinales* (*Signes Cardinaux*), 2014
Actions, installation, photographie et dessin. Dimensions variables.
Avec la collaboration de femmes résidentes de Medellín
Avec l'aimable autorisation de l'artiste.

Dans la traversée du désert mexicain par Teresa Margolles, les images qu'elle nous montre créent aussi un imaginaire de la violence, par la succession d'endroits vides, montrés non pas dans leur beauté potentielle, mais comme des possibles endroits d'agression sexuelle et de meurtres. Le commissaire italien Gilbert Vicario décrit ainsi son travail : « Au péril de sa propre vie dans le processus, ses séquences filmées de routes vides, parcelles sales, ravins du désert, donnent un aperçu du paysage isolé de la région, ne sachant pas si elle allait rencontrer des corps jetés au bord du chemin ou les mêmes criminels qui les avaient jetés là[24] ».

24. Vicario, Gilbert. *Op. cit.* p. 123: « Risking her own life in the process, her videotaped sequences of empty roads, dirt lots, and desert gullies provide a glimpse into the isolated landscape of the region, not knowing if she would encounter bodies thrown by the wayside or the very criminals who had dumped them in the process ». Je traduis.

Teresa Margolles, *Lote Bravo*, Lomas de Poleo, Anapra y Cerro de Cristo Negro, 2005
Photographies de lieux à Ciudad Juárez, au Mexique, où des cadavres de femmes abusées sexuellement ont été retrouvés.
Avec l'aimable autorisation de l'artiste et de la galerie Peter Kilchmann, Zurich.

Ces routes silencieuses où *in fine* rien ne se passe lorsque l'artiste filme avec sa caméra, concentrent pourtant la tension de la potentialité du danger, car ce sont tous des endroits où des corps de jeunes femmes ont été trouvés, ce qui crée un grand malaise chez le spectateur. Elle mène de cette façon une enquête silencieuse et lugubrement poétique sur des paysages vides, mais pourtant emplis par la présence de toutes ces femmes disparues, enlevées et tuées. De ces longues étendues sableuses et vallonnées émane un silence évocateur qui laisse imaginer au spectateur le manque de témoins qui, au moment fatidique, ont si cruellement manqué aux victimes. Les paysages sont vides, mais non pas dépourvus d'éléments révélateurs. Reproduisant la méthode des médecins légistes, les traces de pneus, les monticules de pierres, la terre retournée sont autant d'indices précieux pour ceux qui recherchent leurs proches. L'esthétique forensique va donc ici révéler les traces du passé. Alors que les crimes commis ne sont pas visibles sur les images, Margolles, par le choix des lieux et le discours qui accompagne l'œuvre, refuse de les passer sous silence, en actualise l'horreur et pointe du doigt la persistance du phénomène.

Du *memento mori* à la résistance des corps des vivants

Dans des contextes où le pouvoir exercé par l'État semble se manifester par un nécropouvoir[25] plus que par une recherche du bien commun, deux scénarios s'affrontent : d'un côté le pouvoir souverain semble se légitimer par l'exercice de la violence et l'instauration de la peur, tandis que de l'autre, réunies à partir de l'expérience commune de la douleur, des communautés se forment afin de construire de nouvelles formes de citoyenneté, puisant leur force depuis le partage d'un deuil commun.

Les photographies de Posada font office de témoignage d'une violence systémique exercée sur des populations rurales, des « vies précaires[26] » dont on attend une obéissance silencieuse, assurée à peu de frais par un déploiement de violence extrême qui se manifeste sous forme de destruction, massacres, disparitions ou embrigadement forcé.

Les longs parcours migratoires entrepris par les sujets photographiés attestent d'un pays traversé par la violence, où trouver un refuge, une zone de paix, n'est qu'un répit provisoire lorsqu'il n'est pas impossible. De fait, la lecture des routes de l'exil dans la peau de ces migrants colombiens nous montre que parfois leur pérégrination les a conduits hors du territoire national, devenant dès lors des réfugiés en pays étranger. Les photographies de Posada nous montrent

25. La notion de *nécropouvoir* a été introduite par Achille Mbembe pour se référer au pouvoir absolu exercé par l'État sur la mortalité des individus, ainsi que par le contrôle de la vie comme lieu du « déploiement et la manifestation du pouvoir ». Il étend ainsi la notion de *biopouvoir* introduite par Michel Foucault pour caractériser le pouvoir politique depuis le XIXe siècle, consistant à « laisser vivre et faire mourir » (M. Foucault, 17 mars 1976 lors d'un Cours au Collège de France) puisque désormais « la notion de bio-pouvoir est insuffisante pour rendre compte des formes contemporaines de soumission de la vie au pouvoir de la mort ». MBEMBE, Achille, « Nécropolitique », *Raisons politiques*, vol. n°21, n°1, 2006, p.59. URL : <https://www.cairn.info/revue-raisons-politiques-2006-1-page-29.htm> ; DOI : 10.3917/rai.021.0029.

26. Ce terme est employé par Judith Butler par rapport à la notion de *biopolitique* de Foucault. Elle critique ainsi une organisation des vies humaines par les gouvernements, qui établissent qu'il existe des « vies plus précaires que d'autres , qui relèvent plus largement d'une gestion gouvernementale ou non des populations, et qui prennent des séries de mesures pour l'évaluation différenciée de la vie elle-même » car plus sujettes à certains pouvoirs BUTLER, Julie, *Qu'est-ce qu'une vie bonne ?*, éd. Payot, coll. « Manuels Payot », trad. Martin Rueff, Paris, 2014, p. 61-62.

des jambes, dont la verticalité rappelle l'ancrage que l'on a dans le territoire, désormais flottant : un fond blanc et vide, indéterminé, trahit la *déterritorialisation* de ces personnes désormais *de nulle part.*

Pour ces « vies privées de deuil[27] », dans une Colombie où les politiques sont volontairement amnésiques face aux revendications paysannes, l'art peut devenir un espace de reconstruction de la mémoire, une plateforme agrégative des douleurs subies individuellement, enfin, une mise en action de nouvelles pratiques sociales.

L'une des caractéristiques de la pratique forensique est l'inclusion des communautés locales dans les processus de création des œuvres ; comme le fait Margolles en échangeant avec les associations *juarenses*, comme le fait Posada en cherchant le témoignage qui va guider le parcours de sa main sur des jambes devenues toile.

En photographiant les jambes de personnes déplacées de force, en inscrivant la route qu'elles ont parcourue sur leur chair, Libia Posada rend ces femmes maîtresses de leur histoire, elles qui ont été dépossédés de tout ce qu'elles ont quitté. Ce qui est en jeu à travers la réappropriation de ces femmes de leur propre récit est la résilience, tant personnelle que collective. En dessinant puis en tatouant temporairement leur parcours sur leur peau, les exilés se réconcilient avec cet épisode traumatique de leur vie en se réappropriant leur propre récit, dans une démarche d'acceptation et de mémorialisation, transformant l'humiliation en revendication. Il ne s'agit pas de les stigmatiser pour toujours, mais à travers un procédé temporaire, de leur faire confronter des événements longtemps tus, redonner une *agentivité* à leurs voix et un pouvoir d'action collectif sur leur futur. Dans ce processus de re-dignification des corps, l'artiste a, tout en écoutant leurs récits, lavé individuellement les pieds de chaque femme, rendant hommage à ce corps qui les a portées sur tant de kilomètres. Par ce geste symbolique d'humilité qui imite Jésus-Christ lavant les pieds des apôtres, Posada semble demander pardon à ses concitoyens, montre de la considération pour les souffrances physiques endurées dont les pieds atrophiés portent les marques et établit un geste de solidarité fort avec leurs revendications.

Leur histoire personnelle, longtemps tue, est désormais replacée par Posada sur l'agenda politique de la Colombie grâce à ses

27. *Ibid.*

photographies, mettant en exergue le caractère collectif de ces violences. L'esthétique forensique, en enquêtant sur ces cartographies de l'exil, visibilisent des expériences que les discours dominants, politiques et médiatiques, tendent à invisibiliser. Contre les scénarios macabres de *memento mori*[28] créés par les groupes armés et dont les politiques se préoccupent peu, émergent, depuis la reconnaissance symbolique facilitée par l'art, une voix populaire réclamant justice.

Teresa Margolles, *Lote Bravo,* 2005. Installation

50 objets rugueux ressemblant à des briques de boue collectés dans plus de 100 endroits à Ciudad Juárez, au Mexique, où des cadavres de femmes abusées sexuellement ont été retrouvés.

40 x 25 x 10 cm chacun

Avec l'aimable autorisation de l'artiste et de la galerie Peter Kilchmann, Zurich.

28. Cette expression latine signifie « Souviens-toi que tu vas mourir ». Utilisée pendant le christianisme médiéval afin d'encourager les hommes à l'humilité, cette maxime s'est traduite par le style pictural des « vanités », où le crâne humain était l'objet par excellence rappelant le caractère éphémère de la vie. Dans l'actualité, les groupes criminels tels que les *cartels* déploient une violence extrême en instaurant des mises en scènes macabres où le corps mutilé et dépecé remplace la représentation symbolique du crâne. Ces « vanités modernes » visent à instaurer un régime de terreur et constituent une menace aux vivants, leur rappelant la mort violente à laquelle ils auront droit en cas d'interférence avec leurs affaires.

Dans l'œuvre *Lote Bravo*, les femmes auxquelles rend hommage Margolles ont subi une mort violente par des groupes criminels. L'installation de briques qui accompagne la vidéo est faite avec de la boue prélevée sur les différents lieux – plus de cent – où des femmes ont perdu la vie, contenant potentiellement des substances corporelles imprégnées par les victimes sur le sol.

Teresa Margolles leur offre à travers son œuvre une tombe symbolique tout en mettant en cause l'isolement spatial dans lequel elles vivent. Elle érige ainsi un monument aux morts dans le lieu et avec la matière même du crime, afin que soient commémorées ces femmes et que soient mises en évidence les violences multiples qui menacent souvent les personnes migrantes, puisque la traite humaine, les viols, les humiliations et la mort sont monnaie courante lors de ces déplacements. En érigeant ce monument aux morts, qui aurait normalement dû être une initiative de la part de l'État, Margolles pointe du doigt le désintérêt général de la police et de la justice mexicaines face aux victimes de féminicide et de violences migratoires.

Lulu Morales Mendoza affirme ainsi que « l'imposition d'un discours dicté par l'État mexicain en ce qui a trait à l'(in)existence de corps disparus ne manifeste que sa volonté insistante de conclure un pacte d'opacité radicale » car « il traite la trace de cet Autre rejeté comme un interdit, un appel au secret. Ainsi, il appelle à la préservation d'une économie qui prospère et croît aux dépens de l'abjection de l'Autre »[29].

Margolles, à l'encontre du discours officiel et de la politique d'occultation, va donc dévoiler au grand jour ce « secret ». Dans *Lote Bravo,* œuvre-performance, Margolles se déplace de lieu en lieu, produisant une sorte de cartographie des féminicides survenus le long de la frontière, ce qui relève d'un devoir social citoyen, tout en agissant comme un pèlerinage funéraire en hommage aux victimes, ce qui relève plutôt d'impératif moral des vivants face aux morts.

En présentant le sable prélevé sous forme de brique compacte, elle permet de rendre ces « lieux » transportables et concrets, pour les placer dans un nouveau lieu, l'espace muséal. Margolles offre à

29. Morales Mendoza, Lulu, *Mundos: du 16 février au 14 mai 2017, Musée d'art contemporain de Montréal*, Montréal, Musée d'art contemporain de Montréal, 2017, p. 70.

ces femmes une sépulture symbolique, un lieu reconnaissable où reposer. Alors que les corps ont été jetés dans la rue ou dans le désert pour ne jamais être trouvés, le travail artistique de Teresa Margolles réunit tous ces lieux en un seul ; ces femmes qui ont été isolées et soustraites à leur communauté retrouvent, grâce à cette œuvre, un espace collectif et la possibilité d'une mémoire durable.

L'effet de « cimetière » agit comme une réparation du fait qu'elles ont été privées d'enterrement et des rituels sociaux du deuil. Enfin, à leur tour, ces œuvres pourraient être interprétées comme un message aux meurtriers : ces endroits dérobés aux regards, qui leur servaient à faire disparaître les corps, seraient désormais bien visibles. Dans cette optique, les briques de *Lote Bravo* constitueraient la preuve que les « cachettes » des criminels sont démasquées, et qu'ils ne réussiront plus longtemps à se soustraire à la loi. C'est du moins ce que semble suggérer Morales Mendoza en évoquant le double rôle que joue Margolles : « Dans toute zone de guerre, là où les crimes sont occultés, c'est au médecin légiste d'apporter des preuves et à l'artiste d'apporter son témoignage[30] ». La présence de l'artiste en ces lieux écartés, tout comme pour l'œuvre de Posada, cherche donc à réparer un lien social rompu et à renverser cette « géographie de la peur[31] », ce *memento mori* que les cartels et les criminels ont instauré, afin d'en faire à nouveau des espaces fréquentables. En s'immisçant dans les lieux du crime pour les exposer au grand jour, Margolles les place sous tous les regards, brisant l'isolement et marquant, par ce geste solidaire, une reconnaissance des femmes que les autorités ont souvent refusé de chercher. En faisant cela, Margolles permet par la même occasion aux citoyens de se réapproprier leur ville. En anéantissant cette peur, Margolles souhaite la création de synergies citoyennes pour débattre et se battre, afin de provoquer des changements sociaux. Diéguez résume ce qui pour nous, en partant d'une méthodologie forensique, réussit à faire l'expérience esthétique avec des communautés dont l'expérience de la violence, quotidienne et généralisée, est peu reconnue. Il s'agit de reconnaître : « Le problème

30. *Ibid.*

31. Medina, Cuauhtémoc, *What Else Could We Talk About?,* Barcelona, Ed. RM, 2009*,* p. 22.

de la douleur comme expérience d'approche pour créer de nouvelles relations capables de resignifier les communautés[32] ».

Conclusion

Nous sommes face à deux artistes qui, dans leur pratique artistique, partent toujours de l'humain, des corps souffrants (dans le cas de Margolles, même si la « matière forensique » est celle des résidus corporels, l'œuvre est faite pour les communautés en deuil, c'est-à-dire les vivants souffrant de la disparition de leurs proches) afin d'analyser et mettre en évidence les causes politiques et sociales qui mènent vers ces catastrophes humaines. En partant de preuves récoltées sur place (témoignages, archives, traces de matières), elles remontent ainsi jusqu'aux dynamiques de pouvoir à l'origine de ces trajectoires qui mènent vers l'exil, la migration, ou tout simplement des déplacements quotidiens dangereux. La pratique artistique permet de produire une mémoire sur ces phénomènes souvent occultés ou niés et de les insérer dans les circuits muséaux, mais surtout, de les insérer dans la mémoire collective du pays. Ce faisant, elle permet d'élaborer une expérience de la confrontation entre la matière morte et la matière vivante afin de mettre en lumière des événements violents où la justice a échoué à protéger, sanctionner et mettre fin à des conflits. En élaborant les œuvres avec les communautés directement impactées par les violences dénoncées, à travers une démarche à la croisée entre celle du médecin-légiste, de l'anthropologue et de l'historien, les projets qui en résultent sont à la fois une expérience de pratique sociale et esthétique. En recréant des solidarités là où le lien social avait été rompu, l'esthétique forensique créé un canal d'expression des douleurs, de redignification du corps humain, et permet la reconstruction d'imaginaires sociaux communs. Il s'agit donc avant tout de redonner une capacité d'agentivité à des communautés, ici marquées par différentes expériences du phénomène migratoire, dans des contextes où des gouvernements oppressifs et complices refusent de reconnaître leur responsabilité dans la polyvalence des violence structurelles et concrètes subies par leurs citoyens.

32. Diéguez, Ileana, *op. cit.* p. 63. (C'est nous qui traduisons)

Bibliographie

Butler, Julie, *Qu'est-ce qu'une vie bonne ?*, Payot, coll. « Manuels Payot », trad. Martin Rueff, Paris, 2014.

Carol, Anne, Dreyfus, Jean-Marc. « Médecine légale, morts de masse et *forensic turn* », *Histoire, médecine et santé* [En ligne], 16 | hiver 2019, mis en ligne le 24 décembre 2020. URL consulté le 15 juillet 2021 : <http://journals.openedition.org/hms/2731> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/hms.2731>.

Diéguez, Ileana, *Cuerpos sin duelo. Iconografías y teatralidades del dolor,* éd. DocumentA/ Escénicas, 2013.

Garibian, Sévane, « Derecho a la verdad. El caso argentino ». In *Justicia de transición : el caso de España*, 51. Institut Català Internacional per la Pau, 2012, <https://archive-ouverte.unige.ch/unige:23325>.

Mbembe, Achille, « Nécropolitique », *Raisons politiques,* vol. n°21, n°1, 2006. URL : <https://www.cairn.info/revue-raisons-politiques-2006-1-page-29.htm> ; DOI : 10.3917/rai.021.0029.

Medina, Cuauhtémoc, *What Else Could We Talk About?,* Barcelona, Ed. RM, 2009.

Molano Osorio, Ingrid Vanessa, «*Signos cardinales* de Libia Posada y *En el brazo del río* de Marbel Sandoval: la resignificación del cuerpo a través de una narrativa cartográfica », Repositorio Institucional Séneca, Universidad de los Andes, Bogotá, 2019.

Morales Mendoza, Lulu, *Mundos: du 16 février au 14 mai 2017, Musée d'art contemporain de Montréal*, Montréal, Musée d'art contemporain de Montréal, 2017.

Posada, Libia, «Signos Cardinales». *Cuadernos de música, artes visuales y artes escénicas*, 9 (2), 217-222, 2014.

Prunier, Delphine, « Une épidémie d'inégalités et de violences en Amérique centrale », COVIDAM, Institut des Amériques, 22 février 2021. URL consulté le 23 juin 2021 : <https://covidam.institutdesameriques.fr/une-epidemie-dinegalites-et-de-violences-en-amerique-centrale/>.

Spivak, Gayatari Chakravorty, *Les Subalternes peuvent-elles parler ?*, éd. Amsterdam, Paris, 2009.

Ventura Christophe. « L'Amérique latine, centre de gravité des déplacements forcés », 26 juin 2019, IRIS France. ULM consulté le

23/06/2021 : https://www.iris-france.org/138632-lamerique-latine-centre-de-gravite-des-deplacements-forces/

Vicario, Gilbert, *in* Sileo Diego (éd.). *Ya basta hijos de puta: Teresa Margolles*, Milan, éd. Silvana, 2018.

Yepes Muñoz, Rubén Darío, « Post-representación: estéticas de la violencia en el arte colombiano contemporáneo », *Estesis,* vol. 6, n° 6, 2019.

Žizek, Slajov, *Violence. Six réflexions transversales,* trad. Nathalie Peronny, éd. Au diable Vauvert, 2008 (éd. 2012).

« Donald Trump : Ses cinq réformes qui font de l'immigration un crime », *Guiti News*, URL consultée le 22 juin 2021 : <https://guitinews.fr/a-la-loupe/2019/10/01/trump-immigration-crime/>.

Site Forensic Architecture : <https://forensic-architecture.org>.

POÉTICAS DEL DESENCUENTRO

Eduardo Sánchez Rugeles

Hace tiempo que abandoné las academias. Circunstancias adversas condicionaron el proyecto de convertirme en profesor universitario. La tesis doctoral quedó abandonada e incompleta. La invención de ficciones resultó más estimulante que el trabajo solitario del exégeta. Olvidé el vocabulario analítico de los iniciados en las Letras Duras. Los barroquismos conceptuales que tanto fascinan a algunos sectores de la crítica literaria perdieron interés, incluso sentido. Ninguna teoría hizo justicia a mi conflicto. El oficio narrativo y la afición a las novelas fueron las estrategias de abordaje más idóneas para tratar de aprehender el significado de una tragedia.

Venezuela atraviesa un prolongado periodo de aturdimiento en el que la ciudadanía ha sido destruida de manera sistemática. La desolación es absoluta. La miseria, disfrazada de ideología, ha penetrado todos los resquicios de la vida privada, convirtiendo la cotidianidad en un suplicio y el espacio público en una tierra yerma. La literatura, en ninguno de sus géneros, escapa a estos padecimientos. El escritor y el artista comparten los pesares de una comunidad devastada. Me atrevo a afirmar, aún admitiendo la refutación de algunos especialistas, que todas las obras literarias que han aparecido en el país durante los últimos veinte años son una respuesta vehemente a los constantes atropellos impuestos por la voluntad totalitaria. Las torres de marfil fueron saqueadas; las cavernas expropiadas, por lo que todo acto creativo, todo lienzo, todo poema, todo relato, todo ejercicio del pensamiento es una vívida forma de protesta. Las ficciones, los dramas, los versos, se nutren de la carestía, la nostalgia por las libertades imaginadas, la utopía de un lugar mejor, el malestar por las cosas perdidas y la resignación a la derrota. "Es como si amáramos. Es como si sintiésemos. Es como si viviéramos", alega el poeta Rafael Cadenas en una dolorosa descripción del cansancio y de la pérdida de la esperanza.

Una mirada de conjunto sobre la experiencia literaria venezolana no puede pasar por alto el trauma del expolio, la vivencia de la dignidad vejada, tomada por asalto. El testimonio de los afligidos es

uno de los géneros literarios más prolijos en esta guerra a muerte. El proyecto cultural LaVidadeNos, entre otros espacios confesionales, compila testimonios de personas humilladas, discriminadas por el imaginario militar. Mujeres y hombres de distintos oficios, de distintas edades, utilizan la palabra común, el habla cotidiana, la lengua diaria, para describir sus sinsabores, para dejar un registro escrito de lo que les tocó vivir, de lo que les pasó, a pesar de la sordera de aquellos que, impedidos por la militancia, cuestionan la humanidad de los vencidos. El discurso totalitario utiliza consignas ideológicas para maquillar sus exabruptos. En varios contextos (incluso en prestigiosas academias), la propaganda es exitosa. Resulta frecuente tropezar en ágoras extranjeras a enardecidos tertulianos que, protegidos por las libertades de sus democracias imperfectas, celebran las virtudes de un régimen espurio y menosprecian el dolor de las víctimas. A pesar de la indiferencia legitimada, la palabra queda. No solo en el papel, sino también en la nube de nuestro siglo viral e inasible. El desdén de los incrédulos no es una experiencia particular ni reciente. Muchos de los viajeros que, a mediados del siglo XX, abducidos por la belleza de los ideales soviéticos, visitaron con entusiasmo la nación dirigida por Stalin regresaron a sus países aturdidos por sus experiencias. Algunos callaron, para no defraudar a sus convicciones, pero otros contaron lo que vieron, lo que escucharon, lo que les contaron personas desafortunadas, condenadas al olvido y a la muerte. Muchos de esos relatos, sin embargo, fueron menospreciados por los gestores culturales de turno, defensores acérrimos del dogma. La figura de estos objetores de conciencia persiste hasta nuestros días, para muchos de ellos existen opresores buenos, dictaduras amables, victimarios dignos y asaltantes de camino convertidos en elegidos, ungidos por la supuesta belleza de su causa. Este modelo de pensamiento ha sido una de las taras inoperables de América Latina. La peripecia cubana no ha sido suficiente. El caso venezolano también es ejemplar. Tras veinte años de destrucción masiva la mirada política e intelectual sobre el país sigue siendo acomodaticia y selectiva. En ocasiones, se pasa por alto que la tiranía reinventó el concepto de democracia, convirtiéndolo en un conteo manipulado, silenciando las voces disidentes y criminalizando el pensamiento libre. La experiencia literaria ha tenido que hacer frente a este conjunto de aporías, soledades, refutaciones iracundas y narrativas históricas trastornadas a conciencia.

La actualidad nos es ajena. Los asuntos de interés humano y social sobre los que se debate en otros lugares del mundo no representan una prioridad en Venezuela. La supervivencia, el desafío de la rutina, tiene más importancia que el calentamiento global, los retos de la ecología o las reivindicaciones legítimas que minorías combativas reclaman con justicia frente a instituciones anacrónicas. La Revolución deformó el tiempo, no solo aniquiló el porvenir y el presente sino que inventó el pasado a su medida. El despotismo construyó su propia historia fundacional. Sin hacer ruido, de manera discreta, los ministerios educativos intervinieron los programas colegiales. Lo que resultaba molesto fue suprimido de los manuales de enseñanza. Algunos bandoleros pasaron a ser héroes y los hechos históricos se adaptaron a las premisas inamovibles de la causa. El siglo XIX sufrió un asalto a mano armada. El imaginario del proceso de independencia, las consignas, las cartas, las visiones de la política decimonónica formaron un contradictorio e incomprensible *jamming* con el que se pretende enaltecer el destino manifiesto del fracaso. La historia oficial de Venezuela es un relato mal escrito, incuestionable a los ojos de la Ley, confeccionado por funcionarios mediocres que, como los *homos sovieticus* de Svetlana Alexiévich, tienen como única motivación pasar desapercibidos frente a la estricta vigilancia del Sistema. En este contexto, el escritor venezolano es un *outsider*, un enemigo legítimo y peligroso que con sus herramientas puede construir relatos alternativos, inaceptables para la moral castrense.

En un artículo reciente, publicado por el diario español *El País*, Juan Carlos Méndez Guédez llamaba la atención sobre una de las más graves crisis de la Venezuela contemporánea: la destrucción del lenguaje. En una tertulia viajera, a finales del siglo pasado, el poeta Eugenio Montejo compartía con el escritor barquisimetano su pesadumbre por la gangrena expansiva del discurso. Veinte años después, la evidencia es irrefutable. La lengua ha sido vejada, se ha vaciado de significados, referentes, incluso de musicalidad. El saber decir es un arte desconocido e improcedente para los verdugos. La comunicación es innecesaria, porque lo que interesa es convencer por la fuerza; transformar la dicción en amenaza. Los actores políticos carecen de formas expresivas. El idioma sobrevive con cuatro fórmulas cuartelarias, aprendidas de memoria y recitadas sin gracia. No hay contenido. No hay fondo. Los creadores literarios, en esta

tierra arrasada del lenguaje, tienen la responsabilidad de proteger la sintaxis, la gramática y el vocabulario, en claro peligro de extinción, de formar una coraza que custodie los restos de dignidad y de belleza del más deshonrado dialecto de América. "A la palabra todo lo consagro", declama con pudor Yolanda Pantin en esta lucha desigual por los más elementales valores de la vida, frente a un enemigo tenaz e implacable.

No me siento capaz de confeccionar listas, enumerar temáticas o hablar de escuelas y generaciones como, desde la calma de las academias, pude aventurar en otros tiempos. No tengo la competencia ni la claridad suficiente para exponer de manera normativa las características de la literatura venezolana contemporánea porque creo que la totalidad de la cultura se encuentra silenciada por un conflicto más amplio. Quizás, en otros países americanos, con traumas legítimos pero menos invasivos, sea posible identificar voces identitarias, discursos reivindicativos, estilos o tendencias en boga, maneras novedosas de nombrar la realidad o establecer diálogos constructivos frente a la efímera viralidad de nuestros días, pero tengo la sensación de que ese tipo de digresión, referida a la Venezuela del presente, sería una frivolidad inoportuna. La búsqueda colectiva, civil, interracial, intergenérica e interdisciplinaria es la de confrontar con todos los recursos posibles la paulatina e inagotable destrucción de las instituciones y de las vidas humanas.

Un problema importante, capital en el vano ejercicio de la rebeldía, ha sido el desencuentro entre los humillados, por lo que si tuviera que elegir algún título para esta ponencia tendría que ser algo así como "ética, estética o poética del desencuentro". El objetivo común de la ciudadanía pareciera estar claro: restaurar la libertad. Sin embargo, la discusión sobre las formas para llegar a la meta solo produce conflictos iracundos y acumula malestares irreconciliables entre los habitantes de la Babel americana. El paradigma de la antipolítica caló tan hondo en nuestro imaginario que cualquier individuo que tenga la iniciativa de dar el salto del tuit a la acción o del salón a la tribuna es defenestrado sin miramientos, convertido en inútil tarifado, sin conciencia ni vergüenza. La exposición pública, el activismo, es una afrenta para el hombre contemplativo que reclama con enjundia la aparición de un *deus ex machina*, incorruptible y perfecto. Desde el año 2000 hasta nuestros días ha aparecido una incontable

serie de líderes de oposición, olvidados y malqueridos. Muchos de ellos fueron imbuidos por la voracidad de sus aliados, más que por la crueldad del adversario. Algunos están presos, nadie los recuerda. Algunos sobreviven en geografías remotas, bajo la intermitencia de los trabajos alimenticios. Otros fueron asesinados; cuando alzaron la voz los tildaron de necios, pero la evidencia de su sacrificio (la visión de la sangre y los cadáveres) los ha convertido en oportunos mártires. La idea de la unidad, en esta batalla tribal de egos enardecidos, se presenta como una quimera, lo que fortalece la determinación del enemigo que no tiene reparos en comprar conciencias, manipular votantes desahuciados y hacinar las celdas de sus prisiones insalubres con las almas de aquellos a los que todavía les quedan fuerzas para rebelarse. No existe un convenio general sobre las formas de confrontar al despotismo. La salida pacífica parece imposible, ingenua. La violencia, bajo los códigos morales del siglo, es una alternativa impensable y criminalizada; la negociación, las posibles amnistías, el perdón a los verdugos, resulta inaceptable para muchas personas que fueron víctimas de tortura, vejaciones o del asesinato de sus seres amados. El desencuentro es la constante, la traba primaria; la idea de país, la ética ausente.

A pesar de las dificultades descritas, existen muchas personas, dentro y fuera del país, que trabajan de manera infatigable por el repoblamiento de la tierra arrasada y lo hacen desde sus pequeños espacios, desde sus campos de acción, vigilados, pero protegidos por la perseverancia y la inteligencia. Desde la más voraz escasez, se hacen esfuerzos sobrehumanos por tomar la palabra. Los opresores han confiscado las imprentas, han monopolizado el uso del papel y la tinta, han cerrado o comprado los medios impresos por lo que todos los esfuerzos por decir "presente" tienen que hacerse con recursos artesanales y el auxilio innegociable de las voluntades exhaustas. En este escenario, vale la pena reconocer el trabajo de editoriales independientes como Eclepsidra, Ekaré, Equinoccio, Kalathos, Libros del fuego, Madera Fina o Todtmann, entre otras, que comparten con una pequeña comunidad de lectores, con tirajes mínimos pero posibles, el gesto de protesta de virtuosos ensayistas, narradores, poetas, editores, diagramadores, diseñadores gráficos y correctores de estilo. De igual forma, sin novedades ni títulos extranjeros, con costos impagables para muchas personas, quedan en pie algunas librerías, a pesar de

que muchas de ellas han desaparecido. Los principales diarios de Venezuela también han tenido que cerrar. Muchos periodistas han sido perseguidos con saña y obligados a reinventarse en el exilio con reconocidos portales web en los que dignifican y celebran el ejercicio de la disidencia. En Venezuela, con contadas pero valiosas herramientas, todavía se hace cine de calidad, invisible para algunos festivales culturales, comprometidos con el dogma más que con el arte. No deja de ser impresionante el esfuerzo y la originalidad de los grupos de teatro cuyos montajes contestatarios se convocan a diario. Algunas voces literarias, tanto en narrativa como en poesía, han logrado penetrar el difícil cerco de los mercados extranjeros, para los que nuestro territorio no les supone ningún beneficio. Son pocos, pero están ahí y sus trabajos, referidos a la oscuridad, la soledad y la supervivencia son una ventana pequeña e importante que muestra a lectores foráneos fragmentos de las confesiones de una nación violada.

Quizás, en un futuro próximo, tenga la capacidad de hacer una síntesis más detallada y analítica sobre la literatura contemporánea de mi país, pero en estas circunstancias ese ejercicio me resulta imposible, por lo que preferí aprovechar la dignidad del espacio, la invitación y el tiempo que amablemente me ofrecen la Université Côte d'Azur, el Instituto de las Américas y el Laboratorio Interdisciplinario LIRCES para denunciar un conflicto mayor cuya resolución permitirá a las mujeres y hombres de Letras en Venezuela volver a ejercer su oficio con el placer y la seguridad que conceden la libertad y la paz de la conciencia.

MIGRACIÓN DEL YO Y DEL OTRO: NARRAR(SE) E IMAGINAR(SE) EN *EL PATIO DEL VECINO* DE RAQUEL RIVAS ROJAS

Oscar Gamboa Duran
Université Paris Nanterre

En esta ocasión quisiera abordar la construcción de la migración y de lo que se denomina el exilio en el libro de relatos *El patio del vecino*[1] de la venezolana Raquel Rivas Rojas (Guanare, 1962), emigrada a Escocia.

Excepto por un par de relatos construidos con narración omnisciente, *El patio del vecino* nos presenta quince figuras a menudo narradoras, que a veces son el mismo personaje, y que inmigran a Reino Unido entre finales de los años dos mil e inicios de los dos mil diez. Este libro nace como *cyberliteratura*, a través de entradas de un *blog* de la autora, *Cuentos de la caldera este*, que se materializan luego con la publicación en papel por la editorial Equinoccio en 2012. Esta dinámica de escritura y los cambios de vida de los personajes crean un libro-*blog* de experiencias migratorias que se relacionan de maneras múltiples y no unívocas. Por ejemplo, podemos leer el conjunto como una novela coral o como un libro de cuentos. Estos relatos nos colocan entre retos individuales y colectivos de migración desde ángulos psicológicos y sociológicos. Los problemas principales que abordaré son la tensión entre el yo migrante y el otro, migrante o no, la legibilidad de los migrantes en la cultura nueva y cómo representarse y reconstruirse.

Aunque algunos críticos como el venezolano Miguel Gomes enfatizan el uso del exilio por motivos de expulsión política[2], en Rivas Rojas y en otros autores (por ejemplo, en *Liubliana* (2012) de Eduardo Sánchez Rugeles) se lee el exilio como la experiencia en un

---

1. Rivas Rojas, Raquel, *El patio del vecino,* Caracas, Editorial Equinoccio, 2012. Todas las citas de este libro corresponden a esta edición. Para citar este libro en el cuerpo del texto indicaremos el número de página entre paréntesis.

2. Gomes, Miguel, «Exilio», en Cordoliani, Silda (éd), *Pasaje de ida. 15 escritores venezolanos en el exterior,* Caracas, Editorial Alfa, 2013, p. 25 y 26. Cabe destacar que Gomes lo hace con la finalidad de reconducir lo que él considera una confusión semántica en torno al término exilio y que Gomes admite que ya había utilizado dicho término en sus propios trabajos para hacer referencia a venezolanos que se establecieron en el extranjero por voluntad propia.

nuevo "universo inhóspito"[3], de sensaciones de desarraigo y de identidades suspendidas. Leeré estos conflictos desde tres ejes conectados: primero, desde la tensión entre la migración individual y la de otros; después, desde la relación del exilio y la migración con los elementos del género y el cuerpo; finalmente, desde el papel y la dimensión ética de los formatos de representación, que implican problemas de acción, interpretación y plasticidad. Estos ejes de experiencia no sólo se conectan sino que en ocasiones se articulan uno a través del otro. Por ende, los separo con fines metodológicos, pero dichos ejes y experiencias son difícilmente separables en los conflictos migratorios reales. Para analizar esto abordaré en especial cuatro relatos de *El patio del vecino*: "La vida de los otros", "Ejercicio diario", "La señora del sombrero verde" y "Efecto mariposa".

Narrarse y narrar a otros migrantes: iniciaciones, exposiciones y autoridad narrativa

En el relato "La vida de los otros" una venezolana llega a Londres y le escribe cartas a una amiga caraqueña. La dinámica epistolar construye la migración como un conflicto iniciático y también intersubjetivo, pues implica considerarse y considerar al otro migrante. Primero, el nuevo mundo de la narradora no es fácil: en la calle la gente es agresiva (p. 27). No obstante, también hay cierta belleza: a la narradora le gusta vivir cerca de Bloomsbury, donde vivió Virginia Woolf, y también ve un mundo étnico diverso que comenta por medio de la escritura epistolar: "[a]quí […] uno se da cuenta de lo parecidos que somos todos en Venezuela […] Todo se reúne aquí como si este fuera el ombligo del mundo […] Un Arca de Noé de […] humanos" (p. 27). La mirada, primeriza y expuesta, es ambivalente: se descubre la diversidad, pero para la narradora la causa es que su mundo anterior, Venezuela, y el mundo en general viven un conflicto o diluvio que produce mucha migración a un Reino Unido comparado con el Arca de Noé. Luego, la nueva lengua cotidiana, el inglés, lacera: esta inmigrante cursa estudios y tiene un tutor que la corrige; "de esas sesiones", ella sale "aplastada" (p. 33). La dimensión de lo iniciático se combina pues explícitamente con la de la transformación. Este tipo

3. Rivas Rojas, Raquel, *El patio del vecino,* Caracas, Editorial equinoccio, 2012. Cuento "Ejercicio diario", p. 43.

de conflicto "lento", que la narradora llama irónicamente "dramas académicos" (p. 33), en realidad señala una *mise en abyme* que problematiza el conflicto principal del relato, es decir, la migración. Por ende, la protagonista provee detalles sobre el carácter lingüístico de sus estudios y narra la dinámica con imágenes materiales y corporales (*aplastada*) puesto que las mismas indican un proceso autoreflexivo de deshacerse y reconfigurarse por parte de los migrantes. Se trata de un proceso complejo y de aprendizaje que les puede permitir volverse legibles en una nueva cultura e integrarse.

El contraste con el nuevo mundo retador y con el patio del vecino del título es el mundo originario: la narradora sueña con el patio de su casa familiar. Sin embargo, la protagonista se despierta y el conflicto se intensifica cuando leemos sobre la experiencia de otra figura migrante, una vecina africana y culturalmente distante. La narradora menciona en las cartas que la vecina "se viste con esos trapos coloridos que nosotras solo hemos visto en las películas" (p. 25). Esta manera de representar es interesante. Christopher Reed señala que en la cultura occidental la representación "has been profoundly implicated in networks of desire and possession"; el cuerpo femenino en particular ha sido expuesto y desnudado, lo cual ha permitido "the constitution of viewership as a form of authority"[4]. Según Reed, Virginia Woolf, por cierto mencionada en el relato que nos concierne, rechaza esa dinámica en varios de sus relatos a través de "capas" narrativas y metaficcionales que problematizan el acceso a una posición de observación directa y de omnisciencia. En este relato de Rivas Rojas vemos una dinámica similar, con "capas" narrativas que impiden un acceso directo y omnisciente al cuerpo y a la experiencia de las migrantes. En general, existen distintas formas de representar a los migrantes, de exponer sus cuerpos como víctimas en posiciones desaventajadas. Hoy más que nunca existen muchos formatos de representación y se supone que las tecnologías audiovisuales dan acceso directo a fenómenos como las experiencias de los migrantes. No obstante, a menudo vemos fragmentos que no siempre construyen relatos confiables. En *El patio del vecino* la narradora se horroriza al ver que un hombre agrede a la vecina (p. 30), pero lo

4. Reed, Christopher, "Through Formalism: Feminism and Virginia Woolf's Relation to Bloomsbury Aesthetics", en Bloom, Harold (ed), *Virginia Woolf*, Estados Unidos, Chelsea House Publishers, 2005, p. 116.

relata desde la narración epistolar y subjetiva, y desde el discurso de una migrante que se inquieta por otra, no desde la perspectiva de un narrador omnisciente ni "neutro". En este sentido, la representación se admite parcial y subjetiva.

Precisamente, como la narradora no conoce la historia de la vecina, por momentos adopta un papel similar al anunciado por el título del relato, "La vida de los otros", que retoma el título de la película de Florian Henckel von Donnersmarck (2006). Cuando nuestra narradora intenta averiguar ciertas informaciones sobre la vida de la vecina, en cierta analogía con el espía protagonista de la película mencionada, ello implica situarse en la privilegiada posición epistemológica de quien observa, o al menos recaba información, y se quiere omnisciente para averiguar la historia de otra migrante y narrársela a su amiga por cartas. Sin embargo, luego admite que no conoce los hechos, sólo conoce relatos fragmentarios narrados por otra vecina y conjeturas (p. 36). La falta de información parodia a la figura del agente normativo que lo ve "todo" y, metafóricamente, permite comentar la dinámica problemática de la posición de quienes hoy ven y consumen recurrentemente la miseria y quizás incluso la "porno-miseria" (Mayolo y Ospina)[5] desde una distancia privilegiada. Aunque esta noción alude a la representación cinematográfica de la pobreza como mercancía, quizás podemos ver una analogía discursiva cuando, en el relato de Rivas Rojas, la vecina inglesa de la narradora comenta (tal vez inconscientemente) con un "gesto de superioridad" (p. 36) la situación de la africana, que es refugiada política. Y si volvemos al plano audiovisual, sabemos que actualmente muchos ciudadanos privilegiados de naciones ricas consumen desde su casa, teléfono o tableta distintas representaciones espectaculares de los migrantes en peligro, en una dinámica radicalmente desigual de saber y poder.

La protagonista no puede resolver el "enigma" y admite que es una narradora no confiable:

5. MAYOLO, Carlos y OSPINA, Luis, "¿Qué es la porno-miseria?", (texto escrito con motivo de la premiere de la película *Agarrando Pueblo* en el cine Action République, París, 1997), en <https://luisospinafilm1.jimdo.com/archivo/grupo-de-cali/agarrando-pueblo/. [consultado el 01/08/2021]>.

> [p]odemos […] Imaginar que la mujer golpeada es una disidente de algún movimiento […] perseguida por cualquiera de las sangrientas dictaduras africanas […] que […] venía huyendo […] de un hombre terrible [… que] era […] la mano derecha de algún personaje […] de la dictadura […] el cuento podría ser larguísimo y tristísimo (p. 37-38).

Hasta cierto punto, la multiplicidad de versiones y sus lugares comunes parodia no sólo las representaciones que nos hacemos de la vida de los otros sino también las representaciones fragmentarias y estereotipadas de las que son objeto los migrantes. Por consiguiente, la ironía metaficcional de estas versiones permite leer la idea de que si no se conoce y no se investiga una situación, lo que se construye es una ficción. Asimismo, este relato parodia esas representaciones desde una carta íntima opuesta a los formatos mediáticos en los que el fragmento audiovisual se vuelve un espectáculo o cine que pretende comprender la vida de los migrantes.

Esto implica la importante cuestión de la autoridad narrativa: ¿quién narra y construye a quién y de qué manera? En los conflictos reales de migración y de exilio, y en los relatos que de ellos se construye, la autoridad narrativa debe ser dominada por los migrantes. En este relato, la posición de mujer inmigrante y no blanca de la vecina africana parece ser uno de los motivos que hacen de ella el objeto de las proyecciones narrativas de sus vecinos ingleses, entre otros, lo cual podemos leer como metáfora de los migrantes que se vuelven pantallas de proyección de retóricas espectaculares. Al final, la última carta tiene un tono desencantado con el cual la narradora, que ya lleva unos meses en Londres, explica que por ser una exiliada y carecer de arraigo ella no se interesa mucho por los demás (este problema de aislamiento del exiliado será recurrente). Habiendo comprendido que no le interesa lo que le sucede a los otros, la narradora le escribe a su interlocutora que lo que a uno le interesa es "descubrir secretos inconfesables y confirmar, por contraste, que nosotros somos mejores que los demás" (p. 39-40). La narradora subraya con ironía la proyección psicológica que se da en muchos procesos de representación y observación de la vida de los otros y de la vida de los migrantes.

Género y sujeto: migración y contingencia

Luego, en el relato "Ejercicio diario" vemos a una instancia narradora y sola que camina y oye varios *podcast* sobre migrantes. Primero se identifica con una escritora iraní que habla de su exilio (p. 42), después escucha otro *podcast* sobre el muro que se construye en Estados Unidos "para contener a los inmigrantes ilegales que entran desde México y Centroamérica" (p. 46) (el cuento tiene por fecha noviembre de dos mil ocho). Esta última narración sobre el muro "anti-inmigrantes" encuentra un efecto y un paralelo pues se materializa en el aislamiento identitario y corporal de esta figura migrante en Escocia. Aunque esta narradora se ha construido antes como sexuada, en este relato su cuerpo se vuelve asexuado; a lo largo de diez páginas no hay marcas lingüísticas de género. Podemos interpretar que esta dinámica de escritura permite interrogar la legibilidad en tela de juicio de un individuo fronterizo.

Propongo leer este libro coral conectando elementos de sus distintos relatos. En el cuento "La señora del sombrero verde" una narradora hace un experimento de escritura durante el cual escribe descripciones realistas de calles que no observa para así probar que el "efecto de realidad" (p. 78) de un relato no depende de la observación directa. Luego una señora se sienta con la narradora y comienza a elaborar historias que la narradora se cree. Al final, la narradora se entera de que eran actuaciones y comprendemos que las mismas parodian su propia intención inicial de mostrar el poder del *efecto de realidad* de una narración habilidosa. Asimismo, considero que en este libro, cuyo realismo es irónico, el uso del término *efecto de realidad* de Roland Barthes permite señalar dos cosas.

Vemos a una figura narradora que se representaba como mujer y que ahora, en el relato "Ejercicio diario", aparece asexuada durante sus conflictos de migración. Primero, podemos interpretar que *la apariencia de realidad del género (originada a partir de múltiples procesos) parece constituir un efecto de realidad que es contingente*[6]. No

6. Esta idea se alinea, claramente, con el postulado butleriano del género y de la identidad como procesos que se producen de manera social y performativa. Lo que el relato en cuestión permite es señalar la contingencia de lo identitario con términos de crítica literaria; señalar, pues, un contingente "efecto de

hablo tanto de la configuración anatómica (terreno tanto corporal como dependiente de múltiples estilizaciones y artificios) como *del estatuto de realidad y de legibilidad del género y, por ende, de la inteligibilidad cultural de los sujetos*. Debo aclarar que no pretendo decir ni insinuar que Raquel Rivas Rojas considera que un cuerpo legible debe presentarse como tradicionalmente sexuado ni que esta autora considera ni lo transgénero ni una presentación *queer* del género y del cuerpo como momentos problemáticos. Lo que sí considero es que en el relato "Ejercicio diario" podemos leer una invisibilidad del género y cierto silencio del cuerpo (cubierto por un impermeable negro y poco comentado) como los posibles marcadores de un aislamiento identitario a partir de una dinámica de aislamiento durante la migración. Por ende, podemos comprender que la migración y la relación con distintas comunidades reconfiguran la forma en que se lee a los sujetos y sus presentaciones corporales. En segundo lugar, podemos interpretar una pregunta: ¿el sujeto percibido como estable y "normal", y que quizás contrasta con cierta concepción del migrante como inestable, no constituye también un *efecto contingente* de relaciones que, por definición, pueden variar? A propósito de esta dinámica, la idea de comunidad es importante pues el aislamiento de la figura protagonista de "Ejercicio diario" indica que *sin un otro, el yo se vuelve ilegible*. Leemos pues sobre la *sensación de irrealidad* de una migrante. Considero que allí radica la importancia de ese extraño pero importante "silencio" textual de las marcas corporales en dicho relato. Así como estas migrantes sienten por momentos que sus vidas post-migratorias están "detenidas"[7], en "Ejercicio diario" vemos un momento psicológico y sociológico de tránsito cultural. Para ser un sujeto considerado legible y real, se necesitan redes de apoyo y de reconocimiento en la nueva cultura. Asimismo, se lee una tensión implícita con la comunidad nacional que debe reconocer a los migrantes.

realidad" del género y, por ende, de ciertas dimensiones de la idea de identidad o de la identidad misma.

7. Rivas Rojas, Raquel, *El patio del vecino,* Caracas, Editorial equinoccio, 2012. Cuento "Los Corredores", p. 107.

Auto-representación de los migrantes: efectos corporales y sociales

Luego, en el relato "Efecto mariposa", en el cual el mismo personaje narrador se escribe e imagina como sexuada de nuevo, vemos otros conflictos. La narradora escribe sobre desarraigo y nostalgia en su *blog*, que es leído por otra migrante cubana recién llegada a Escocia y que luego se devuelve a Cuba. El "Efecto mariposa" del título se ve de dos maneras. Primero la migrante se representa con un *blog*, soporte de difusión inmediata, y esta meta-representación de la migración modifica el comportamiento de otra migrante. Luego, el novio de la cubana, un escocés amenazante, usa esa representación, rastrea a la migrante *bloguera* y le exige una reescritura. Se construye pues una tensión entre la capacidad de los migrantes de construirse y el rastreo y castigo de un sujeto local o no migrante y además privilegiado.

El personaje del escocés es un tanto privilegiado pues leemos que éste quería vacaciones baratas y viaja a lo que ve como un "paraíso terrenal", Cuba, en el "tempestuoso mar de los Caníbales" (p. 67). Esto sugiere el carácter contradictorio de las proyecciones que recibe el Caribe en el imaginario de algunos europeos. Agreguemos que existe un paralelo entre la migrante cubana y la venezolana: ambas dejan países en situaciones difíciles y la cubana lee el *blog* de la venezolana como si viviese una "vida paralela" (p. 71). Y al igual que Cuba, Venezuela recibe actualmente múltiples proyecciones. Los medios han convertido este país en reflector de múltiples relatos, por ejemplo, de apoyo u oposición a utopías de izquierda ligadas a Chávez y a Fidel Castro. Como muchos migrantes representados, Venezuela se ha vuelto un *significante-pantalla* que cambia con cada retórica.

No obstante, luego vemos una parodia del sujeto privilegiado: este escocés habla con "una mezcla […] divertida de inglés y español, con acentos escocés y cubano" (p. 74), y llora porque para poder vivir con su novia en Cuba se ve sujeto prácticamente a las mismas condiciones que la cubana. Es decir, como para los cubanos, la estabilidad y vulnerabilidad de los europeos y de todo sujeto depende de un sistema administrativo e institucional eficaz o lento y autoritario.

También vemos que aunque la venezolana escucha el relato del escocés ella quiere mantener distancia. Inspirándome de la noción

de "mirada transgénero" de Halberstam[8], que alude a cómo observa un sujeto transgénero, he planteado en otra ocasión[9] que aquí se construyen la *mirada asexuada* que ya vimos y también una *mirada asexual*, visible en el rechazo al erotismo normativo y en la prosa poco erótica de algunos de estos relatos. Por ejemplo, ante el escocés la narradora "quería salir de aquella situación demasiado íntima para mi gusto" (p. 72). En esta ocasión, agrego que en este relato la mirada asexual parece *marcar* también las ideas de limpieza[10], de alejamiento corporal y de evitar la confusión. No digo que la autora del libro tenía necesariamente esa intención o visión, más bien yo leo el léxico y la narración como puestas en escena de dinámicas alejadas de esas representaciones en que la mezcla de cuerpos, y los problemas que ello acarrea, simbolizan cierta catástrofe social. Considero que a través del cuerpo y de las tensiones entre la individualidad y la interacción con otros se lee en este libro una búsqueda de claridad por parte de un sujeto migrante que se quiere estable y agente.

También se asoma la idea de que esta narradora podría interactuar con otros venezolanos, dinámica que en este libro insinúa irónicamente una contradicción del chavismo. Después del encuentro con el escocés la narradora borra indicios personales de su blog, en parte para evitar a "algún compatriota con exceso de nostalgia que se antoje de culparme de sus desventuras" (p. 75-76). En Venezuela la palabra compatriota se asocia a los discursos y partidarios chavistas nacionalistas. Una parte de la contradicción sería que algunos chavistas sostienen que en Venezuela todo está bien pero deciden emigrar. Pero lo principal es que en virtud de la auto-representación del migrante, por ejemplo en internet, se hace posible la amenaza de otros emigrados del mismo país, ya sean chavistas que trabajan para el gobierno actual

8. Halberstam, Judith/Jack, *In a Queer Time and Place: Transgender Bodies, Subcultural Lives*, Nueva York y Londres, New York University Press, 2005, p. 76.

9. Gamboa Duran, Oscar, "Cuerpo y texto plástico en narrativas venezolanas *trans* del siglo XXI", en Audran, Marie y Schmitter, Gianna (ed). *TransLittératures, TransMédialités, TransCorporalités. Littératures latino-américaines (2000-2018)*, París, Presses Sorbonne Nouvelle, 2020, p. 315.

10. En este mundo, de imágenes usualmente limpias y un lenguaje carente de groserías, cuando las imágenes de suciedad y las groserías aparecen suelen señalar la excepción y la putrefacción literal o social, como en el relato "Final con cadáver" (p. 157).

de Venezuela o que operan de modo individual. Esta posibilidad en la cultura nueva le agrega complejidad a la migración.

Asimismo, el título "Efecto mariposa" indica la capacidad de representación y de acción de los migrantes e individuos no hegemónicos y sus efectos imprevistos. Ahora bien, la representación es necesaria y contingente. Podemos interpretar la necesidad tanto de representación para imaginarse y *resignificarse* como de la plasticidad de la representación, puesto que ésta última puede y debe variar según las estrategias de los migrantes.

Conclusión: representaciones éticas y plásticas de las figuras migrantes

En *El patio del vecino* los migrantes adoptan distintas formas de representarse que se convierten en *ejercicios diarios*. La principal es la escritura, estrategia para construirse desde y en el exilio y la migración. En este libro se trata de estrategias de personajes a veces similares a las figuras que Judith Butler llama "sujetos liminales" (liminal subjects), a veces excluidos por ciertas normas, "the norms that govern the recognizability of the human"[11]. En *El patio del vecino* vemos a figuras liminales, fronterizas entre los sujetos inteligibles y no inteligibles. Por ende, los relatos auto-diegéticos y la búsqueda de autoridad narrativa sobre los mismos ayudan a estas migrantes a emprender los procesos de comprender su migración y de buscar la condición de sujeto reconocido. Este libro coral construye la dimensión narrativa, de ensayo y error, así como distintas transformaciones y aristas múltiples de las experiencias de migración. Puesto que dichas experiencias son cambiantes, insisto en que su significado no puede ser captado por un solo significante, relato o formato; estas representaciones deben ser plásticas en el sentido de ser modificables por definición, lo cual permite alterarlas de acuerdo con los objetivos de los migrantes.

Si volvemos a la idea del efecto de realidad, muchas representaciones mediáticas que vemos en la televisión y en otros medios masivos de comunicación parecieran presentar relatos realistas de la

11. Butler, Judith, "Agencies of style for liminal subjects", en Gilroy, Paul, Grossberg, Lawrence y Mcrobbie, Angela (éds), *Without Guarantees*, Londres-New York, Verso, 2000, p.36.

vida de los migrantes, y en algunos casos puede ser así. Sin embargo, a pesar de ciertas imágenes de migrantes, en ocasiones se trata más de un *efecto de realidad* que de un retrato o narración fiel de la realidad de esas figuras. Esas representaciones deben constituir una interpretación lo más fiel posible de estos fenómenos migratorios, en especial porque los mismos constituyen un momento fronterizo en el que peligra y se transforma la legibilidad de los migrantes. Las representaciones pueden producir efectos performativos en el sentido amplio de discursos que al circular entre ciertos sujetos y en ciertas condiciones pueden producir o modificar considerablemente la legibilidad de los migrantes, ya sea como sujetos agentes o pasivos, benignos o peligrosos, entre otras posibilidades. En el fondo podemos decir que se trata de una *lucha de versiones y de plasticidad*: luchas por imaginar(se), narrar(se) y representar(se) de distintas maneras, por denunciar y visibilizar las crisis pero también otros aspectos y cambios de la migración. En este libro vemos a migrantes que se sienten ilegibles y a menudos aisladas, pero también vemos al menos un momento que señala una integración. En el último relato epónimo, "El patio del vecino", la narradora se casa[12] y se integra un poco a la sociedad. Ese momento de alianza parece augurar cierta agencia para el futuro del personaje migrante.

Asimismo, las parodias y cuestionamientos de la especulación sobre los migrantes indican que las representaciones de estas figuras pueden ser analizadas y modificadas. Vemos pues problemas de escala atravesados por los tres ejes seleccionados. El eje del yo y el otro, desde migrantes solos y cartas íntimas hasta blogs y documentales sobre numerosos migrantes. También importan la inteligibilidad lingüística y corporal, no necesariamente sexuada pero sí corporal en tanto que permite ser leído como humano, pues estos elementos permiten representaciones de los migrantes como humanos racionales y no como entes animalizados.

Respecto a la representación y la contingencia, *El patio del vecino* permite interpretar dinámicas tanto sobre la vida cotidiana del yo migrante como sobre una dimensión más colectiva y global de estas

12. De manera interesante, y sin que ello tenga que constituir un problema, cabe destacar que en este contexto de pareja la figura narradora parece tener, nuevamente, lo que hemos denominado una mirada asexual.

vidas. Así, la tensión entre el espacio del yo migrante y del otro se manifiesta de maneras múltiples en *El patio del vecino*. Hemos procurado distinguir los tres ejes y dimensiones abordados, pero esta separación a veces conoce sus límites. Esto último indica, primero, la maraña de dimensiones, perspectivas, representaciones y retos de las migraciones latinoamericanas y de otras migraciones contemporáneas. Segundo, que se necesitan representaciones y análisis éticos y transdisciplinarios de estos fenómenos. La evocación intradiegética del *blog* en el relato "Efecto mariposa" es clave pues este medio de escritura constituye un formato interactivo que permite cruzar a voluntad entre distintas entradas y leer de varias formas. Ese efecto se ve en el libro: aunque los relatos tienen fechas, el primero muestra un guiño de escritura no lineal pues se titula "El último cuento" y podemos leer los relatos en órdenes distintos. Un medio plástico permite pues una interpretación no monolítica de la vida de los migrantes.

Si leemos sobre latinoamericanos de distintos países, iraníes y escoceses con parejas inmigrantes se puede interpretar que otro acierto de este libro es dar a comprender que todos somos cambiantes y vulnerables y que más allá de las normas y fronteras imaginadas los conflictos de migración nos afectan a todos. Aunque he analizado una representación (literaria), considero que *El patio del vecino* de Raquel Rivas Rojas constituye una representación realista y verosímil de distintos retos que afrontan los migrantes reales de nuestra época contemporánea.

Referencias:

Anderson, Benedict, *L'imaginaire national : réflexions sur l'origine et l'essor du nationalisme*, París, Éditions La découverte, 2002 [1983].

Beuscart, Jean-Samuel, Dagiral, Éric, Parasie, Sylvain, *Sociologie d'internet,* París, Armand Colin, 2016.

Butler, Judith, *Trouble dans le genre. Le féminisme et la subversion de l'identité*, París, Éditions La Découverte, 2005 [1990].

——, "Agencies of style for liminal subjects", en Gilroy, Paul, Grossberg, Lawrence y Mcrobbie, Angela (éds), *Without Guarantees*, Londres-Nueva York, Verso, 2000, p.30-37.

——, *Senses of the Subject,* Estados Unidos, Fordham University Press, 2015.

Foucault, Michel, *Surveiller et punir. Naissance de la prison*, París, Gallimard, 1975.

Gamboa Duran, Oscar, "Cuerpo y texto plástico en narrativas venezolanas *trans* del siglo XXI", en Audran, Marie y Schmitter, Gianna (ed). *TransLittératures, TransMédialités, TransCorporalités. Littératures latino-américaines (2000-2018)*, París, Presses Sorbonne Nouvelle, 2020, p.305-325.

Gomes, Miguel, «Exilio», en Cordoliani, Silda (éd), *Pasaje de ida. 15 escritores venezolanos en el exterior,* Caracas, Editorial Alfa, 2013, p.23-31.

Halberstam, Judith/Jack, *In a Queer Time and Place: Transgender Bodies, Subcultural Lives*, Nueva York y Londres, New York University Press, 2005.

Mayolo, Carlos y Ospina, Luis, "¿Qué es la porno-miseria?", (texto escrito con motivo de la premiere de la película *Agarrando Pueblo* en el cine Action République, París, 1997), en <https://luisospinafilm1.jimdo.com/archivo/grupo-de-cali/agarrando-pueblo/> [consultado el 01/08/2021].

Reed, Christopher, "Through Formalism: Feminism and Virginia Woolf's Relation to Bloomsbury Aesthetics", en Bloom, Harold (ed), *Virginia Woolf*, Estados Unidos, Chelsea House Publishers, 2005, p.109-133.

Rivas, Luz Marina, "Migraciones íntimas: *El patio del vecino* de Raquel Rivas Rojas" en *Inti: Revista de literatura hispánica*, Num. 77-78, primavera-otoño, 2013, p.105-113.

Rivas Rojas, Raquel, [Blog] *Cuentos de la Caldera Este*, <http://cuentosdelacalderaeste.blogspot.com/2008/10/la-vida-de-los-otros.html>, [consultado el 15/12/2018].

——, *El patio del vecino,* Caracas, Editorial equinoccio, 2012.

Warren-Crow, Heather, *Girlhood and the Plastic Image,* Nueva Inglaterra, Dartmouth College Press, 2014.

POEMAS Y RELATOS SOBRE LA MIGRACIÓN EN EL MÉXICO CONTEMPORÁNEO: EL CASO DEL *LIBRO CENTROAMERICANO DE LOS MUERTOS* DE BALAM RODRIGO

Mario Alfonso Alvarez Domínguez
Université de Lille

Hablan en el poeta voces varias:
escuchemos su coro concertado
adonde la creída dominante
es tan sólo una voz entre las otras.

Luis Cernuda, "Díptico español".

Con el *Libro centroamericano de los muertos*, Balam Rodrigo obtiene en 2018 el *Premio Bellas Artes de Poesía Aguascalientes*, el premio nacional de mayor prestigio. El evento concedió una mediatización en el campo de las letras al tema de la migración de los pueblos de América Central el mismo año en que el entonces presidente de los Estados Unidos, Donald Trump, criticó las "caravanas de migrantes".[1] Si bien el tratamiento literario difiere del mediático, ambos comparten la convicción de decir la verdad sobre el tema migratorio. Por la amplitud del asunto, aquí tendrá que dejarse de lado la cuestión mediática para analizar de la expresión poética un par de elementos. A continuación trataré de ligar, sin agotarlos, dos aspectos puntuales de la lírica mexicana contemporánea que pueden apreciarse en los textos de Balam Rodrigo. Por un lado, el sujeto de la enunciación y la autenticidad de su voz; por el otro, el problema de la memoria histórica en las obras literarias. Así, intentaré mostrar en estas líneas cuáles artificios están en juego cuando el poeta busca legitimar su palabra.

Al comienzo de su libro, el autor chiapaneco *testifica* o *textifica* las vivencias de alrededor 300 migrantes que recibió su familia entre 1981 y 1987 en Villa Comaltitlán, Chiapas. En estas páginas se

1. Se trata de un fenómeno migratorio que corresponde a la movilización terrestre de un gran número de personas proveniente de América Central y cuyo destino está en los Estados Unidos. La mediatización de las caravanas migrantes centroamericanas comenzó durante la transición presidencial estadounidense, entre 2017 y 2018. Véase las publicaciones de la Oficina Regional para Centroamérica, Norteamérica y el Caribe de la Organización Internacional para las Migraciones: < https://rosanjose.iom.int/site/es/caravanas-migrantes > [03 de julio de 2021].

evocan entonces hechos de un pasado común y personal al mismo tiempo. Primero, porque de la historia regional pretende dar cuenta el *Libro centroamericano de los muertos*, además de ayudar en la organización de la memoria colectiva. Segundo, porque, como parte de su duelo, Balam Rodrigo desea honrar la memoria de su padre fallecido. Así lo explica el autor en una entrevista:

> La idea que subyace a la escritura de *Libro centroamericano de los muertos* es cercana a la manera en que Edgar Lee Masters escribió *Spoon River Anthology* o en la que Luis Miguel Aguilar concibió su *Chetumal Bay Anthology*. Sin embargo, lejos de utilizar únicamente el epigrama funerario y las tipologías más conocidas del género, en *Libro centroamericano de los muertos,* como en *Marabunta* (el primer libro de mi trilogía centroamericana), incluyo historias personales, familiares, cercanas, decididamente testimoniales, que se relacionan con los y las migrantes centroamericanas (más de 300) que vivieron en casa de mis padres en Villa de Comaltitlán, y a quienes ellos ayudaron lo más que pudieron durante su paso por mi pueblo mientras migraban. A partir de la muerte de mi padre en 2009 decidí retomar la escritura de mi trilogía centroamericana, con el firme propósito de escribir al menos un par de libros que le gustaran a mi padre, y que fueran entendidos tanto por él como por cualquier otra persona, particularmente quienes puedan reflejarse en los poemas de carácter testimonial de *Marabunta* y *Libro centroamericano de los muertos*.[2]

En estas líneas, aparece implícita una vieja y recurrente premisa: la poesía como arte de la memoria.[3] Es decir, la poesía es entendida como nemotecnia y como rememoración. De ahí que Balam Rodrigo utilice conjuntamente 'pruebas de verdad' o 'recursos factuales' –crónicas, fotografías, coordenadas geográficas, encabezados de prensa– y 'artificios' o 'recursos ficcionales' –monólogos dramáticos, alusiones mitológicas, religiosas, literarias–, que ponen de relieve determinados

2. Armando Salgado, "La compulsiva obsesión de Balam Rodrigo por la escritura" en *La jornada Zacatecas*, Suplemento *La Gualdra* 330, 12 de marzo de 2018, < https://ljz.mx/2018/03/12/la-compulsiva-obsesion-de-balam-rodrigo-por-la-escritura/ >.

3. Philippe Lacoue-Labarthe, *La poésie comme expérience*, Paris, Christian Bourgois Editeur, 2015, p. 35.

aspectos biográficos de los migrantes centroamericanos frecuentados por el autor en el pasado.

Asimismo, en una reciente publicación, Rivera Garza sostiene que, si bien existen varios libros que documentan el viacrucis migrante hacia los Estados Unidos, el trabajo poético de Balam Rodrigo "convoca textos que, a manera de capas, dan cuenta del tiempo profundo de la devastación".[4] De hecho, la autora mexicana ya había presentado este argumento de "capas sobre capas" de lenguaje en *Los muertos indóciles*.[5] Ahí lo plantea como una "estrategia de escritura que abraza y da la bienvenida a las escrituras de otros dentro de sí de maneras abiertas, lúdicas, contestatarias". Rivera Garza habla entonces de una "escritura geológica" que pone en evidencia "la pluralidad que antecede a lo individual en el proceso creativo".[6] Las capas en la obra de Balam Rodrigo así lo demuestran porque en ella se yuxtaponen múltiples escrituras de distinta naturaleza: fragmentos de testimonios orales y de libros históricos, además de encabezados de prensa y "la voz original" del poeta. En última instancia, este trabajo se mueve, *bon gré mal gré*, entre la imaginación y la memoria, entre lo universal y lo singular, entre el mito y la historia.

Luego de la premiación del libro de poemas, además de entrevistas en el medio cultural mexicano, aparecieron unas cuantas notas de prensa, algunas reseñas más o menos críticas y pocos trabajos académicos al respecto. Aquí mencionaré sólo dos de estos últimos

4. "No son pocos los libros sobre migrantes centroamericanos que documentan con puntilloso detalle el viacrucis de la expulsión. Y el libro de Oscar Martínez, *Los migrantes que no importan*, recientemente traducido al inglés por Daniela María Ugaz y John Washington como *The Beast. Riding the Rails and Dodging the Narcos in the Migrant Trail*, se alza entre ellos con luz propia. Pero Balam Rodrigo no es aquí un periodista, aunque algunas de las estrategias que emplea en este libro vengan directamente de las páginas de los diarios, sino un poeta –alguien para quien el lenguaje es a la vez un proceso de exploración y una experimentación constante. Como otros trabajos desapropiacionistas, este *Libro centroamericano de los muertos* convoca textos que, a manera de capas, dan cuenta del tiempo profundo de la devastación". Cristina Rivera Garza, "Rapiña: una escritura geológica de Balam Rodrigo" in *Literal Magazine. Latin American Voices*, 08 de septiembre de 2020, <https://literalmagazine.com/rapina-una-escritura-geologica-de-balam-rodrigo/>.

5. Cristina Rivera Garza, *Los muertos indóciles. Necroescrituras y desapropiación*, México, Penguin Random House, 2019.

6. Rivera Garza, *op. cit.*, p. 100.

que sirven de base para construir mi análisis sobre la autenticidad del sujeto de la enunciación.

El primero es un artículo de Paul-Henri Giraud donde se estudian cuatro casos de poesía mexicana frente a la violencia contemporánea. A partir de estos ejemplos paradigmáticos, Giraud argumenta que, en la escritura poética de los últimos años, "no es fácil decir 'yo' frente a la aniquilación del 'otro'. El 'nosotros', en cambio, cobra vigencia, como para unir las fuerzas de los vivos frente a 'ellos' y 'ellas': las víctimas, y también los verdugos".[7] El *Libro centroamericano de los muertos* prueba lo anterior en la medida en que la voz lírica logra decir no sólo 'yo' sino también 'nosotros' a pesar de las dificultades ocasionadas por la violencia emergente –recordemos que, en el contexto mexicano actual, los referentes extralingüísticos de todos los pronombres personales corren el riesgo de ser aniquilados. En este sentido, aunque "el 'yo' poético resulta obsceno", Balam Rodrigo "hace hablar a las víctimas" mediante "monólogos dramáticos".[8] Ejemplo de lo anterior son los siguientes versos donde se narran los sufrimientos de una mujer centroamericana:

> 14º 53' 37.0" N 92º 14' 49.0" W – (Tapachula, Chiapas)
>
> Perseguidos por el genocida Efraín Ríos Montt
> mis padres huyeron de Guatemala en el año de 1982
> y se refugiaron en un pedazo de selva en Chiapas, México.
>
> Lejos de las montañas del Quiché, nací ixil en tierras mexicanas.
>
> Volvimos después de la firma de los acuerdos de paz,
> pero nadie firmó un acuerdo para terminar con el hambre.
>
> No teníamos maíz ni para sembrar.

7. Paul-Henri Giraud, "El otro, nosotros y yo. La poesía mexicana frente a la violencia a principios del siglo XXI" in *Diaspore. Quaderni di ricerca: L'altro sono io. El otro soy yo. Scritture plurali e letture migranti*, Susanna Regazzoni y M. Carmen Domínguez Gutiérrez, editoras, Venecia, Edizioni Ca' Foscari, 2020, p. 240.

8. Giraud, art. cit., p. 247. Habría que mencionar aquí la ambigüedad de la expresión 'hacer hablar a las víctimas', pues podría comprenderse como una acción coercitiva más: a la violencia física sufrida por los migrantes, se le añadiría una violencia a nivel discursivo cuando la citada expresión parece obligarles a realizar una declaración o, simple y llanamente, al hablar en su lugar.

Cuando me llegó la luna decidí bajar de las montañas a Tapachula,
y trabajar de cocinera en una casa.

Prometían buena paga, pero mis primas
me engañaron al llegar y me vendieron como un bulto
a la dueña de un prostíbulo en la frontera.

Me hacían abrir las piernas y cerrar, casi siempre,
la boca; basta decir que todos me golpeaban.

Hasta que hui con Daniel, taxista de Tapachula,
borracho y drogadicto, pero me mató a patadas
nomás saber de mi embarazo.

Tiró mi cuerpo al río, al pútrido Coatán,
donde antes lanzó también al niño.

Enterrada en esta tumba del Panteón Jardín,
sin nombre, estoy perdida, acompañada
por los varios rostros difusos de otras gentes.

Quiero decirles que ni todo el peso de la tierra
me asfixia tanto como el peso de uno solo de los cuerpos
jadeantes y sucios que en vida soportaba.

Sé que mi madre me busca en caravanas,
llevando en el pecho una foto mía,
esa en la que aparezco vestida en día de fiesta.

Mi tía la acompaña, cargando un abanico con tres imágenes más.

Pero mis primas están malditas, porque siguen vivas,
abiertas y partidas por el sudor y los erectos machetes de carne
de los choferes y estibadores del mercado San Juan.

Ojalá que mi madre vuelva a San Gaspar Chajul
y se quede dormida bajo la incandescencia de nuestro sol de maíz,
recién nacido de la muerte, como yo.[9]

Por un lado, se escucha en la voz de una mujer asesinada, proveniente de una familia guatemalteca, el trágico destino que la emparenta con muchas otras mujeres centroamericanas que caminan el suelo mexicano: el exilio, el hambre, la pobreza, el abuso físico y sexual, la muerte de un ser querido, el feminicidio. Todos estos son

9. *Libro centroamericano de los muertos*, p. 32-33.

temas de éste y de otros monólogos dramáticos[10] protagonizados por víctimas de la violencia que se incluyen en la obra. Por otro lado, las coordenadas geográficas que encabezan el poema señalan la escena, el lugar del crimen. De hecho, varios textos del *Libro centroamericano de los muertos* indican en sus títulos los sitios donde se han cometido atrocidades en contra de migrantes. En palabras de Cristina Rivera Garza, es notable "la preponderancia de la geografía", "la importancia de la ubicación de los hechos":

> Muchos de los poemas de esta colección le deben su título a las coordenadas geográficas, un sistema de referencia que utiliza números, letras y símbolos para representar la posición horizontal (latitud y longitud), así como la altitud de la posición sobre la tierra. Los nombres de ciudades y otros puntos de referencia, que también son añadidos a los títulos, no son de ninguna manera suficientes. Es necesario proveer también la información científica que sitúe con precisión el lugar de los hechos.[11]

Este tipo de alusiones puede relacionarse además con lo que expresa Paul Celan en "Le Méridien": "Quizá lo que es nuevo en los poemas que se escriben hoy es precisamente esto: el esfuerzo, el más legible entre todos, por conservar la memoria de las fechas".[12] En el caso de la poesía de Balam Rodrigo, para resguardar la memoria colectiva de los pueblos centroamericanos es imperante conservar

10. "Un monólogo dramático debe tener un personaje central que habla en primera persona. El poema viene a ser entonces la transcripción verbal de cuanto dice este personaje, que constituye el núcleo del poema. El monólogo dramático se concibe y se realiza desde un "yo" que habla (narra, informa, comenta, etc.) acerca de una experiencia personal, bien propia de él de manera exclusiva, bien relacionada con otras personas con quienes él tiene que ver. El "yo" poemático -el hablante- puede que se pronuncie sobre personas o experiencias ajenas, o sobre acontecimientos históricos, pero no por ello deja de ser él el centro del poema ni de revelarse a sí mismo a través de o en relación con lo que cuenta". Akram Jawad Thanoon, "Los requisitos formales del género del monólogo dramático" in *Espéculo. Revista de estudios literarios*, Universidad Complutense de Madrid, 2009. <http://www.ucm.es/info/especulo/numero41/monodram.html > [21 de febrero de 2021].

11. Cristina Rivera Garza, art. cit.

12. Paul Celan, "Le Méridien. Discours prononcé à l'occasion de la remise du Prix Georg Büchner" (trad. Jean Launay), in *Po&sie*, n. 9 (1978), Paris, Belin, p. 76.

nombres y coordenadas de lugares, nombres propios y fechas, como ya señalaba el poeta europeo.

Se entiende entonces que los textos de Balam Rodrigo no son auténticos testimonios de migrantes, sino que están mediados por el arte literario y, eso sí, basados de alguna manera en hechos reales: a lo más, ellos contienen artificios que producen efectos de verosimilitud y, al menos, una prueba de verdad que los precede. A partir de lo anterior, se percibe en el *Libro centroamericano de los muertos* una tensión estratégica entre voces auténticas y ficticias, entre lugares de la imaginación y de la memoria. Más adelante discutiré algunas implicaciones éticas y estéticas de esto y será necesario evocar las reflexiones de Cristina Rivera Garza, expuestas en su libro ya mencionado. Antes de pronunciarme sobre este asunto, examinaré algunos detalles del segundo texto académico que tomé en consideración para mi trabajo.

Se trata del artículo de Teresa Georgina González Arce, el estudio más completo y extenso que se ha escrito hasta ahora sobre el libro del autor chiapaneco. El documento presenta de manera sucinta al ganador del Premio Nacional de Poesía 2018 y recuerda a otros poetas oriundos de la misma región que obtuvieron igualmente este reconocimiento en años pasados.[13] Esto sirve para revelar, como veremos a continuación, la dimensión histórica de la figura del autor y de su libro, pues se reafirma la presencia de poetas sureños en el canon de las letras mexicanas. Además, el artículo de González Arce pone en evidencia el diálogo que establece el *Libro centroamericano de los muertos* con textos de otros tiempos, desde el *Popol Vuh* hasta la *Brevísima relación de la destruición de las Indias*, pasando por el *Libro de los muertos* del Antiguo Egipto.[14]

El *escribidor de poesía* –así se autodenomina Balam Rodrigo al inicio del libro–[15] señala que algunos elementos peritextuales –subtítulos y epígrafes– pertenecen, en principio, a la obra de Bartolomé

13. Teresa Georgina González Arce, "Recorrido por la geografía del horror. Lectura de *Libro centroamericano de los muertos* de Balam Rodrigo" in *Sincronía. Revista de Filosofía, Letras y Humanidades*, Universidad de Guadalajara (México), año XXIV, número 78, julio-diciembre 2020, p. 249.

14. *Ibid,* p. 250-259.

15. *Libro centroamericano de los muertos*, p. 15

de las Casas. Así se anuncia la hipertextualidad, es decir, la relación existente entre un nuevo texto B –hipertexto– y un texto anterior A –hipotexto–, donde se "relanza[n] constantemente las obras antiguas en un nuevo circuito de sentido".[16] A partir de lo anterior, se afirma que el hipotexto del *Libro centroamericano de los muertos* es la *Brevísima relación de la destruición de las Indias*: algunos fragmentos de ésta son retomados en aquél, "[s]in embargo, confiesa el poeta chiapaneco, realicé intervenciones, actualizaciones, incorporaciones y reapropiaciones en dichos epígrafes a manera de palimpsesto".[17] Este último término, como es bien sabido, Genette lo evoca en su libro sobre la literatura en segundo grado,[18] pero no da cuenta de la acción específica que lleva a cabo Balam Rodrigo. Veamos por ejemplo el texto liminar de la sección titulada "De la provincia e islas de Tierra Firme de Honduras", donde se aprecia la pluma del obispo español y las intervenciones –en cursivas– del escritor mexicano:

> Desde a pocos días mataron *a muchísimos migrantes* […] y después suscedieron otros muchos tiranos crudelísimos de *distintos cárteles* que con matanzas o crueldades espantosas y con hacer esclavos e venderlos a los *tratantes de seres humanos, a los pederastas, a los varones de la droga* […] e con la tiránica servidumbre ordinaria, desde el año de *mil y novecientos…?* Y hasta el día de hoy año de *dos mil e catorce* […] asolaron a aquellas *gentes migrantes de las* provincias e reino de Honduras.[19]

De acuerdo con el cuadro general de las prácticas hipertextuales de Genette,[20] el tipo de relación entre ambas obras es el de

16. Gérard Genette, *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, Madrid, Taurus, 1989, p. 495.

17. *Libro centroamericano de los muertos*, p. 13.

18. "Esta duplicidad de objeto, en el orden de las relaciones textuales, puede representarse mediante la vieja imagen del *palimpsesto*, en la que se ve, sobre el mismo pergamino, cómo un texto se superpone a otro al que no oculta del todo sino que lo deja ver por transparencia". Genette, *op. cit.*, p. 495.

19. *Libro centroamericano de los muertos*, p. 71.

20. Genette, *op. cit.*, p. 41. Si bien es cierto que las relaciones hipertextuales se establecen, generalmente, entre textos de ficción, en el caso que analizamos aquí, se trata de una correlación de carácter literario entre un documento histórico –la relación de De las Casas– y una composición predominantemente lírica y, por momentos, contestataria.

transformación seria, o sea, una transposición. El *escribidor de poesías* inserta citas, suprime términos arcaicos y agrega nuevos de manera que la aseveración antigua cobre vigencia en el presente: es la traslación de acciones pasadas hacia un nuevo marco social, geográfico e histórico.[21] Además, frente a la declaración precedente, me interesa retomar las palabras de Rivera Garza cuando explica, en *Los muertos indóciles*, uno de los rasgos de la poética de la *desapropiación*. Al decidir poner en primer plano "el proceso de elaboración del texto mismo" –es decir, las lecturas previas que hizo el autor–, queda al descubierto "una práctica productiva y relacional",[22] cuyo resultado es un *texto desapropiado* que "lleva consigo las marcas del tiempo y el trabajo de otros, del trabajo de producción y del trabajo de distribución de otros, es decir del trabajo colectivo hecho junto con otros en el lenguaje".[23] En la cita anterior del *Libro centroamericano de los muertos* se muestra entonces cómo el trabajo literario del fraile dominico es transformado con la intención de poder denunciar, mediante el *escribidor de poesía*, la violencia contemporánea que sufren los migrantes del centro del continente y ya no solamente la violencia del pasado en contra de los pueblos originarios. De esta manera, el relato histórico intervenido se suma a los monólogos dramáticos evocados hace un momento y a la auténtica voz del poeta para dar cuenta de la variedad de registros –ficcionales, factuales– presentes en la *brevísima relación literaria* del año 2014. Esta es una estrategia literaria planteada por Balam Rodrigo que está acompañada de varias más examinadas a detalle por González Arce, pero que no tendré la oportunidad de comentar. En cambio, analizaré brevemente otra de ellas ligada a la autenticidad de la enunciación lírica.

En un artículo sobre el yo lírico, Dominique Combe expone que, después de la época romántica, "el uso de la primera persona no constituye de ninguna manera una garantía de 'autenticidad' –es decir, de referencialidad–, y puede inscribirse en el marco de la ficción".[24] Esto lo hemos corroborado ya con los monólogos dramáticos que

21. *Ibid*, p. 375-378, 387.
22. Rivera Garza, *op. cit.*, p. 65-66.
23. *Ibid*, p. 76.
24. Dominique Combe, « La référence dédoublée. Le sujet lyrique entre fiction et autobiographie », *in* Dominique Rabaté, *Figures du sujet lyrique*, Paris, Presses Universitaires de France, 1996, p. 52.

aparecen a lo largo del *Libro centroamericano de los muertos.* De la misma manera, Dominique Rabaté comenta que el poema cantado en primera persona tiende a decir algo que rebasa al sujeto, aunque en él se describa –como sucede en algunas páginas de la obra de Balam Rodrigo– una experiencia personal.[25] Una consecuencia de lo anterior sería la pérdida de la autenticidad del testimonio y, por ende, estaría en riesgo una parte de la memoria histórica de los pueblos centroamericanos. Para hablar entonces de verdad de historias migrantes, ya no es suficiente con "la voz original" y sincera del poeta, puesto que ella se contagia de las otras voces ficticias y producen juntas una tensión al interior de la obra.[26] Dicho de otra manera, apelar a un testimonio verdadero, rememorar y conmemorar sería impensable ante la presencia de recursos ficcionales, además de que la autenticidad del sujeto lírico –cuando se corresponde con el sujeto histórico– podría ponerse en entredicho.

Los atributos líricos del poeta parecen perderse entre la multitud de voces-escrituras capturadas en el libro. Esto ocurre porque, al retomar relatos biográficos de algunos migrantes, el sujeto de la enunciación *reproduce* sus voces que conviven con la del propio poeta y con las palabras de Bartolomé de las Casas. Con esto resulta difícil discernir entre lo auténtico –lo histórico– y el artificio –lo literario– en el análisis de la voz lírica. Para zanjar el problema de la enunciación, el peritexto permite elucidar a quién pertenece la voz de cada poema, a pesar de que el sujeto gramatical de cada uno de ellos sea la primera persona del singular.[27] Así, cuando un poema tiene por título las coordenadas geográficas de algún lugar dentro del territorio mexicano, entendemos que la voz lírica que dice 'yo' corresponde a la voz de un migrante –presentada a través de la estrategia del monólogo dramático–; mientras que la voz del poeta –donde coinciden el sujeto lírico y el sujeto histórico– se identifica generalmente en las

25. Dominique Rabaté, « D'un autre caractère (poésie et autobiographie) » in *Gestes Lyriques*, Paris, Éditions Corti, 2013, p. 105-107.

26. « Tout discours référentiel comporte fatalement une part d'invention ou d'imagination qui ressortit à la "fiction", et réciproquement toute fiction renvoie à des strates autobiographiques ». Dominique Combe, art. cit., p. 55.

27. « C'est le contexte – imposé notamment par le titre et, éventuellement, des indices paratextuels (préface, avant-propos, quatrième de couverture, etc.) – qui confère au « Je » sa valeur fictive explicite ». Combe, art. cit., p. 53.

secciones del libro llamadas "Álbum familiar centroamericano". Sin embargo, el peritexto también resulta problemático en ciertas ocasiones: en algunos poemas no es clara la dinámica entre las palabras de Bartolomé de las Casas y las del poeta chiapaneco –como es el caso en una de las secciones titulada "Del reino e comarcas de Méjico"–[28] y por lo tanto es complejo identificar al sujeto de la enunciación. Además, los encabezados de prensa de esta misma sección parecen ser utilizados indistintamente, ora como subtítulos donde *hablan* los migrantes, ora como subtítulos donde *habla* el poeta. Dicho de otro modo, no se sabe ciertamente quién es quien dice 'yo' y de ahí que no se pueda juzgar, apreciar fácilmente ni testimonio ni artificio. Una vez más, resulta cuestionable la autenticidad de la voz poética y, con ello, peligra la preservación en la historia colectiva centroamericana de nombres, lugares, coordenadas geográficas y fechas. Pero sacrificar la autenticidad del sujeto de enunciación a favor de un impacto más amplio en la experiencia de lectura sería una estrategia más del autor chiapaneco: el compromiso lo adquiere tanto con la tradición literaria como con la memoria histórica. Así pues, la convergencia de diferentes voces –distintas escrituras– en el *Libro centroamericano de los muertos* expresa –en tanto objeto estético– el dolor al mismo tiempo que –cumpliendo una función social, histórica– (d)enuncia la violencia en contra de los migrantes centroamericanos.

Ahora bien, entre los múltiples aspectos que se abordan en el artículo de González Arce, me interesa rescatar en última instancia el de la autorrepresentación del poeta, puesto que se vincula con el problema de la enunciación y de la autenticidad que nos ocupa. Cinco de las catorce partes que componen este libro llevan por título "Álbum familiar centroamericano" y en dos de estas cinco se añaden fotografías de la infancia del autor. De esta manera, en palabras de González Arce, podemos identificar esos dos poemas como "ejercicios ecfrásticos" acompañados de imágenes que "dan fe de la autenticidad del testimonio".[29] Es decir, mientras que los poemas describen las fotografías, estas últimas respaldan lo expresado por los primeros. Ambas representaciones, la verbal y la pictórica, coexisten en el libro de manera solidaria con la intención de reforzar lo que (re)presentan:

28. *Libro centroamericano de los muertos,* p. 109-126.

29. González Arce, art. cit., p. 266.

los momentos compartidos entre el autor, su familia y sus amigos, los migrantes centroamericanos. A propósito de la fotografía, Roland Barthes señala que el "referente fotográfico" se distingue del de otros sistemas de representación –pictórico, lingüístico– porque no remite a una imagen o a un signo sino a "la cosa *necesariamente* real que fue colocada delante del objetivo, sin la cual no habría fotografía".[30] Así pues, las fotografías del "Álbum familiar centroamericano" vienen a brindar la certeza de que alguien estuvo ahí, de que algo realmente aconteció;[31] en cambio, la naturaleza ficcional del texto poético impide autentificar lo enunciado –el testimonio del encuentro con migrantes por parte de Balam Rodrigo durante su infancia– de manera inminente.

Sin embargo, una pregunta surge de la conclusión previa: ¿por qué el autor mexicano consideró necesario introducir en el libro estas imágenes que acompañan sus poemas? Si las fotografías sirven para dar legitimidad a los textos, ¿quiere decir que ellos no pueden garantizar por sí mismos la veracidad de la descripción y del relato? De ser cierto lo anterior, comprendemos que resulta necesario duplicar –a través de soportes materiales distintos– la representación; dicha estrategia sirve, en primera instancia, para dar un testimonio verdadero y, posteriormente, evita la confusión con las voces migrantes de los monólogos dramáticos y con los otros tipos de escritura presentes en la obra de Balam Rodrigo. En otros términos, me parece que el autor chiapaneco recurre a la fotografía para aportar una prueba doble –de realidad y de pasado, de verdad y de memoria– a su palabra, empeñada en dar testimonio de las vidas migrantes de América Central.

30. « Il me fallait d'abord bien concevoir, et donc, si possible, bien dire (même si c'est une chose simple) en quoi le référent de la Photographie n'est pas le même que celui des autres systèmes de représentation. J'appelle 'référent photographique', non pas la chose *facultativement* réelle à quoi renvoie une image ou un signe, mais la chose *nécessairement* réelle qui a été placée devant l'objectif, faute de quoi il n'y aurait pas de photographie. La peinture, elle, peut feindre la réalité sans l'avoir vue. Le discours combine des signes qui ont certes des référents, mais ces référents peuvent être et sont le plus souvent des 'chimères'. Au contraire de ces imitations, dans la Photographie, je ne puis jamais nier que *la chose a été là*. Il y a double position conjointe : de réalité et de passé ». Roland Barthes, *La chambre claire. Note sur la photographie*, Paris, Editions de l'Etoile / Gallimard / Seuil, 1980, p. 77.

31. *Ibid.*, p. 87-88.

Pensemos, finalmente, la fotografía como una captura de imágenes que da cuenta de un momento, de determinados cuerpos y de ciertos lugares. Dice Roland Barthes: "toda fotografía es un certificado de presencia".[32] Así funcionan las imágenes del "Álbum familiar centroamericano" de Balam Rodrigo, como certificados de presencia. Además, junto con Rivera Garza, podríamos concluir que, como todos los libros, el *Libro centroamericano de los muertos* es "una forma de captura momentánea de la escritura" y, en este caso particular, "una estación de paso"[33] de los relatos biográficos del autor y de las personas migrantes. Como muchas de ellas, sus historias tendrán que seguir desplazándose con la esperanza de encontrar un soporte material más justo. Mientras tanto, hay que seguir cuidándolas en la escritura, en el poema que reproduce y amplifica las voces dolientes.

REFERENCIAS

Balam Rodrigo, *Libro centroamericano de los muertos*, México, FCE / ICA / INBA, 2018.

——, «El poeta es un ángel que atraviesa el corazón con la lengua desenvainada. Entrevista con Balam Rodrigo», Entrevistador: Hamlet Ayala, *Tierra Adentro*, 26 de julio de 2018. Consultado el 26 de octubre de 2020. <https://www.tierraadentro.cultura.gob.mx/el-poeta-es-un-angel-que-atraviesa-el-corazon-con-la-lengua-desenvainada-entrevista-con-balam-rodrigo/>.

——, «La compulsiva obsesión de Balam Rodrigo por la escritura», Entrevistador: Armando Salgado, *La Jornada Zacatecas*, 12 de marzo de 2018. Consultado el 28 de octubre de 2020. <https://ljz.mx/2018/03/12/la-compulsiva-obsesion-de-balam-rodrigo-por-la-escritura/>.

Barthes, Roland, *La chambre claire. Note sur la photographie*, Paris, Editions de l'Etoile / Gallimard / Seuil, 1980.

Celan, Paul. "Le Méridien. Discours prononcé à l'occasion de la remise du Prix Georg Büchner" (trad. Jean Launay), in *Poésie*, n. 9 (1978), Paris, Belin, p. 68-82.

32. « Toute photographie est un certificat de présence ». Roland Barthes, *op. cit.*, p. 89.

33. Rivera Garza, *op. cit.*, p. 104-105.

Combe, Dominique, «La référence dédoublée. Le sujet lyrique entre fiction et autobiographie», Rabaté, Dominique, *Figures du sujet lyrique*, Paris, Presses Universitaires de France, 1996, p. 39-63.

Genette, Gérard, *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, Madrid, Taurus, 1989.

Giraud, Paul-Henri, «El otro, nosotros y yo. La poesía mexicana frente a la violencia a principios del siglo XXI», *Diaspore. Quaderni di ricerca. L'altro sono io. El otro soy yo. Scritture plurali e letture migranti* 12 (2020): 239-248. Consultado el 28 de septiembre de 2020. <https://edizionicafoscari.unive.it/it/edizioni/libri/978-88-6969-396-0/>.

González Arce, Teresa Georgina, «Recorrido por la geografía del horror. Lectura de Libro centroamericano de los muertos de Balam Rodrigo», *Sincronía. Revista de Filosofía, Letras y Humanidades* (2020): p.248-276.

Jawad Thanoon, Akram, «Los requisitos formales del género del monólogo dramático», *Espéculo. Revista de estudios literarios* (2009). Consultado el 21 de febrero de 2021. <http://www.ucm.es/info/especulo/numero41/monodram.html>.

Lacoue-Labarthe, Philippe, *La poésie comme expérience*, Paris, Christian Bourgois Editeur, 2015.

Rabate, Dominique, *Gestes lyriques*, Paris, Éditions Corti, 2013.

Rivera Garza, Cristina, *Los muertos indóciles. Necroescrituras y desapropiación*, México, Penguin Random House, 2019.

——, «Rapiña: una escritura geológica de Balam Rodrigo», *Literal Magazine,* 08 de septiembre de 2020. Consultado el 26 de octubre de 2020. <https://literalmagazine.com/rapina-una-escritura-geologica-de-balam-rodrigo/>.

Ruiz Núñez, Juan Pablo, «Escritura del desastre», *Revista de la Universidad de México* (2018): 155-159. Consultado el 28 de octubre de 2020. <https://www.revistadelauniversidad.mx/articles/016d5dad-3a74-409b-8a73-c6569ee501ad/libro-centroamericano-de-los-muertos-de-balam-rodrigo>.

EXPERIENCIAS DEL EXILIO EN LA OBRA DE EDUARDO SÁNCHEZ RUGELES: ENTRE ERRANCIA Y OLVIDO

Isabelle Clerc
Université Côte d'Azur

En este trabajo nos centraremos en tres novelas de Eduardo Sánchez Rugeles que conforman la llamada "trilogía del exilio": *Transilvania Unplugged* (escrita en 2008 y publicada en 2011), *Blue Label/Etiqueta azul* (2010) y *Liubliana* (2012)[1]. El escritor venezolano se instaló en 2007 en Madrid, donde escribió todas sus obras y donde sigue viviendo. Así el exilio es a la vez una circunstancia de escritura y el tema central de la trilogía.

Transilvania Unplugged narra el viaje de dos amigos, Emilio y José Antonio, a Rumania. Para José Antonio este viaje es una oportunidad para reencontrar a su familia; para Emilio, una manera de escapar de Caracas y de una relación amorosa que no le conviene más. Ninguno de los dos se planteó la perspectiva de un regreso a Venezuela. Involucrado a pesar suyo en un asesinato, Emilio tiene que abandonar Rumania clandestinamente y se refugia en Barcelona donde sobrevivirá y errará durante tres años, antes de regresar a Venezuela. Es una novela poblada de migrantes, de exiliados, de personajes que van y vienen de un país a otro. Es también una novela policial en que resurgen las horas más sombrías de la historia reciente rumana, en particular bajo el régimen de Ceausescu.

Blue Label/Etiqueta azul es el relato de una adolescente de diecisiete años, Eugenia, cuyo deseo y único proyecto de vida es obtener la nacionalidad francesa, gracias a su abuelo francés, para así poder salir de Venezuela. La novela relata su viaje iniciático por el interior del país en busca de este abuelo, en compañía de Luis y Vadier. Incapaz de integrarse en la sociedad venezolana, Eugenia abandona su país, sus amigos, su familia; y es desde el destierro como Eugenia narra, trece años después –de esto se entera el lector al final–, este período de su vida.

---

1. Esta trilogía la completa el libro de cuentos *Los desterrados*, una compilación de textos publicados entre 2007 y 2011 en el portal internet Relectura, editados en 2011 en un libro y que no he podido incluir en este trabajo por motivos de espacio.

En *Liubliana*, el protagonista-narrador Gabriel relata su exilio en Madrid con su esposa Elena. Se trata de un exilio asumido, planeado, y repetidas veces designado como tal por los protagonistas que se fueron con la intención de no volver nunca a Venezuela. Es la novela que más profundiza en el tema del exilio. Aunque la trama se organiza también alrededor de una pasión amorosa entre Gabriel y Carla, a la vez que plantea una intriga policial.

Las tres novelas difieren en su manera de abordar el exilio, pero encontramos algunas constantes. Así se alejan de las posturas –comunes en situaciones de exilio– de idealización y añoranza del territorio perdido y de todo lo que lo caracteriza. Tampoco se explayan en las vicisitudes del migrante, en el choque cultural que supone el exilio, en las dificultades económicas –aunque sí están presentes– de integración en la sociedad de acogida. Veremos que una de las características esenciales de la trilogía del exilio es que el abandono del país, siempre voluntario, aparece como la respuesta a un desencanto profundo de los personajes. Que sea sinónimo de errancia o exilio interior, esta relación problemática con el territorio de origen no se soluciona con el exilio y la mayoría de los personajes fracasan en su búsqueda de un lugar mejor.

Los protagonistas de la trilogía del exilio, que son jóvenes o treintañeros, son muy críticos hacia Venezuela y sus gobernantes. Todos padecen o padecieron, en un momento u otro, la violencia social o los efectos de la polarización política y de la crisis económica. Los comentarios sobre Venezuela apuntan la decadencia de un país, el chavismo, la corrupción, el abuso de poder, el enriquecimiento personal, la polarización política, las instituciones, en particular educativas, la falta de perspectivas laborales, la violencia política, etc. El blanco del rencor es Venezuela y sobre todo Caracas, ciudad donde viven los personajes de Sánchez Rugeles. Así en *Transilvania Unplugged* Venezuela es "un país de mierda", "insignificante", una "vergüenza", un "lugar aciago, invento de descamisados y tiranuelos"[2]. En *Blue Label/Etiqueta azul*[3] Caracas es "peligrosa" (p. 19), como las carreteras

2. Todas las citas de *Transilvania Unplugged* corresponden a la edición para libro electrónico, Versión 1.0, 2014.

3. Eduardo Sánchez Rugeles, *Blue Label/Etiqueta azul*, Caracas, Editorial CEC, Los Libros de El Nacional, 2013 [2010]. Todas las citas de este libro

del país que "parecen arrastrar pleitos legendarios con la miseria y la muerte" (p. 43); "horroroso", "basura", "abandonado", feo" (p.88), "insignificante" (p. 104) son otras palabras usadas para describir los lugares que Eugenia atraviesa durante su viaje y Venezuela es un "país de mierda". En *Liubliana*[4] Venezuela es un "cáncer" y Caracas "una mierda", una ciudad "maldita", violenta, caótica, donde la vida no vale nada y sólo es "fracaso" y "miseria". De manera simbólica, uno de los pocos personajes de la novela que siente orgullo por Venezuela, en todo caso por su cultura, y que nunca dejó el país es el viejo Vivancos que sufre de Alzheimer. Es en *Liubliana* donde se leen las palabras más feroces. Las citas que siguen provienen de dos discursos –el primero es de la esposa de Gabriel, María Elena, en una de las pocas ocasiones en que el narrador la deja expresarse en voz directa, y el segundo de Fedor– que aparecen intercalados en el texto, en un coro de voces que hace más potente la crítica:

> El mal es Venezuela. A ese país deberían dinamitarlo, lanzarle una bomba atómica. El infierno está en la Tierra y queda en Caracas, es así. Yo lo sé. A Alejandro lo mató Caracas, a Martín lo mató Caracas, a nosotros Caracas nos hizo ser los infelices que somos. Perdimos el partido porque nacimos ahí, nunca tuvimos una oportunidad de nada. (p. 293)

> Nuestra generación no vale ni media mierda. Nosotros perdimos. Heredamos una idea de país arrechísimo, una vaina con real, con petróleo, con culos, con futuro pero todo fue un bluff, todo era pura paja. Yo no sé si los chamos de ahora tienen ideas diferentes o tienen algún tipo de conciencia original, diferente, pero nosotros… nosotros solo podemos dar vergüenza. (p. 294)

> […] Así que, chamo, te lo repito. Nunca más, nunca jamás me vuelvas a hablar de Venezuela. Si es por mí, el cabrón de Chávez podría mandar hasta el 2050, me da lo mismo. Que se jodan, yo a esa gente le tengo arrechera. (p. 296)

corresponden a esta edición y aparecerán en el cuerpo del texto seguidas del número de página entre paréntesis.

4. Eduardo Sánchez Rugeles, *Liubliana*, Caracas, Ediciones Bruguera Venezuela, 2015 [2012]. Todas las citas de este libro corresponden a esta edición y aparecerán en el cuerpo del texto seguidas del número de página entre paréntesis.

Expresión de un desencanto, una herida, una rabia, estas citas evidencian la ruptura afectiva y ontológica con su país además de denunciar la violencia y la ausencia de futuro para los jóvenes. El sentimiento de pertenencia es nulo y el mal es profundo: "A veces tengo la impresión de que no pertenezco a ninguna parte" dice José Antonio en *Transilvania Unplugged*. Hay una carencia en los personajes de Eduardo Sánchez Rugeles. Esta carencia, indisociable de la situación política, económica y social que conoce Venezuela, lleva a los personajes a abandonar físicamente el país. Migran, viajan, se exilian a Europa. Este abandono físico es la culminación de un proceso elaborado interiormente, de un distanciamiento en realidad ya consumido. En *La condition de l'exilé*, Alexis Nouss recuerda que el exilio empieza antes de la salida del país:

> Tout exil (…) est un exil intérieur dans la mesure où son expérience, avant de toucher le corps déplacé, imprime la marque psychique de la déchirure, d'une exclusion vécue d'abord dans l'intériorité, une conscience avant une condition. L'expérience exilique commence dans le lieu de départ avant le départ, une fois la décision prise (volontairement ou non), et puis se continue sur la scène subjective, parallèlement à ses manifestations concrètes.[5]

La mayoría de los personajes de la trilogía del exilio experimentan este sentimiento de "desgarramiento", de "exclusión" en su trayectoria personal y en su decisión de irse. El exilio interior es precisamente el tema central de *Blue Label* pues antes de concretizarse el exilio Eugenia lo vive en sus entrañas, en un malestar que la lleva a distanciarse de su familia, sus amigos y su país. La novela se concentra en la vida y el recorrido de la protagonista anterior al exilio efectivo hasta que consiga lo que le permitirá irse de Venezuela. El vínculo de Eugenia con Venezuela es inexistente; se desinteresa por completo de su país, su geografía, su historia. Para ella Venezuela sólo es un "mapa de libro de colegio con forma de pistola" (p. 41). Además de denunciar el grado de violencia e inseguridad que reina en el país, esta frase demuestra que Eugenia es como una extranjera en su propio

5. Alexis Nouss, *La condition de l'exilé*, Paris, Éditions de la Maison des Sciences de l'Homme, 2015, p. 57.

país, no se identifica con su cultura y Venezuela no representa nada para ella. Cita un verso de Federico García Lorca que refleja lo que ella siente: "Yo no soy yo ni mi casa es mi casa" (p. 16). Está desarraigada, no tiene lugar "propio". El exilio interior que vive Eugenia tiene mucho que ver con esta idea de "pérdida del sentido del lugar" de la que habla Alexis Nouss y que puede ser más dolorosa aún que la pérdida de un lugar[6]. Porque el ser humano necesita estar anclado en un lugar para existir. Para el filósofo alemán Martín Heidegger habitar un espacio es existir. Lejos de ser anodino el verso de García Lorca no dice otra cosa. Eugenia no puede *ser* sin *habitar* un espacio. Al carecer de lugar de pertenencia está condenada a la errancia.

Si la errancia remite al desplazamiento sin meta precisa, al vagabundeo, a la pérdida de sí mismo, define también la condición del individuo que vive sin lugar fijo, del individuo que carece de lugar de pertenencia. La errancia es una búsqueda; búsqueda de sí mismo a la vez que búsqueda de un lugar. Alexandre Laumonier define la errancia como la búsqueda del "lugar aceptable"[7]. Está claro que Venezuela no corresponde a los anhelos de Eugenia y dista mucho de ser "aceptable". Su vida en Venezuela es una errancia y el exilio aparece como la única salvación. En esta novela, el exilio y la errancia son indisociables. A nuestro parecer las relaciones entre ambos son múltiples. Claudio Bolzman define el exilio como una forma específica de emigración, consecuente de un contexto de violencia política que obliga a buscar refugio en otro país, durante un tiempo indeterminado. Para él el exilio implica la pérdida del lugar habitual de vida, sin la garantía de encontrar un nuevo lugar donde vivir[8]. El exilio puede conducir entonces a la errancia. Vemos pues que el exilio y la errancia plantean mecanismos similares: son dos situaciones de ruptura con la sociedad, y tienen en común la búsqueda de un lugar.

6. Voir Alexis Nouss, *Idem*, p. 37: "ce n'est pas tant la perte d'un lieu qui blesse que la perte du sens du lieu".

7. "L'errance, terme à la fois explicite et vague, est d'ordinaire associée au mouvement, et singulièrement à la marche, à l'idée d'égarement, à la perte de soi-même. Pourtant, le problème principal de l'errance n'est rien d'autre que celui du lieu acceptable": Alexandre Laumonier, "L'errance et la pensée du milieu", in *Magazine littéraire, "L'errance, de Cervantès aux écrivains voyageurs"*, n°353, avril 1997, p. 20.

8. Claudio Bolzman, "Exil et errance", in *Pensée plurielle*, 2014/1, n°35.

En *Blue Label* la errancia está intrínsecamente relacionada con el deseo o la necesidad de fuga. Y no termina con el exilio. Uno de los motivos por los que el exilio es a menudo sinónimo de errancia, es quizás la permanencia, en el exilio, del lugar de origen. Algo inevitable para Alexis Nouss:

> une des spécificités sémantiques de l'exil tient à ce qu'il met en jeu sur le plan de l'espace. (…) l'exil n'est pas lié à un seul lieu (origine ou accueil) qui en fournirait la signification mais il est bipolarisé, fondant son phénomène à la fois sur sa source et sur sa destination[9].

El vínculo con el país de origen, por muy dañado que esté, no desaparece con el exilio. En *Transilvania Unplugged* las ciudades y paisajes de Rumania que José Antonio descubre convocan en su memoria lugares de Venezuela. Varias veces Emilio expresa su resentimiento hacia su país: "No estoy orgulloso de mi país [...]. No me gusta mi país. Nosotros, por desgracia, no tenemos un continente que venga al rescate. Latinoamérica no existe, es un mito". Estas palabras hacen eco con las de la rumana Viorica: "A mí no me gusta ser rumana. Este país me avergüenza", "Ningún país puede ser peor que Rumania". Así, se va diseminando en la novela una comparación entre los dos países y la idea de un destino paralelo entre Venezuela y Rumania:

> Ceausescu me interesa; parece, por extraño e ilógico, un caso latinoamericano. Es probable, usted sabrá, que algunos dictadores caribeños y este personaje hayan sido familia, primos lejanos: Rafael Leonidas Trujillo Ceausescu o, quizá, Nicolae Ceausescu Somoza o Marcos Pérez Jiménez Ceausescu. Todos estos infelices se parecen.

Todo en Rumania parece recordarle a Venezuela. La coexistencia de dos lugares en el exilio es central en *Liubliana*. El relato alterna entre tres escenarios: Madrid, donde el protagonista narrador Gabriel Guerrero se instaló con su mujer, Ljubljana, la capital de Eslovenia donde Gabriel vive una intensa historia de amor con Carla, y Caracas, ciudad que abandonó y teatro de sus recuerdos y tormentos. La narración fragmentada en que se entrecruzan tres temporalidades y tres lugares plantea la idea de una simultaneidad de tiempos y espacios, y de una superposición incluso como ocurre al final de la

9. Alexis Nouss, *Idem*, p. 29.

novela. Si este esquema narrativo puede reflejar la escisión vivida por el sujeto migrante dispersado entre varios lugares, también muestra que Caracas, ciudad odiada y de la que el protagonista prefirió huir, está presente en toda la novela, en Madrid, en Liubliana, en sus recuerdos, en su mente:

> El exilio está ensamblado sobre la base de un mito: el resto del mundo es un lugar mejor. Me fui de Venezuela con la convicción de que hacía lo correcto. Tardé mucho tiempo en darme cuenta de que Caracas, como un cáncer inoperable, estaba enredada en lo más profundo de mi memoria. (p. 208-209)

> Las aguas del Liublianica traían los sonidos de mi casa. Pensé […] que el desarraigo no era más que una falsa mudanza. Quizás […] aquello que llamamos hogar solo sea una invención de la memoria (p. 325-326).

Es el drama vivido por los personajes de Sánchez Rugeles que, en su mayoría, no consiguen arraigarse en su nuevo lugar de vida. Según Raquel Rivas Rojas, es un rasgo definitorio de la literatura venezolana del exilio:

> Tal vez debido al peso de esa tradición arraigadora, una de las características más definitorias de la literatura que están produciendo los venezolanos en el exterior sea la elaboración de historias de ida y vuelta. No se trata de irse para siempre. Hay muy pocas naves quemadas y casi ninguna despedida definitiva. Los emigrados que pueblan los relatos de la diáspora venezolana no se quedan quietos en un solo lugar, no producen nuevos arraigos[10].

En efecto en *Liubliana* Gabriel regresa a Caracas. Pero su regreso es sinónimo de quiebra, ya nada es como antes, su madre se murió, su barrio ha cambiado con la destrucción de su edificio. Regresa a un país, una ciudad y un barrio diferentes, que no reconoce, al que no siente pertenecer. De hecho se instalará en un barrio distinto, no en la Caracas de antes, no en "su" Caracas. Su vida en Venezuela después del exilio se desarrolla "con desidia", convirtiéndose "en un

10. Raquel Rivas Rojas, "Ficciones de exilio o los fantasmas de la pertenencia en la literatura del desarraigo venezolano", *in* Araceli Tinajero (Ed.), *Exilio y cosmopolitismo en el arte y la literatura hispánica*, Madrid, Verbum, 2013, p. 198.

asunto normal, intrascendente. Me acostumbré a ser un animal sin ambición, sin sueños, sin aseo, sin nada por lo que estar orgulloso" (p. 312). El regreso es doloroso, el desexilio imposible. La repetición de la preposición "sin" marca la ausencia, la pérdida, el vacío. Lleva una vida errante, con un único deseo, una única meta: encontrarse otra vez con Carla. El desarraigo se prolonga después de su regreso. Cuando a los cuarenta años padece un infarto y se sabe condenado, decide irse a morir en Liubliana, lugar donde vivió un amor intenso al que nunca pudo renunciar y lugar de su último exilio.

En *Transilvania Unplugged*, Emilio también hace el "viaje de vuelta". Rumania, por distintos motivos, quizás los que la asemejan tanto a Venezuela, parece un lugar donde es imposible arraigarse. Por su seguridad personal tiene que dejar bruscamente el país y se instala en Barcelona. Este exilio forzado es un fracaso. La escasez, la incertidumbre y circunstancias familiares le harán regresar a su país a pesar suyo:

> "Caracas pone a flote mi intolerancia. Todo este lugar está mal, despide un olor fuerte, a baño público. El rostro del héroe aparece pintado en las paredes de siempre; aquel héroe sobrevalorado muerto en 1830 y reencauchado en cualquier esquina o vagina de puta. ¡Qué horrible es el cielo visto desde América!", se dijo.

Estas historias de ida y vuelta indican que el lugar del exilio es un no-lugar, en el sentido que Marc Augé da a este concepto, es decir un espacio vacío de sentido para el que lo habita: "Si un lieu peut se définir comme identitaire, relationnel et historique, un espace qui ne peut se définir ni comme identitaire, ni comme relationnel, ni comme historique définira un non-lieu"[11]. Es un espacio al que el individuo exiliado, según la definición de Alexis Nouss, no puede pertenecer plenamente porque vive en varios lugares a la vez, en el lugar dejado y en el nuevo, en el lugar del pasado y en el del presente.[12]

11. Marc Augé in *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Seuil, 1992, p. 100. Cité par Alexis Nuselovici, "Non-lieux (une atypologie)", in Zilá Bernd et Norah Dei Cas-Giraldi, *Glossaire des mobilités culturelles*, Bruxelles, P.I.E. Peter Lang, 2014, p. 259.

12. Alexis Nuselovici, "Non-lieux (une atypologie)", *op. cit.*, p. 260.

Algunos personajes rugelianos logran adaptarse al exilio. Como Fedor, el amigo de Gabriel, que se instaló en Madrid. Pero lo hace cortando por completo con Venezuela. Para él, "Ítaca debe ser una mierda (…) No hay ningún lugar a donde regresar" (p. 231). Su adaptación es sinónimo de olvido y negación de todo lo que concierne a Venezuela. Hasta cambia su modo de hablar, adoptando la pronunciación castellana. Gabriel lo ve como un extranjero: "Me sentí incómodo. No teníamos nada en común, ni siquiera hablábamos la misma lengua. El humor había cambiado, la complicidad había desaparecido. Yo no conocía a ese hombre llamado Fedor" (p. 321). En *Transilvania Unplugged*, si Emilio decide volver a Venezuela, su novia María Gabriela que dejó Venezuela para estar con él escoge quedarse en Barcelona. Odia su país y para nada regresaría a Venezuela. Como el Fedor de *Liubliana*, se integra en el país de su exilio y en sus modales, su lengua, su acento, abandona lo que la identificaba como venezolana:

> Ella cambió. Cambió su acento, adoptó modismos catalanes. Sus eses y zetas, rápidamente, tomaron formas castellanas. Tras su primera semana en Barcelona, con espontaneidad y soltura, hablaba de "coches", de "móviles", de "ordenadores" y, para cerrar cada frase, se apropió del rutinario "vale".

En *Transilvania Unplugged* y *Liubliana* la adaptación al país de acogida se hace borrando todo lo que remite a Venezuela, como si esto fuera la condición para poder vivir y aceptar el exilio. Como si la permanencia del país de origen en la mente del exiliado fuera un obstáculo.

En *Blue Label* Eugenia tampoco regresa a Venezuela, cumpliendo con su promesa. Pero la novela apenas evoca su exilio. Los preparativos, la salida, los adioses en el aeropuerto ocupan algunas páginas. El relato de su vida en Europa se limita a unas líneas, en el último capítulo, después de una elipsis de trece años. Una Eugenia adulta la resume con amargura:

> No contaré el resto de mi vida; es exageradamente aburrida y, además, no interesa. París, Londres, Madrid, todo ha sido parte de lo mismo; un errar intransitivo del que no he logrado sacar ningún provecho. (…) Me acostumbré a vivir sin pensar en Venezuela, a ser francesa sin serlo, a ser una extranjera perpetua, una especie de alienígena que no

> tenía lugar en ninguna parte. Odio Francia, no soporto a los franceses. He tratado de vivir al margen, de encontrar un formato sencillo que me permita pasar por el mundo sin hacerme daño. (p. 163-164)

En esta cita se evidencia cómo la errancia de Eugenia siguió en el exilio. Las repeticiones de adverbios y preposiciones de negación revelan que no encontró su "lugar aceptable", que Francia fue un no-lugar para ella. Llama la atención el hecho de que Francia, la tierra tan deseada, no existe en la novela: está ausente en la narración y además negada al final. Si consiguió vivir durante trece años, sin habitar verdaderamente un lugar, sin arraigarse en ningún sitio, lo hizo "sin pensar en Venezuela". Para retomar las palabras de Gabriel en *Liubliana*, el olvido fue una decisión "estratégica", "un atajo, un camino paralelo para esquivar el dolor" (p. 327).

Recordar es doloroso pero olvidar es negar una parte de su historia y de sí mismo. Los personajes de Eduardo Sánchez Rugeles no encuentran sosiego en el exilio: "No hace falta ir tan lejos" dice Eugenia, "el infierno es la memoria" (p. 170). Ninguno tiene la clave y todos nos invitan a reflexionar sobre la identidad del desterrado y la dificultad para reconstruir un hogar. Estas tres novelas constituyen una mirada aguda sobre los mecanismos del exilio y un testimonio valioso sobre el trauma vivido por gran parte de la población venezolana, en particular los jóvenes, convirtiendo a Sánchez Rugeles en una de las voces más potentes de la literatura latinoamericana actual.

Bibliografía

Berthet, Dominique (dir.), *Figures de l'errance*, Paris, L'Harmattan, 2007.

Bolzman, Claudio "Exil et errance", in *Pensée plurielle*, 2014/1, n°35.

Brown, Katie, "*Blue Label/Etiqueta Azul* de Eduardo Sánchez Rugeles: una historia que cruza fronteras", in *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 2013, vol. 42, p. 15-26.

Laumonier, Alexandre, "L'errance et la pensée du milieu", in *Magazine littéraire, "L'errance, de Cervantès aux écrivains voyageurs"*, nº353, avril 1997, p. 20-25.

Nouss, Alexis, *La condition de l'exilé*, Paris, Editions de la Maison des Sciences de l'Homme, 2015.

Nuselovici, Alexis, "Non-lieux (une atypologie)", in Zilá Bernd et Norah Dei Cas-Giraldi, *Glossaire des mobilités culturelles*, Bruxelles, P.I.E. Peter Lang, 2014.

Rivas Rojas, Raquel, "Ficciones de exilio o los fantasmas de la pertenencia en la literatura del desarraigo venezolano", in Araceli Tinajero (Ed.), *Exilio y cosmopolitismo en el arte y la literatura hispánica*, Madrid, Verbum, 2013, p. 189-205.

Sánchez Rugeles, Eduardo, *Blue Label/Etiqueta azul*, Caracas, Editorial CEC, Los Libros de El Nacional, 2013 [2010].

——, Eduardo, *Transilvania Unplugged*, Edición para libro electrónico, Versión 1.0, 2014 [2011].

——, Eduardo, *Liubliana*, Caracas, Ediciones Bruguera Venezuela, 2015 [2012].

¿DE DÓNDE VENIMOS? ¿A DÓNDE VAMOS? REPRESENTACIONES DE LA MIGRACIÓN INTERNA EN LA PRENSA PERUANA A INICIOS DE LA PANDEMIA DE COVID-19

Carlos Estela-Vilela
Université Bordeaux Montaigne
EA-3656 AMERIBER

Todos estos hechos aparecen como factores que evidencian la contradicción en que se desenvuelve esa transformación: el ascenso de masas frente al desconcierto de las clases dominantes y la incapacidad del Estado para 'poner las cosas en orden' y encauzar la vida del país dentro de un legítimo marco consensual que satisfaga las nuevas aspiraciones nacionales.

José Matos Mar[1]

Las reflexiones que compartiremos a continuación surgen a partir de la observación de la atención brindada por diversos medios de comunicación, casi en su totalidad peruanos, al flujo bastante particular de migración interna desatada como consecuencia inmediata al origen de la pandemia de Covid 19 en Perú. El fenómeno en cuestión supuso el desplazamiento de cientos de familias localizadas en la capital del país por múltiples motivos entre los que destaca el económico, pero que incluyen razones académicas o sanitarias, entre otras, en una suerte de retorno a sus diversos lugares de origen debido a que las condiciones extremas producto de la crisis sanitaria agudizaron la situación de precariedad que vivían dichos migrantes.

Las imágenes de estas multitudes denominadas comúnmente como "caminantes" difundidas por la prensa local fueron sumamente elocuentes y reproducidas de manera que contribuyeron a producir cierta alarma. Nuestro análisis se enfoca en la imagen generada, por un lado, por los medios de gran envergadura, pero también en el tratamiento realizado por otros más especializados que, alejándose de la superficie, pretenden indagar en las raíces de la problemática. Del

1. Matos Mar, José, *Desborde popular y crisis del Estado. El nuevo rostro del Perú en la década de 1980*, Lima, Instituto de Estudios Peruanos, 1986 (3era ed.), p. 18.

mismo modo, nos interesaremos, en especial, en el abordaje emprendido por un medio regional que a diferencia de la cobertura de los medios masivos se interesó en esta movilización humana más allá de lo espectacular y a partir de la ficción a propósito de la reinserción de los mencionados migrantes de manera que resulta un interesante esfuerzo, consciente o no, de reflexión global de la situación[2].

La revisión de estos diversos registros nos permite un acercamiento ciertamente introductorio a una realidad compleja relacionada con la centralización política y económica, la fragilidad de las instituciones, las dinámicas del desplazamiento migratorio, sus razones y sus efectos, así como los mecanismos discursivos que subsisten alrededor de ellas y que ponen en evidencia una frágil reflexión sobre las mismas cuando no fracturas sociales que deben resolverse en un país sudamericano afectado duramente por la pandemia que este año conmemora el bicentenario de su vida republicana.

Muchachos provincianos

Es necesario hacer un breve recuento de la migración interna en Perú durante el siglo XX para comprender el contexto en el que se realiza el desplazamiento que llama nuestra atención ahora. Como puede suponerse, los flujos migratorios al interior del territorio peruano no son exclusivos del periodo que hemos delimitado. Basta pensar en la movilización de miles de indígenas impulsado durante el virreinato para la extracción minera. Asimismo, la estadística decimonónica de la flamante república da cuenta a través de diversos censos de la presencia de ciudadanos de diversos puntos del país en las grandes ciudades, en particular en Lima. Sin embargo, es a mediados del siglo anterior que el crecimiento demográfico, la evolución del aparato estatal y las transformaciones sufridas en el espacio andino generan una migración cuyas características se proyectan, en cierta medida, hasta la actualidad.

A partir de 1940, el Perú experimenta un incremento significativo de la población. El recuento que hacen Contreras y Cueto es bastante ilustrativo: el primer censo del siglo, realizado aquel año, contabiliza 6,5 millones de personas, una cifra que aumenta hasta alcanzar los 9,9

2. En este estudio nos hemos concentrado en el periodo que va desde marzo hasta noviembre de 2020.

millones en 1961, mientras que para el recuento de 1972, la población era de 13,5 millones. Luego de 21 años, en 1993, los peruanos se habían triplicado en relación con nuestro punto de partida: 22 millones[3]. La industrialización del país se concentró cada vez más en las principales ciudades de la costa frente al progresivo debilitamiento de los centros de producción, principalmente agraria, de la sierra. Esta nueva población demandó múltiples servicios básicos vinculados con salud, vivienda o educación que no pudieron satisfacer en sus comunidades, situación que la empujó a la migración, de manera que se diseñó un escenario fértil -apuntado también por los investigadores aludidos- para cualquier tipo de populismo. De hecho, el general Odría durante su gobierno militar de ocho años (1948-1956) puso en práctica estrategias políticas paternalistas y clientelistas con las que consiguió el apoyo que requirió de las masas para afianzar su poder[4]. En efecto, durante su mandato se impulsó agresivamente la formación de barriadas (*bidonvilles*) que albergaron a los sectores urbanos desfavorecidos y a los migrantes provenientes de diversas partes del país, pero sin fomentar ningún proceso verdadero de integración económica y social que permita el progreso sostenido de estos ciudadanos, desatendiendo el desarrollo descentralizado del país e inaugurando una serie de dinámicas desde el poder estatal que se han venido reproduciendo con diversos matices hasta la actualidad.

Otro hito en este proceso de migración interna es el que produjo el doloroso conflicto armado desarrollado principalmente entre 1980 y 1992. Aunque la violencia se experimentó en todo el territorio, las regiones de la sierra central y sureña se vieron especialmente afectadas. Como consecuencia miles de familias fueron forzadas a abandonar sus comunidades. Hasta agosto de 2015, el *Registro Nacional para las Personas Desplazadas* (RND), puesto en marcha en 2004, contaba con aproximadamente 57 000 personas inscritas como tales como consecuencia del conflicto, 37 096 de ellas lo están como padres

3. Contreras, Carlos y Cueto, Marcos, *Historia del Perú contemporáneo: desde las luchas por la independencia hasta el presente*, Lima, Instituto de Estudios Peruanos, 2007.

4. Collier, David, *Barriadas y élites: de Odría a Velasco*, Lima, Instituto de Estudios Peruanos, 1998.

que representan una familia[5]. Esto quiere decir que el número de víctimas es mayor. Asimismo, es necesario considerar que muchas personas pueden haber quedado fuera de este conteo. Por otro lado, si bien es cierto que el conflicto decreció luego de la captura en 1992 de Abimael Guzmán, líder del principal grupo terrorista, *Sendero Luminoso*, el comportamiento migratorio siguió el mismo patrón debido al establecimiento de corredores de migración alimentados por las redes familiares y amistosas[6].

En líneas generales, este es el escenario en el que sucede este flujo de retorno desde Lima y otras ciudades costeras hacia los lugares de origen de los migrantes que decidieron emprender este penoso viaje al inicio de la pandemia de Covid-19 en Perú.

El Perú frente al Covid-19 y algo más

El primer caso de contagio fue reportado en el país el 6 de marzo y, en consecuencia, el gobierno de Martín Vizcarra declaró casi inmediatamente el confinamiento de la población el día 15. Se trató del primer país en América latina en promulgar la inmovilidad obligatoria y el cierre de fronteras. En un plazo muy corto decidió, asimismo, entregar una serie de subsidios monetarios destinados a las poblaciones más vulnerables. El 23 de marzo se inició la repartición del bono *Yo me quedo en casa* de 380 nuevos soles (alrededor de 90 euros) a 2,7 millones de familias urbanas en pobreza extrema. A éste siguieron otros como el *Bono Independiente*, el *Bono Rural,* el *Bono Familiar Universal* que duplicaron el monto de la ayuda económica (760 soles, es decir 180 euros).

Aun cuando las medidas señaladas podrían augurar un tratamiento más bien adecuado de la crisis, en corto tiempo se revelaron insuficientes y, en la práctica, permitieron evidenciar la informalidad y fragilidad sanitaria, desde luego, pero también económica y social. Por ejemplo, en relación con la reclusión, en un país donde un

5. Ramírez Zapata, Iván, "El Registro Nacional para las Personas Desplazadas. Características y limitaciones", Ciudad de México, *Revista Mexicana de Sociología*, Vol. 80, Nº 3, Setiembre-octubre 2018, p.675-702.

6. Yamada, Gustavo, "Patrones de migración interna en el Perú reciente", en Garavito, Cecilia y Muñoz, Ismael (eds.), *Empleo y protección social*, Lima, Fondo Editorial de la PUCP, 2014, p. 110.

enorme porcentaje de la ciudadanía carece de un empleo "formal", ésta es casi imposible. En lo relacionado con aquellos peruanos empleados formalmente, se observó rápidamente un incremento del desempleo en Lima para el trimestre febrero-marzo-abril durante el que la población ocupada se redujo en 25% en comparación con el año 2019, esto supone 1 millón 216 mil 600 personas afectadas[7].

Por otro lado, en lo que respecta al pago de los bonos, dicho proceso dio a conocer que muchas de las familias que debían ser beneficiadas carecían de una cuenta bancaria, lo que llevó a buscar alternativas que dilataron un proceso de emergencia que no podría sino brindar un paliativo. Del mismo modo, otros impulsos económicos orientados a las empresas como *Reactiva Perú* se tropezarían con la corrupción, otro mal endémico que carcome el Estado y que ha sido un obstáculo constante en la lucha contra la pandemia.

Durante estos primeros meses todavía no se podía presagiar la dramática dimensión del impacto que el Covid-19 tendría en Perú, un país que cuenta casi 200 000 fallecidos[8].

El largo viaje de los «caminantes»

A mediados del mes de abril la prensa escrita y televisiva limeña se encargó de dar a conocer el desplazamiento de miles de personas desde diversas capitales de departamento, en su mayoría ubicadas en la costa del país, hacia sus provincias de origen. Según el empadronamiento realizado por iniciativa de los gobiernos regionales el 23 de abril, se registró que 167 856 personas atravesaron esta situación[9]. Entre ellas se encontraban personas asentadas en dichas ciudades desde hace varios años y que vieron deteriorada su situación, puesta

7. *Situación del estado laboral en Lima Metropolitana,* Informe técnico-Trimestre móvil: Febrero-Marzo-Abril 2020, Nº 05-Mayo 2020, Instituto Nacional de Estadística e Informática.

8. Según el *Coronavirus Resource Center* de la *Universidad Johns Hopkins* la cifra total de fallecidos hasta el 4 de agosto de 2021 se eleva a 196 598 <https://coronavirus.jhu.edu/data/mortality>.

9. Datos difundidos por el Primer Ministro Vicente Zevallos en conferencia de prensa del 23 de abril. Del mismo modo precisó que hasta ese momento 3579 ciudadanos de 10 regiones habían retornado a sus ciudades y que el flujo diario de retorno era alrededor de 800 personas por día en función de la capacidad de verificar que las personas involucradas no estuvieran contagiadas.

a prueba por el crecimiento de casos de la enfermedad (el síntoma más evidente fue la pérdida de sus empleos). Sin embargo, este grupo incluyó también a quienes se vieron en la necesidad de viajar a Lima para asistir a citas médicas o realizar trámites en la administración pública, entre otras razones. Cualquiera de estas condiciones muestra de manera descarnada el centralismo que atraviesa el Estado y la ausencia de políticas sostenidas de desarrollo.

Sin duda, las imágenes más impactantes correspondieron al traslado masivo a pie de 500 personas que, frente a la restricción de los medios de transporte, decidieron emprender este camino de vuelta desde Lima Metropolitana hacia los departamentos del centro andino, en particular, Huancavelica[10]. Su tránsito fue interrumpido en Santa Cruz de Cocachacra, distrito de la provincia de Huarochirí situado a unos 60 kilómetros del centro de la capital. En este punto, las autoridades consiguieron ubicar a estas personas en espacios públicos para organizar su retorno no sin hacer frente a la resistencia de las mismas y de los pobladores de la zona temerosos de la propagación de la enfermedad en sus localidades. Como era de esperarse debido a las condiciones de este traslado, se detectaron 40 casos de contagio.

La Presidencia del Consejo de Ministros publicó el 14 de abril el Decreto Supremo N° 068-2020-PCM que autorizó excepcionalmente el transporte interprovincial de pasajeros por razones humanitarias. Dos días más tarde, la Resolución Ministerial N° 097-2020-PCM aprobó lineamientos específicos para este traslado. Del mismo modo, otras entidades como los ministerios de Salud o el de Desarrollo e Inclusión Social establecieron normativas semejantes que prestaban especial interés en el mantenimiento de la integridad de los ciudadanos considerando, por ejemplo, las características de las personas con discapacidades, ancianos o personas miembros de comunidades indígenas considerando necesidades diferenciadas. Sin embargo, estas medidas no fueron suficientes para impedir la reacción masiva de la población que describimos aquí. No podemos asegurar que esto corresponda al desconocimiento de las mismas por parte de la población, a la insuficiencia de recursos económicos o humanos, a la

10. *Carretera Central: cientos de personas pretenden llegar a pie a lugares de origen*, (13 de abril de 2020), Andina. Recuperado de: <https://andina.pe/>.

agilidad con que fueron implementadas o a la incertidumbre como consecuencia a enfrentar un escenario desconocido a escala global.

Fotograma capturado de la transmisión televisiva del noticiero la edición del 16 de abril de 2020 del noticiero Edición Matinal de ATV. <https://www.youtube.com/watch?v=efcmNBqDxEg&ab_channel=ATVNoticias>

R.P.P. Edición digital (15 de abril de 2020)

<https://rpp.pe/peru/junin/coronavirus-peru-huancayo-un-grupo-de-varados-en-huarochiri-llego-en-buses-solidarios-noticia-1258711>.

Antes de analizar la manera en que la prensa peruana trató estos sucesos, es pertinente preguntarnos por el estatus de estas personas en tránsito desde la oficialidad. Una de las primeras interrogantes que se nos presentan tiene que ver con la naturaleza de las causas que se encuentran al origen del desplazamiento.

No debe resultarnos difícil entender que el retorno forma parte de la narrativa construida por las personas que migran en cualquier parte del mundo. Es una posibilidad cuya realización dependerá de las múltiples condiciones experimentadas por los migrantes al momento de abandonar su lugar de origen y que evolucionará en razón de aquellas que encontrará en el lugar de destino. El retorno es, además, reconocido por la reglamentación internacional como un derecho. Sin embargo, es cierto que en estos casos la atención suele brindarse a aquellas personas que se ven obligadas a emprender un desplazamiento forzoso como consecuencia de la violencia, la persecución política o los desastres naturales hacia otros países.

En este sentido, el gobierno peruano se alinea con la legislación internacional a través del Decreto Legislativo de Migraciones promulgado el 7 de enero de 2017. También desde el Plan Nacional de Derechos Humanos 2018-2021 se reconoce el derecho a un retorno voluntario, digno y seguro y aunque la mayoría de las acciones estratégicas que contempla se orientan al desplazamiento hacia o desde el Perú, también se concede interés a la reintegración social y económica sostenible de las personas desplazadas al interior del país.

En mayo de 2004 se aprobó la Ley Nº 28223 sobre los desplazamientos internos generando un marco en referencia a los Principios Rectores de las Naciones Unidas establecidos en 1998 que define a los desplazados como las personas « forzadas u obligadas a escapar o huir de su hogar o de su lugar de residencia habitual, en particular como resultado o para evitar los efectos de un conflicto armado, de situaciones de violencia generalizada, de violaciones de los derechos humanos y que no han cruzado una frontera estatal ». Desde aquellos principios de la ONU, se percibe el intento de excluir los motivos económicos para la consideración de la categoría de desplazamiento forzoso. La legislación peruana también evade esta perspectiva ciertamente conflictiva al clasificar este tipo de dinámicas según sus causas: desplazamiento forzado por violencia de conflicto o acciones armadas y desplazamiento o evacuación ocasionada por acción violenta de

agentes imprevistos. Queda entonces a debate la condición de los desplazados que nos interesan aquí pues es evidente que la complejidad que envuelve sus casos no es considerada específicamente por el marco legal pertinente.

Así nos vemos

Desde la quincena de abril hasta aproximadamente mediados del mes siguiente, los medios de comunicación masiva se ocuparon del desplazamiento que hemos descrito líneas arriba. Una de las primeras cosas que llamó nuestra atención es la manera de nombrar a estas personas desplazadas. El término 'caminantes' es el que más destaca entre otros como 'retornantes', 'intervenidos' o 'varados', este último empleado incluso por la Defensoría del Pueblo[11], es decir, por canales oficiales del Estado.

La manera en que nombramos las cosas, en que nos referimos a ellas, es un modo de calificarlas[12]. Es un mecanismo, consciente o no, íntimamente ligado a los procesos de categorización que los grupos humanos empleamos para ordenar y explicar el mundo en que vivimos. En consecuencia, los procesos migratorios no escapan de estos mecanismos cuya observación es siempre saludable puesto que toda categorización implica un riesgo de generalización e implica un proceso de control[13]. En este mismo sentido, algunos investigadores advierten acerca del cuidado que se debe prestar al emplear dicotomías que conllevan cierto riesgo como aquella que tipifica las

11. *Migración interna y varados durante la pandemia. Acciones desarrolladas por la Defensoría del Pueblo*, Informe Especial Nº 23-2020-DP.

12. Barozet y Mac-Clure hacen un recuento de ideas de Boltanski, Thévenot y Hacking al respecto: "el modo en que los actores hacen referencia a entidades colectivas en la sociedad, constituye una forma de cualificarla y al hacerlo, contribuyen a construirla" Barozet, Emmanuelle y Mac-Clure, Oscar, "Nombrar y clasificar: aproximación a una epistemología de las clases sociales", en *Cinta moebio* [online], 2014, n.51 [Consultado el 08-07-2021], pp.197-215. Disponible en: <http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0717-554X2014000300007&lng=es&nrm=iso>.

13. "[categories] are the most rudimentary tools in any attempt at generalisation to offer an explanation of migration… [and are] central to processes of social control", Collyer, M. y de Haas, H., "Developing dynamic categorisations of transit migration", en *Population, Space and Place*, Vol. 18, 468-481, p. 468

migraciones como forzadas o voluntarias[14], una problemática en la que se insertan los ciudadanos a los que hacemos referencia.

Nombrar a las personas implicadas en este proceso de retorno haciendo hincapié en el medio empleado para tal fin es un recurso que apela a la espectacularidad del hecho que supone presenciar la marcha de decenas de familias al lado de las carreteras cuyas imágenes fueron explotadas por la prensa y que hace eco a otros desplazamientos experimentados por migrantes venezolanos en el continente[15]. Esta asociación se hace evidente, por ejemplo, en la columna de opinión firmada por Pedro Ccopa, ex-decano del Colegio de Sociólogos del Perú, aparecida el 5 de mayo en el diario *El Comercio* que se inicia recordando el caso venezolano a través de las palabras de una amiga suya que rememora cómo los migrantes del vecino país del norte eran observados como "bichos raros" anotando que en esta ocasión la historia se repite "con protagonistas que son nuestros paisanos provincianos". Esta fórmula hace resonancia con otras que buscan poner en evidencia el posible *dépaysement* sufrido por los "caminantes provincianos" en su propio país: "El hambre azuza, el extrañamiento también, sienten ser extranjeros en estas tierras.", pero al mismo tiempo, problematiza el lugar desde el que se enuncia. La ilusión de inclusión que puede interpretarse a partir del uso de la primera persona en plural y el sustantivo que pone en marcha una idea de asociación comunitaria se fractura con la adición del adjetivo que marca una distancia entre la capital y las provincias que incluso se extiende hacia una dicotomía de larga data como es la de ciudad/campo: "masivamente marchan en un éxodo de hambre hacia sus pueblos".

Observamos, entonces, estrategias retóricas que pretenden un dramatismo que hace pensar en las estrategias de la prensa sensacionalista que persiguen cierto efecto de empatía en los lectores. En este mismo sentido, resulta significativo, además, que Ccopa insista en el empleo reiterado de la palabra "hambre" o la variante "sin comida"

14. Bivand Erdal, Marta y Oeppen, Ceri, "Forced to leave? The discursive and analytical significance of describing migration as forced and voluntary", en *Journal of Ethnic and Migration Studies*, Vol. 44, N6, 2018, pp. 981-998.

15. Casey, Nicholas y González, Jenny, *El éxodo venezolano: 200 kilómetros a pie por los Andes.* (20 de febrero de 2019). *The New York Times*. Recuperado de: <https://www.nytimes.com/>.

en este breve texto. Este tratamiento se observa no solamente en los medios locales. La edición española de *The New York Times* titula su artículo sobre este suceso: *En Perú el virus provoca que miles de personas regresen al campo* y destaca de esta manera el origen rural de los desplazados mientras que la versión inglesa: *Highways of Peru Swell With Families Fleeing Virus*, lo comunica más bien en la bajada del artículo ("countryside", "rural areas") y, a diferencia del titular en castellano, resalta la imagen de mareas humanas que huyen apoderándose de las carreteras[16]. Por su parte, quince días antes la agencia *Reuters*, de manera mucho más alarmista reduciendo la complejidad de las razones del desplazamiento a la desesperación y el hambre sin dejar de incidir en el modo de tránsito: *Desesperados y hambrientos cientos buscan llegar a pie a sus pueblos desafiando cuarentena en Perú*[17].

El acento trágico se acrecienta echando mano a historias y anécdotas derivadas del hecho original, siempre en un intento de capturar la atención de la audiencia al límite del morbo: *Cadáver de padre de familia que intentó llegar a su pueblo permaneció tres días en la carretera* (*Perú21*, 20/04/2020), *Destruyen carretera para impedir el ingreso de caminantes por temor [a] la Covid-19* (*RPP*, 19/05/2020) o *Militares ayudan a dar a luz a mujer que caminaba de Lima a Bagua* (*RPP*, 05/05/2020).

Otro tratamiento de la información se percibe en diversos medios que denominaremos alternativos para distinguirlos de la prensa escrita y audiovisual masiva tradicional. En este grupo consideramos a aquellos vinculados a la academia u otros independientes o especializados. Las universidades asumieron un importante papel al difundir información e intentar interpretarla. En el caso concreto del hecho que nos atañe es relevante señalar el seminario web organizado el 7 de mayo de 2020 por el *Instituto de Democracia y Derechos Humanos de la Pontificia Universidad Católica del Perú* (IDEHPUCP) titulado Movilidad interna en tiempos de Covid-19 con intervenciones de la Ministra del Ambiente y otros investigadores sociales como la especialista en movilidad humana Cécile Blouin quienes abordaron el tema

16. Ambas notadas publicadas el 30 de abril de 2020. *The New York Times*. Recuperado de: <https://www.nytimes.com/>.

17. Cervantes, María (15 de abril de 2020). *Reuteurs*. Recuperado de: <https://www.nytimes.com/>.

desde diversos ángulos considerando las causas y las posibles consecuencias de este desplazamiento. Asimismo, la Universidad Nacional Mayor de San Marcos implementó tempranamente el *Archivo Covid-19 Perú*[18], una plataforma digital para el registro de diversas experiencias relacionadas con el impacto de la pandemia entre las que destacan los testimonios de estudiantes, profesores y la población en general acerca de la manera en la que viven estos difíciles momentos. Asimismo, es necesario resaltar el carácter interactivo del sitio que dispone de botones que invitan a colaborar alimentando el archivo a través de diversos formatos (fotografías, audios, videos, etc.). Antes de continuar pasando revista a otros medios que profundizan en los datos para generar material periodístico podemos notar que frente a la ausencia de voces autorizadas u oficiales en la prensa tradicional, las universidades dan espacio a profesionales y a las personas afectadas para expresarse. Del mismo modo, una iniciativa como el Archivo prevé una duración mayor en el tiempo frente al carácter efímero de las noticias en la prensa.

La revista de estudiantes de la carrera de *Comunicación y Periodismo* de la *Universidad Peruana de Ciencias Aplicadas* (UPC), *Punto Seguido*, dedicó un especial en mayo escrito con lenguaje de crónica que parte del testimonio de Guadalupe, una mujer desplazada e incluye el punto de vista de diversos especialistas (historiador, sociólogo, escritor, politóloga, economista). Si bien el texto es titulado *Éxodo*[19] y se refiere a los desplazados como 'caminantes', permite reflexionar sobre la imprecisión del término señalada por los entrevistados quienes proponen más bien la categoría "desplazamiento forzoso", pero no solo eso, invitan también a profundizar en la problemática revelando que los desplazados corresponden a diversos tipos e involucran a personas "de segunda o tercera generación", es decir, algunas de ellas han nacido en Lima y "están atrapados en un círculo de miseria del cual es imposible escapar" (Carlos Viaña, sociólogo). La reflexión se extiende como una llamada a no perder de vista los problemas estructurales que están detrás de la anécdota. Marco Avilés, periodista y escritor denuncia la "distancia entre quienes analizan la problemática y quienes viven la crisis" y que "Se habla del individuo pero sin él".

18. <https://sisbib.unmsm.edu.pe/archivocovid19peru/>.

19. «Éxodo», en *Punto Seguido*, Nº 84, 2020-1, pp. 63-67.

En este mismo sentido, *Ojo Público*, medio digital de periodismo de investigación trata el tema en diversas publicaciones durante el mes de abril. El reportaje publicado el día 26 titulado *La dura travesía de los más pobres: pandemia y desempleo expulsan a miles de migrantes* emplea también un tono de crónica como es habitual y es redactado por diez editores cada uno de una región diferente del país, se cuida de emplear el término 'caminantes' y dialoga con audios y videos de testimonios de víctimas en lenguas originarias e incluso nos acerca a la intimidad de los desplazados a través de capturas de pantalla de los grupos de WhatsApp que emplearon para coordinar los preparativos para sus movilizaciones. Asimismo, emplea una serie de imágenes de Matt Apolinario y Diego Ramos en blanco y negro (como hace también el artículo de *Punto Seguido*) en las que la perspectiva abandona el registro de las multitudes y privilegia al individuo o los grupos familiares en entornos rurales de Arequipa, Cusco y Puno dando cuenta de un acompañamiento más allá de las fronteras capitalinas.

La revisión de los puntos clave recomendados por la Organización Internacional para las Migraciones (OIM) a tener en cuenta en las campañas de comunicación nos puede ayudar a establecer distinciones entre el tratamiento dado por los medios tradicionales frente a aquel empleado por los alternativos. Las cinco recomendaciones son: Conocer e involucrar a las audiencias, investigar el contexto, establecer objetivos claves y realistas, utilizar un contenido visual sólido y emplear datos[20]. Desde esta óptica, podemos concluir que, por un lado, los tradicionales –y masivos- se enfocan en la espectacularidad de los sucesos y, en consecuencia, los tocan de manera superficial sin entregar una reflexión más profunda, considerando a los desplazados como una masa de nómades difícil de delimitar y evitando la posibilidad de transmitir sus testimonios. Aun cuando algunos periodistas entrevistaron brevemente a las personas en movilidad, en muy contadas ocasiones estos ciudadanos tienen nombre. Asimismo, el uso de los datos se limita a reforzar la magnitud del espectáculo señalando la gran cantidad de personas afectadas, pero sin siquiera sugerir la necesidad de revisar el contexto y, menos aún las posibles causas de la precariedad como evidencia de un problema social mayor.

20. OIM, *Guía Práctica para campañas de comunicación pública de la OIM*, Publicada el 15 de mayo de 2020. Recuperado de: <https://publications.iom.int/es/node/2388>.

Por su parte, los medios alternativos, casi totalmente digitales, por esta misma razón no disponen de la audiencia que los otros poseen, pero son quienes se encargan de profundizar, entrevistar a víctimas, y ofreciendo un diálogo reflexivo convocando a especialistas del tema al mismo tiempo que considerando el tránsito de retorno hasta el destino final y proyectando las posibles consecuencias de las circunstancias.

Todos vuelven

El último caso que nos ocupará es bastante particular puesto que no corresponde al género periodístico, pero es difundido a través de una radio de alcance regional y con una audiencia bastante importante, como suele suceder en particular en el sur peruano. Se trata de la radionovela *Esperanza de vida*, dirigida por Grober Cutipa Huarcaya y transmitida por la radio *Onda Azul* de Puno. Sus catorce episodios fueron transmitidos entre agosto y setiembre de 2020 y su final fue abierto puesto que existía el propósito de continuar con una segunda temporada. Este proyecto fue presentado al concurso *Reto Innova Covid-19* impulsado por el programa *Innóvate Perú* del Ministerio de la Producción que busca estimular la creación y el desarrollo de soluciones tecnológicas y de información y comunicación que contribuyan a la lucha contra la pandemia. *Esperanza de vida* construye su narrativa a partir de la historia de una mujer desplazada que retorna luego de diez años a su comunidad debido a la emergencia sanitaria. Los capítulos fueron producidos simultáneamente en las dos lenguas originarias habladas en Puno (quechua y aimara[21]) y se tenía proyectado una versión española. Las dinámicas de producción fueron sumamente interesantes, para empezar la labor de redacción de los guiones se trabajó bajo la supervisión de traductores especializados que posibilitaron un producto final que pudiera ser tanto verosímil desde un punto de vista del habla corriente en ambas lenguas y que permitiera ser entendido por los hablantes de las diversas variantes de las mismas. Asimismo, el sustrato que alimentaba el argumento provenía de testimonios de los propios desplazados obtenidos de

21. Versión quechua: *Rawsayninchiskunaq*, transmitida los lunes, miércoles y viernes a las 4:30 am. Versión aimara: *Jakasipkañaniwa*, transmitida los mismos días a las 5:30 pm.

la prensa local pero también a partir de las contribuciones de los numerosos oyentes de la radio que comunicaban sus experiencias en el marco de dinámicas tradicionales en los medios radiales rurales[22].

Esta producción radial estuvo a cargo de un nombre conocido en la radio puneña. Cutipa creó anteriormente las radionovelas *Manuel Z. Camacho*, un educador rural en Utawilaya, *Julico*, sobre emprendedores del campo o *Pedro Vilca Apaza* sobre el héroe precursor de la Independencia que disfrutaron de mucho éxito, podemos imaginar, debido a que rescata historias o personajes arraigados en la cultura popular de la región. En *Esperanza…*, emplea la ficción para registrar libremente una problemática actual y cuyo éxito radica en la identificación que se operó en los oyentes y que utiliza como pretexto el retorno forzado como consecuencia del Covid-19 para proponer una reflexión sobre la realidad del migrante interno peruano.

Existe además otra estrategia que no podemos dejar de lado, los actores que entregaron sus voces para dar vida a los personajes no son profesionales del teatro, el criterio de selección tuvo más que ver con la calidad del habla de las lenguas originarias y fue necesario que llevaran talleres de dramaturgia para la realización de la producción. Esto contribuye al proyecto de autenticidad perseguido desde el génesis de los relatos y que sirve además como un slogan para la promoción de la radionovela: "Basada en hechos reales para enfrentar al Coronavirus Covid-19 en nuestras comunidades".

Esperanza de vida es de alguna manera la culminación de un esfuerzo discursivo que entra en sintonía con estrategias propias de la narración oral y que se aleja del periodismo pero que posee un grado de autenticidad que radica en la escucha atenta de los actores de la noticia, de sus testimonios, pero también de sus expectativas en un grado que no se percibe en los medios tradicionales y que, a través del entretenimiento, posibilita una reflexión más profunda sobre el fenómeno migratorio en general por parte de las personas implicadas en él.

22. Conversación personal con la antropóloga Ximena Málaga, asesora de contenido de la radionovela. Málaga precisó que una de las fuentes periodísticas empleadas fueron los informes de *Ojo Público*, pero que también se aprovecharon incluso las experiencias de familiares cercanos de los miembros del equipo.

Epílogo a modo de conclusión

La cita del célebre libro de Matos Mar con la que iniciamos esta rápida reflexión mantiene lamentablemente su vigencia a pesar de haber pasado casi 40 años. Una serie de contradicciones que envuelven el accidentado camino hacia un proyecto nacional parece permanecer en ebullición constante, dando 'sorpresas' -que en realidad son evidencias- de múltiples problemas que atraviesan al país entero. Como si se tratase de movimientos sísmicos –en este caso, el desastre es sanitario y de escala global-, circunstancias límite son, de tiempo en tiempo, las responsables de poner en relieve las deficiencias del Estado, pero también de la sociedad. Generan desconcierto en las clases dominantes que se expresan a través de los medios de comunicación tradicionales, es verdad, pero existen también otras variadas voces a lo lejos que mantienen encendida la esperanza. La satisfacción de nuestras aspiraciones comunes comienza a ocurrir cuando nos escuchamos.

Bibliografía

Barozet, Emmanuelle y Mac-Clure, Oscar, "Nombrar y clasificar: aproximación a una epistemología de las clases sociales", en *Cinta moebio* [online], 2014, n.51 [Consultado el 08-07-2021], pp. 197-215. Disponible en: <http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0717-554X2014000300007&lng=es&nrm=iso>.

Bivand Erdal, Marta y Oeppen, Ceri, "Forced to leave? The discursive and analytical significance of describing migration as forced and voluntary", en *Journal of Ethnic and Migration Studies*, Vol. 44, N6, 2018, p. 981-998.

Collier, David, *Barriadas y élites: de Odría a Velasco*, Lima, Instituto de Estudios Peruanos, 1998.

Collyer, M. y De Haas, H., "Developing dynamic categorisations of transit migration", en *Population, Space and Place*, Vol. 18, p. 468-481.

Contreras, Carlos y Cueto, Marcos, *Historia del Perú contemporáneo: desde las luchas por la independencia hasta el presente*, Lima, Instituto de Estudios Peruanos, 2007.

Matos Mar, José. *Desborde popular y crisis del Estado. El nuevo rostro del Perú en la década de 1980*. Lima, Instituto de Estudios Peruanos, 1986 (3era ed.).

Migración interna y varados durante la pandemia. Acciones desarrolladas por la Defensoría del Pueblo, Informe Especial Nº 23-2020-DP.

OIM. *Guía Práctica para campañas de comunicación pública de la OIM*, Publicada el 15 de mayo de 2020. Recuperado de: <https://publications.iom.int/es/node/2388>.

Ramírez Zapata, Iván, "El Registro Nacional para las Personas Desplazadas. Características y limitaciones", Ciudad de México, *Revista Mexicana de Sociología*, Vol. 80, Nº 3, Setiembre-octubre 2018, p. 675-702.

Situación del estado laboral en Lima Metropolitana, Informe técnico-Trimestre móvil: Febrero-Marzo-Abril 2020, Nº 05-Mayo 2020, Instituto Nacional de Estadística e Informática.

Yamada, Gustavo, "Patrones de migración interna en el Perú reciente", en Garavito, Cecilia y Muñoz, Ismael (eds.), *Empleo y protección social*, Lima, Fondo Editorial de la PUCP, 2014.

L'EXODE ET LE REFUGE VÉCUS PAR LES ENFANTS DE LA FRONTIÈRE : *LOS NIÑOS PERDIDOS* DE VALERIA LUISELLI

Alejandro Adalberto Mejía González

In no-man's-land
There ain't no asylum here
King Solomon he never lived round here
« Straight to hell », *The Clash*

There is a train that's heading straight
To Heaven's gate, to Heaven's gate
And on the way, child and man
And woman wait, watch and wait
For redemption day
« Redemption day », *Johnny Cash*

Introduction

Durant l'été 2014, les États-Unis ont déclaré une crise migratoire au sein de leur territoire. Cette déclaration, issue de l'administration de l'ex-président Barack Obama, avait pour objectif de créer un dispositif judiciaire de contrôle mais aussi d'expulsion face à l'arrivée massive d'enfants et de jeunes migrants du Honduras, du Salvador, du Guatemala et du Mexique[1]. Ce dispositif, nommé « *priority juvenile docket* » (dossier juvénile prioritaire) s'adressait, en effet, aux enfants et aux jeunes migrants qui se rendaient seuls aux États-Unis en quête d'une vie meilleure au côté de leurs parents ou d'autres membres de la famille déjà installés sur le sol américain. Un passeur, ou *coyote*, payé en amont par les familles des jeunes migrants, accomplissait

1. D'après la journaliste américaine Liz Robbins, il existe une grande différence entre la quantité d'enfants qui ont été arrêtés à la frontière et les enfants ayant obtenu l'asile : « About 84,000 children were apprehended at the Southwest border during the 2014 fiscal year and the first six months of the 2015 fiscal year, according to the Border Patrol […]. While a small percentage of children have been granted asylum, most are seeking relief from deportation by applying for special immigrant juvenile status […]. And yet, rather than their claims being expedited, 69 percent of the children on the priority docket still have cases pending, statistics show». (Robbins, Liz, «Immigration Crisis Shifts From Border to Courts», *The New York Times*, 23 août 2015).

son travail en déposant les enfants à la frontière entre le Mexique et les États-Unis. La frontière n'était cependant pas le dernier écueil à surmonter pour ces enfants : il restait encore à percer l'implacable voile juridique des États-Unis afin d'éviter de se faire expulser vers leur pays d'origine.

Le dossier juvénile prioritaire est la dernière restriction administrative avant que les enfants et les jeunes migrants ne puissent obtenir un visa de régularisation. Cependant, la fonction principale de ce dispositif, aussi appelé « *rocket docket* » (dossier fusée) est de classer les dossiers des enfants et des jeunes sans-papiers : en haut de la liste apparaissent les cas que le tribunal d'immigration doit examiner en priorité. Avant la crise migratoire déclarée durant l'été 2014, les mineurs qui arrivaient à la frontière disposaient de 365 jours pour demander l'asile ou tout autre statut légal, mais après l'apparition du « *priority juvenile docket* », le temps a été réduit à 21 jours[2]. Le « *rocket docket* » fait honneur à son nom car le processus judiciaire est accéléré, et il réduit par conséquence les possibilités pour mener à bien la demande de régularisation des mineurs. Les familles installées en territoire étatsunien doivent rapidement chercher un avocat pour préparer la défense du mineur dont elles ont la charge, à condition qu'elles aient les ressources pour le payer. Les familles qui n'ont pas les moyens de financer un long processus administratif partent en quête d'associations qui luttent pour la défense des migrants et elles comptent sur la disponibilité d'un avocat susceptible d'offrir un service *pro bono*.

Le « *rocket docket* » accélère également l'arrêté du tribunal d'immigration qui, à force de faire face à des dossiers incomplets ou mal structurés, par manque de temps et d'aide, prend une décision qui est très souvent la même : le mineur migrant obtient un arrêté

2. Pour le journaliste Kirk Semple, la rapidité dans les processus de déportation avait pour objectif de renforcer un avertissement aux pays d'origine des enfants : « Under the new procedures, the Justice Department is moving children who recently arrived to the head of the line to see immigration judges, possibly leading to deportation within months rather than years, the usual time frame amid the tremendous backlogs in the immigration court system. Quicker deportations, some officials have said, might send a strong message to the countries where the children are coming from and help to deter others from migrating illegally ». (Semple, Kirk, «In Court, Immigrant Children Are Moved to Head of Line», *The New York Times*, 14 août 2014).

d'expulsion et il est obligé de quitter le territoire américain. C'est le corollaire inévitable que les enfants et leurs familles veulent éviter à tout prix. Si le périple effectué par les enfants se conclut par cette voie sans issue, l'histoire de violence et de pauvreté à laquelle les enfants ont échappé pourrait se répéter. Un an après la crise migratoire, la quantité d'enfants arrivant à la frontière a considérablement baissé en raison d'un accord entre les États-Unis et le Mexique : le « *Programa Frontera Sur* », un accord selon lequel le Mexique s'engage à arrêter et à déporter les enfants migrants, voire à bloquer leur chemin depuis la frontière sud [3].

De façon très synthétique, ces dispositifs ne représentent qu'une partie des tensions et des tragédies vécues par les enfants et les jeunes immigrés aux États-Unis. Ce contexte est aussi le point de départ pour aborder l'ouvrage qui nous intéresse, *Los niños perdidos. Un ensayo en cuarenta preguntas* (2016), de Valeria Luiselli. Dans cet article, nous allons d'abord analyser les mécanismes propres à l'essai, au sein de l'ouvrage : nous étudierons les différents processus d'écriture qui mettent en œuvre l'assemblage de plusieurs réalités liées au phénomène migratoire par le biais de l'essai. Puis, dans une deuxième partie, nous mettrons en avant la construction de la figure du migrant dessiné par Luiseli, ainsi que sa position à l'égard des décrets contre la migration aux États-Unis. Pour ce faire, nous nous appuierons sur la perspective de la philosophie du mouvement et sur la notion de *kinopolitique*, toutes deux proposées par Thomas Nail, professeur de philosophie à l'Université de Denver.

¿Por qué viniste a los Estados Unidos? À la recherche des réponses perdues.

La migration est une thématique imbriquée à la vie et à l'œuvre de Valeria Luiselli à des degrés différents. Initialement, la vie de l'écrivaine, née à Mexico, est marquée par l'immigration puisqu'elle

3. L'accord du « *Programa Frontera Sur* » ne cherchait pas à réduire le flux d'enfants migrants, mais à le contenir au Mexique : « But the crisis has not ended. It has simply shifted. It is playing out in courtrooms crowded with young defendants but lacking lawyers and judges to handle the sheer volume of cases. Thousands of children without lawyers have been issued deportation orders, some because they never showed up in court ». (Robbins, Liz, «Immigration Crisis Shifts From Border to Courts», *The New York Times*, 23 août 2015).

s'écoule à travers des espaces divers : le Costa Rica, la Corée du Sud, l'Afrique du Sud, l'Inde et les États-Unis, où elle vit actuellement. Plus tard, sur le terrain de la littérature, le thème de la migration est mis en exergue à travers l'essai dans *Los niños perdidos. Un ensayo en cuarenta preguntas*, et aussi par le biais du roman *Lost children archives* (2019), traduit en espagnol sous le titre *Desierto sonoro* (2019), et en français par *Archives des enfants perdus* (2019). La version en anglais de *Los niños perdidos. Un ensayo en cuarenta preguntas* a été écrite par l'écrivaine et publiée en 2017 sous le nom *Tell me how it ends. An essay in forty questions* (2017). Il a été lauréat du prestigieux « *American Book Award* ». La traduction en français est parue un an après (traduit de l'anglais par Nicolas Richard) sous le titre *Raconte-moi la fin* (2018).

Du point de vue descriptif, *Los niños perdidos* s'attaque aux pratiques de la justice américaine à la frontière entre les États-Unis et le Mexique, ainsi qu'aux considérations légales du dossier juvénile prioritaire lancé en 2014 pour accélérer la déportation d'enfants migrants. *Los niños perdidos* est constitué de deux plans qui se déploient simultanément : l'un à travers lequel Luiselli évoque les problématiques et les inégalités migratoires par le biais de l'essai, et l'autre, de nature narrative, qui est le corrélat du précèdent et dans lequel l'écrivaine établit un autre angle du récit migratoire. Les deux processus d'écriture se déploient selon trois grandes lignes temporelles : la première correspond à un voyage en voiture où Luiselli, sa fille et le père de cette dernière, traversent les États-Unis de Manhattan à Cochise (au sud-est de l'Arizona) ; la deuxième est ponctuée par les interrogatoires auxquels Luiselli participe en tant qu'interprète des enfants migrants. Cette deuxième ligne temporelle constitue le noyau de l'essai car il contient un recueil d'histoires sordides. Et finalement la troisième ligne temporelle, tracée par le moment présent de la diégèse, est celle dans lequel la narratrice raconte le processus de rédaction de *Los niños perdidos* (débuté en novembre 2015), ainsi que l'expérience de sa participation en tant qu'interprète et sa condition d'individu migrant.

La structure de *Los niños perdidos* est divisée en quatre parties : *Frontera*, *Corte*, *Casa*, *Comunidad*. Cette distribution correspond à celle que Luiselli a trouvé dans un tableau du bureau dans lequel ont lieu les entretiens avec les enfants, une distribution qui met en œuvre une sorte de « *haikú ominoso* » d'après l'écrivaine, le préambule d'un

monde à découvrir. L'ordre des chapitres est le suivant, calqué sur la catégorie inscrite sur le tableau du bureau dans lequel s'effectuent les traductions :

Frontera: coyote, migra, hielera, alberque
Corte: la puerta, abogados
Casa: familia, guardianes
Comunidad: ?

Chacune de ces parties se croise entre elles à partir d'une procédure narrative présente dans la totalité de l'essai. Trois scènes différentes (les trois grandes lignes temporelles) se dégagent des quatre parties, donnant à l'essai un fil narratif entremêlé notamment à une stratégie narrative qui amalgame le passé, le présent et le futur. Grâce à la capacité évocatrice de certains épisodes antérieurs à l'histoire, mais aussi à l'aide de l'évocation d'un évènement ultérieur[4], la superposition des trois moments narratifs s'installe de façon alternée, mobilisant un ensemble de documents (dont le témoignage des enfants) destinés à étayer les arguments de l'essai. *Los niños perdidos* mène Luiselli sur le terrain de la traduction de l'anglais à l'espagnol : en 2015, l'écrivaine a été engagée au service du Tribunal Fédéral d'Immigration des États-Unis en tant qu'interprète bénévole pour la traduction d'un formulaire de quarante questions destinées aux enfants immigrés. Par le biais d'interrogatoires, Luiselli posait les questions en espagnol aux enfants et eux, par la suite, devaient essayer de répondre en racontant leurs expériences migratoires, les raisons pour lesquelles ils avaient quitté leur pays, et s'ils avaient subi des violences lors du trajet vers les États-Unis ou dans leur propre pays.

Grâce aux témoignages recueillis, le projet a acquis une dimension tragique accentuée plus encore par un élan de dénonciation contre un système d'état qui niait l'existence d'une histoire autre, d'une histoire multiple enracinée dans chaque enfant réfugié. Par le biais de cette dénonciation, Luiselli cherche à réfléchir sur le rôle de la frontière dans la configuration des lois qui forcent les enfants à retourner chez eux. Comme le souligne Emily Hogg : « […] she is not challenging the double border which features in the official narrative with a naïve vision of a world without borders, as if by inviting readers to

4. Genette, Gérard, *Figures III*, Paris, Éditions du Seuil, 1972, p. 82.

simply imagine a borderless world, one can be brought into in.»[5] De manière particulière, nous considérons que le deuxième moment, celui constitué par l'interrogatoire, la traduction des questions et la compilation d'histoires, donne sens à notre propos. La manière dont le questionnaire façonne la figure des enfants immigrés est décisive : le questionnaire est conditionné par l'interprétation du Tribunal Fédéral d'Immigration, le formulaire met en exergue plusieurs versions d'un exode vers les États-Unis. Les deux premières questions, dont l'une concerne les informations biographiques du mineur sans faire formellement partie du questionnaire, montrent d'emblée son caractère tranchant : « s/n) ¿Dónde está la madre del niño/a ? ¿el padre? », et « 1) ¿Por qué viniste a los Estados Unidos ? ».

Puis les questions deux à six sont révélatrices au regard de l'expérience migratoire des enfants : « 2) ¿Cuándo entraste a los Estados Unidos?, 3) ¿Con quién viajaste?, 4) ¿Viajaste con algún desconocido?, 5) ¿Qué países cruzaste?, 6) ¿Cómo llegaste hasta aquí? ». Luiselli remarque qu'à partir de la question sept, les enfants ont des problèmes pour répondre car ce sont des questions évocatrices d'un passé douloureux, d'un passé difficile à décrire, notamment en ce qui concerne les deux questions suivantes : « 7) ¿Te ocurrió algo durante el viaje a los Estados Unidos que te asustara o lastimara?, 8) ¿Alguien te ha lastimado, amenazado o asustado desde que llegaste a los Estados Unidos? ». Pour l'écrivaine, ce n'est pas suffisant de traduire les questions en espagnol car la grande majorité des enfants sont en proie à une grande crainte. Les questions auxquelles les enfants sont obligés de répondre contribuent à construire le discours du migrant, défini ainsi par Abril Trigo : « […] el discurso del migrante yuxtapone lenguas y sociolectos en una dinámica centrífuga, expansiva, que dispersa el lenguaje, contaminándolo con tiempos y espacios otros, con experiencias otras que lo atraviesan en múltiples direcciones […][6] ». Entre le formulaire et les enfants il y a plus qu'un problème linguistique : il faut adapter les questions de l'interrogatoire de telle

5. Hogg, Emily J., « Feminism at the Borders: Migration and Representation», dans Jennifer Cooke (éd.), *The New Feminist Literary Studies*, United Kingdom, Cambridge University Press, 2020, p. 59.

6. Trigo, Abril, « Migrancia: memoria: modernidá », *in* : Mabel Moraña (éd.), *Nuevas perspectivas desde/sobre América Latina*, Santiago, Cuarto Propio, 2000, p. 278.

sorte que les enfants puissent fouiller leur mémoire de manière plus claire. Il s'agit également de les aider à séparer les différents espaces et moments vécus lors de leur trajet vers les États-Unis. Luiselli l'explique de la manière suivante :

> Las palabras que escucho en la corte salen de bocas de niños, bocas chimuelas, labios partidos, palabras hiladas en narrativas confusas y complejas. Los niños que entrevisto pronuncian palabras reticentes, palabras llenas de desconfianza, palabras fruto del miedo soterrado y la humillación constante. Hay que traducir esas palabras a otro idioma, trasladarlas a frases sucintas, transformarlas en un relato coherente, y reescribir todo eso buscando términos legales claros. El problema es que las historias de los niños siempre llegan como revueltas, llenas de interferencias [historias] de vidas tan devastadas y rotas, que a veces resulta imposible ponerles un orden narrativo[7].

Bien que la majorité des réponses des enfants évoque la rencontre avec la mère, le père ou un autre membre de la famille, les réponses se concentrent fréquemment sur les causes qui ont obligé les enfants à quitter leurs pays : la violence, la poursuite des bandes comme Barrio 18 et Mara Salvatrucha (MS-13), ou le travail forcé. Pour Luiselli, ce n'est pas tout à fait le rêve américain qui encourage les enfants à migrer : « No es tanto el sueño americano en abstracto lo que los mueve, sino la más modesta pero urgente aspiración de despertarse de la pesadilla en la que muchos de ellos nacieron[8]. » Avant de pouvoir effacer le cauchemar qui anéantit leur enfance, les enfants sont obligés de la réinventer par le biais du formulaire. En effet, parmi les quarante questions auxquelles ils doivent répondre, il y en a certaines qui se focalisent sur des renseignements concernant la famille, les violences subies, la vie dans la communauté ou la ville d'origine, le niveau scolaire.

Dans le formulaire, il y a des questionnements qui se démarquent des autres au vu de la complexité qu'ils supposent, par exemple : « 27) ¿Trabajabas en tu país de origen? 28) ¿Qué tipo de trabajo hacías? 37. ¿Has sido miembro de alguna pandilla, y tienes algún tatuaje? 38)

7. Luiselli, Valeria, *Los niños perdidos. (Un ensayo en cuarenta preguntas)*, España, Sexto Piso, 2019, p. 15-16.

8. *Ibid*, p. 16.

¿Qué piensas que te sucedería si regresaras a tu país de origen? 39) ¿Te daría miedo volver a tu país de origen? 40) ¿Quién te cuidaría si regresaras a tu país de origen? ». Pour Luiselli, la traduction du formulaire n'est que le début d'un processus bien plus complexe qui établit une mise en miroir entre sa propre expérience en tant que migrante aux États-Unis et l'expérience migratoire des enfants. Comme l'exprime Simona Bertacco : « […] Luiselli shows the multilayered notion of agency that is a crucial part of the translational phenomena surrounding migration, and she does it through meta-linguistic musings about her exchanges with the young migrants[9]. » Ainsi, il est nécessaire de donner un sens aux réponses obtenues (un sens aussi bien particulier que global) afin de créer un discours de défense qui sera analysé par le juge du Tribunal Fédéral d'Immigration. Autrement dit, l'interprète doit être capable de déceler « la réponse correcte » en fonction de ce qui est établi par les lois d'immigration.

Néanmoins, l'âge de l'enfant et la complexité des questions sont deux obstacles qui peuvent rendre complexe le cas présenté au tribunal. Prenons l'exemple de la situation des deux fillettes guatémaltèques de 7 et 5 ans interrogées par Luiselli. Alors que la plus petite dessinait, la plus grande tentait timidement de répondre aux questions : « ¿Por qué viniste a los Estados Unidos? –Eso no sé. ¿Cómo viajaste hasta aquí? –Nos trajo un señor. ¿Un coyote? –No, un señor. Ok, ¿y el señor se portó bien con ustedes? –Sí se portaba bien, yo creo. ¿Y por dónde cruzaron la frontera? –Eso no sé. ¿Texas? ¿Arizona? –Sí, Texas Arizona[10]. » Au fur et à mesure que les questions s'enchainent, les réponses approximatives de la fillette se transforment en monosyllabes, en d'autres questions qui donnent une forme incertaine à la face cachée d'une histoire.

En règle générale, les avocats qui évaluent les dossiers des jeunes migrants travaillent dans des associations qui s'intéressent à la cause migratoire, comme la *American Immigration Lawyers Association* (AILA), *The Doors*, *Kids in Need of Defense* (KIND), entre autres. Répondre « correctement » au formulaire accroît les possibilités pour

---

9. Bertacco, Simona, «A Planetary Via Crucis. Migration and Translation in the Work of Emily Jacir and Valeria Luiselli», dans *Annali di Ca'Foscari. Serie occidentale*, n° 54, 2020, p. 60.

10. Luiselli, Valeria, *Los niños perdidos. (Un ensayo en cuarenta preguntas)*, España, Sexto Piso, 2019, p. 52.

qu'un avocat accepte un dossier. À cet égard, les réponses de la fillette guatémaltèque sont peu utiles pour soutenir une demande de régularisation : « Sus respuestas no servían [dit Luiselli]. Lo que necesitaba escuchar, aunque no quisiera escucharlo, era que las niñas hacían trabajos forzosos, trabajos que ponían su seguridad e integridad en peligro, que eran explotadas, abusadas, castigadas[11]. » L'absence de réponses convaincantes selon les exigences de la loi migratoire mène à un processus inflexible de déportation.. Cela suggère d'autres réflexions qui viennent agrémenter la position de l'écrivaine dans son essai : y a-t-il des mots exacts pour répondre au questionnaire ? Quels sont les mots qui augmentent les possibilités pour qu'une histoire soit acceptée aussi bien par les avocats que par le tribunal ?

Ce que nous trouvons dans le questionnaire et dans l'interprétation des réponses est un ensemble d'histoires qui attendent d'avoir lieu, des histoires constituées de dates, de coordonnées, des histoires multiples d'enfants immigrés qui ont vécu à un moment donné, quelque part, et dont les histoires attendent de s'exprimer avec une véritable voix, valable au-delà des interprétations administratives et judiciaires. Comme Luiselli l'explique : « El cuestionario de los niños produce el negativo de una vida, un negativo que va a esperar en la oscuridad hasta que alguien lo pesque del fondo de un archivo y lo exponga a la luz […] Contar las historias no sirve de nada, no arregla vidas rotas. Pero es una forma de entender lo impensable[12]. »

La figure du migrant

La crise migratoire déclarée aux États-Unis durant l'été 2014 a été davantage considérée comme une « crise d'immigrés » que comme une « crise de réfugiés », cette dernière étant considérée par Luiselli comme un terme plus en accord avec la situation des enfants immigrés. À partir de ce point, nous souhaitons mettre à nouveau l'accent sur le formulaire : bien qu'il soit un outil pour réinventer, dans une certaine mesure, les évènements vécus par les enfants migrants, il n'est pas un instrument destiné à reconstituer l'histoire migratoire des enfants. Depuis la perspective du questionnaire, l'histoire des enfants doit être « cohérente » et être capable de véhiculer une expérience

11. *Ibid*, p. 60.
12. *Ibid*, p. 62-63.

crédible qui justifie leur passage par la frontière. Or, le formulaire perd de vue le fait que chaque histoire est complètement différente, et il prétend homogénéiser les expériences des enfants dans un seul socle légal. Autrement dit, les quarante questions mettent à l'écart le fait que les enfants se déplacent d'un habitat à l'autre, qu'ils sont toujours en mouvement et que, finalement, ils se trouvent sur un seuil entre deux mondes, celui de leur pays d'origine, et celui du pays d'accueil, comme le dit Abril Trigo :

> El migrante habita el tiempo-espacio como un hábitat móvil, porque la migrancia, en su ir y venir, siempre en tránsito, termina por disolver la identificación inalienable y certera con un espacio-tiempo particular, y por ello, la promesa del regreso a casa se vuelve imposible […] Esto implica que en el proceso el migrante termina enajenándose de ambos mundos, experiencia que se caracteriza por un vital sentimiento de homelessness […][13].

Ce sentiment de *sans-abrisme* est accentué par le formulaire dont la fonction est de classer le migrant selon un type de statut migratoire : le visa U (pour les victimes de violence à l'intérieur des États-Unis), le visa T (pour les victimes du trafic de personnes), le visa appelé « *Special Immigrant Juvenile Status* » (Statut Spécial d'Immigrant Mineur) ou l'asile politique, celui-ci uniquement si le mineur fuit des menaces liées à la religion, à la nationalité ou à l'appartenance à un groupe politique ou social. À cet égard, serait-il possible de comprendre de manière différente la figure du migrant, davantage en fonction de sa nature dynamique que de son statut d'immobilité établi par les lois migratoires ? Dans son étude *The figure of the Migrant* (2015), Thomas Nail cherche à déceler la figure du migrant depuis la perspective du « *kinopolitics* », concept créé par Nail qui fait référence à une politique du mouvement constituée par des flux, des jonctions et des circulations. Pour décrire les figures du migrant, Nail s'appuie sur la prémisse suivante : « The social compulsion to move produces certain expulsions for all migrants. Some migrants may decide to move, but they do not get to decide the social conditions of their movement or the degree to which they may be expelled from certain

13. Trigo, Abril, « Migrancia: memoria: modernidá », *in* : Mabel Moraña (éd.), *Nuevas perspectivas desde/sobre América Latina*, Santiago, Cuarto Propio, 2000, p. 277.

social orders […][14]. » Pour mieux comprendre la figure du migrant, Nails signale qu'il convient de considérer que l'individu migrant n'est pas le résultat d'un ensemble d'identités fixes, mais d'un devenir, d'un processus où le mouvement a une présence privilégiée : « One is not born a migrant but becomes one […] more than any other political figure (citizen, foreigner, sovereign, etc.), the migrant is the one least defined by its being and place and more by its becoming and displacement: by its movement. »[15]

La condition de mouvement qui détermine la qualité du migrant est précisément la condition que le questionnaire veut écarter. En ce sens, pour renforcer l'idée de Nail, nous pouvons nous appuyer sur les propos de Trigo au sujet de la différence entre « *migrancia* » et « *inmigración* » : « [la migrancia] no conduce a síntesis, fusiones e identidades estables, si no a una suspensión de culturas en conflicto, siempre en vilo, en las cuales el migrante es un ave de paso enajenada de todas […][16] ». Les questions du formulaire cherchent plus à établir les raisons de l'immigration des enfants qu'à comprendre des problématiques sociales et culturelles qui ont motivé leur déplacement et qui, par la suite, vont plonger les enfants dans d'autres situations conflictuelles.

Los niños perdidos propose un point de vue lié à la perspective énoncée par Nail puisque Luiselli développe une critique sur la construction de la figure du migrant selon les lois américaines. Nous le constatons, par exemple, quand l'écrivaine montre comment la classification de la figure du migrant est conforme aux lois et aux termes issus de l'état américain : « illegal aliens », « non-résident aliens », « résident aliens », « spending aliens », où le sens du mot anglais « alien » va de pair avec une idée dépréciative du migrant. À ce sujet, Luiselli fait un parallèle avec sa propre situation en tant qu'écrivaine migrante aux États-Unis et demandeuse d'une carte de résident (Green Card) : « alienígenas en busca de residencia »,

14. Nail, Thomas, *The Figure of the Migrant*, Stanford, California, Stanford University Press, 2015, p. 2-3.

15. *Ibid*, p. 3.

16. Trigo, Abril, «Migrancia: memoria: modernidá», dans Mabel Moraña (éd.), *Nuevas perspectivas desde/sobre América Latina*, Santiago, Cuarto Propio, 2000, p. 278.

« escritores buscando permanencia », « permanentes alienígenas », « mexicanos pendientes ».

Luiselli met également en lumière la façon dont l'histoire des enfants migrants est dépourvue de mouvement, cela du point de vue de l'état américain. Autrement dit, l'absence d'une politique du mouvement (le migrant étant le résultat de mouvements, de jonctions et de flux sociaux) produit à son tour l'absence d'un histoire migratoire nourrie de particularités et de voix : « Todas las historias que se traducen en la corte acaban siendo generalizaciones de los relatos personales, distorsiones; toda traducción de las historias de los niños es una imagen fuera de foco[17]. » Luiselli met en avant le fait que la relation frontalière entre les États-Unis et le Mexique devrait aider à relier entre elles les histoires des enfants, et mettre en relation ces histoires avec les problématiques de chaque pays, comme le souligne Hogg : « [Luiselli] wants to draw readers' attention to points of connection. She invites us to see the Mexico-USA border not as a marker of absolute indifference, but rather as a place which reveals and mediates interconnectedness[18]. » En ce sens, l'histoire des enfants migrants ne concerne pas uniquement leur expérience. Bien au contraire, c'est une histoire qui inclut d'autres présences et surtout d'autres responsables :

> En el léxico de los medios de comunicación, pero también en el léxico político y legal, la noción de "crisis migratoria" abarca sólo el hecho concreto de la llegada de miles de niños a los Estados Unidos sus posibles consecuencias para el país. La discusión, por lo tanto, se ha centrado en la pregunta, palabras más, palabras menos: ¿Y ahora qué hacemos con todos estos niños? Nadie en esas tres esferas –los medios, la política, la ley– sitúa la discusión en donde hay que situarla: nadie trata de extender la noción misma de una 'crisis' hacia sus raíces más profundas y remotas; y nadie, ni por asomo, sugiere que haya una responsabilidad compartida –transnacional– en los

17. Luiselli, Valeria, *Los niños perdidos. (Un ensayo en cuarenta preguntas)*, España, Sexto Piso, 2019, p. 43.

18. Hogg, Emily J., «Feminism at the Borders: Migration and Representation», dans Jennifer Cooke (éd.), *The New Feminist Literary Studies*, United Kingdom, Cambridge University Press, 2020, p. 59.

> orígenes del problema ni, por ende, que se deba pactar una solución real para los destinos de esos niños[19].

À l'aide des témoignages et des réflexions concernant la complicité entre les gouvernements de Barack Obama et d'Enrique Peña Nieto au sujet de l'accord "Programa Frontera Sur", l'essai de Luiselli s'efforce de signaler l'absence de responsabilité des pays concernés au regard de la migration d'enfants. L'écrivaine veut attirer l'attention sur le fait que, à cause de la violence dans leur pays d'origine, la situation des enfants n'est pas celle d'un migrant, d'un individu en situation illégale ou de mineurs sans papiers, mais plutôt celle de réfugiés d'une guerre qui devraient faire l'objet d'une situation d'asile politique. Cela révèle également que le problème de la migration des enfants entraîne la disparition du sens de communauté : « Las respuestas de los niños varían, pero al final siempre dan cuenta de un mismo hecho: vivimos en un continente en donde está desapareciendo, o quizá desapareció ya, la noción de la comunidad[20]. » Cela suggère à nouveau le manque d'une politique capable de comprendre les effets de la migration : la dissolution identitaire et culturelle, l'impasse légale dans un pays d'accueil, la configuration d'un sentiment d'appartenance flottant dans des terrains vagues.

Conclusion

Il est certain que l'histoire s'intéresse aux formes du temps, plus précisément aux formes du passé. Parmi les nombreux mécanismes de *Los niños perdidos*, Luiselli s'appuie sur la nature dynamique de l'histoire pour relancer la figure des enfants immigrés aux États-Unis, cette histoire qui a la forme de l'absence et une histoire où les absents, malgré leur invisibilité, sont une partie fondamentale de l'Amérique latine du XXIe siècle. Car ce qui intéresse Luiselli, c'est de mettre en lumière l'histoire écrite avec une autre encre, permettant de dévoiler les raisons pour lesquelles les enfants immigrés constituent un chaînon pour une meilleure compréhension du phénomène

19. Luiselli, Valeria, *Los niños perdidos. (Un ensayo en cuarenta preguntas)*, España, Sexto Piso, 2019, p. 39.

20. *Ibid*, p. 50.

migratoire. La dénonciation effectuée dans *Los niños perdidos* cherche aussi à signaler les responsables et leur manque de solutions sociales et politiques face au problème de la migration d'enfants. En même temps, Luiselli tente de restituer l'importance des histoires recueillies dans la paroles des enfants migrants, des histoires qui construisent de nouvelles significations sur l'expérience migratoire. Ainsi, l'écrivaine met en valeur la figure du migrant, un être dont le mouvement est sa seule appartenance. Luiselli écrit ainsi, pour mettre en exergue un nouveau sens de l'expérience du voyage périlleux aux États-Unis :

> En Estados Unidos, quedarse es un fin es sí mismo y no un medio: es el mito fundacional de esta sociedad. En eso nos parecemos todos los que llegamos, sin importar nuestras condiciones previas y circunstancias actuales: todos abrevamos en las aguas de ese mito. Los que llegamos aquí, empezamos, de forma inevitable y quizá irreversible, a querer formar parte del gran teatro de la pertenencia[21].

Bibliographie

Bertacco, Simona, «A Planetary Via Crucis. Migration and Translation in the Work of Emily Jacir and Valeria Luiselli», dans *Annali di Ca'Foscari. Serie occidentale*, n°. 54, 2020, p. 47-68.

Genette, Gérard, *Figures III*, Évreux, Éditions du Seuil, 1972. .

Hogg, Emily J., «Feminism at the Borders: Migration and Representation», dans Jennifer Cooke (éd.), *The New Feminist Literary Studies*, United Kingdom, Cambridge University Press, 2020, pp. 55-68.

Luiselli, Valeria, *Los niños perdidos. (Un ensayo en cuarenta preguntas)*, España, Sexto Piso, 2019 [2016].

21. *Ibid*, p. 88-89.

Nail, Thomas, *The Figure of the Migrant*, Stanford, California, Stanford University Press, 2015.

Robbins, Liz, «Immigration Crisis Shifts From Border to Courts», *The New York Times*, 23 août 2015, <https://www.nytimes.com/2015/08/24/nyregion/border-crisis-shifts-as-undocumented-childrens-cases-overwhelm-courts.html>, [consulté le 29 juin 2021].

Semple, Kirk, «In Court, Immigrant Children Are Moved to Head of Line», *The New York Times*, 14 août 2014, <https://www.nytimes.com/2014/08/15/nyregion/in-court-children-lead-line-of-migrants.html>, consulté le 1 juillet 2021.

Trigo, Abril, «Migrancia: memoria: modernidá», dans Mabel Moraña (éd.), *Nuevas perspectivas desde/sobre América Latina*, Santiago, Cuarto Propio, 2000, p. 273-291.

Présentation des auteurs

Alejandro Adalberto Mejía González est docteur en Études Romanes. En 2015, il a soutenu sa thèse, intitulée « Pratiques d'espaces et écritures migrantes dans la littérature mexicaine : Sergio Pitol, Esther Seligson et Fabio Morábito », sous la direction de Karim Benmiloud, à l'Université Paul-Valéry Montpellier 3. Il est l'auteur de plusieurs articles qui analysent l'œuvres d'écrivains migrants, tels Antonio Ortuño, Esther Seligson, Heriberto Yépez ou Sergio Pitol.

Mario Alfonso Alvarez Domínguez est diplômé de l'École Normale Supérieure de Paris depuis 2020. Il est doctorant à l'Université Lille 3 où il prépare une thèse sur la poésie mexicaine du XXIème siècle, sous la direction de Paul-Henri Giraud, professeur à l'université de Lille : « Écritures de la violence : recherches sur la poésie mexicaine très contemporaine (XXIème siècle) ». Il a obtenu sa licence de lettres modernes à l'Université Nationale Autonome du Mexique et son Master 2 en théorie de la littérature à l'École Normale Supérieure de Paris, avec un mémoire intitulé « Corps à l'écart. Pour une étude des sources de la poésie française au tournant des XVIème et XVIIème siècles », sous la direction de M. Jean-Christophe Abramovici, professeur à Paris IV.

Isabelle Clerc est agrégée d'espagnol, Maître de Conférences à l'Université Côte d'Azur depuis 2005. Ses recherches portent essentiellement sur le théâtre argentin des années de plomb jusqu'à nos jours, et sur la littérature vénézuélienne de l'exil, en particulier l'œuvre d'Eduardo Sánchez Rugeles.

Jean Clot est chercheur associé à l'IRS-Université de Genève et au Laboratoire Pacte-Université Grenoble Alpes. Docteur de l'Université Autonome du Chiapas depuis 2014, sa thèse s'intitule : « Organisations et institutions informelles dans le couloir transfrontalier Ciudad Hidalgo, Mexique et Tecún Uman, Guatemala ». Titulaire d'un Master en sciences sociales de l'Université de Lausanne, il a effectué un post-doctorat à l'Université Grenoble Alpes entre 2016 et 2018, au Laboratoire CNRS-Pacte.

Oscar Gamboa Duran prépare actuellement une thèse à l'Université Sorbonne Nouvelle sous la direction d'Hervé Le Corre : « Narrer le corps : genre, plasticité et anomie dans la prose vénézuélienne du début des 20ème et 21ème siècles. Teresa de la Parra, Eduardo Sánchez Rugeles, Raquel Rivas Rojas et Gisela Kozak : regards croisés ». Il est diplômé de l'Université Paris 3 dans laquelle il a obtenu son Master 2, après une licence passée à l'Université Centrale du Venezuela.

Laure Guillot Farneti est doctorante à l'Université Lumière Lyon 2. Elle effectue des recherches sur « La construction de l'image de la ville de São Paulo comme territoire d'accueil pour les migrant.e.s, entre regards extérieurs et regards portés par les habitants sur leurs espaces de vie », sous la direction de Marie Després-Lonnet (Université Lumière Lyon 2) et Lúcia Maciel Barbosa de Oliveira (Université de São Paulo). Elle est également titulaire d'un Master 2 Recherche, mention « Mobilisations Informationnelles, Médias alternatifs, Marges culturelles » obtenu en 2016 à l'Université Paris 8.

Carlos Estela Vilela est poète, éditeur et graphiste. Il a étudié la littérature hispano-américaine à l'Université de San Marcos à Lima. Il est actuellement lecteur à l'Université Bordeaux Montaigne où il prépare une thèse intitulée « L'Autre dans le miroir : la représentation des communautés de migrants au Pérou dans la seconde moitié du XIXe siècle, à partir des photographies d'Eugène Courret », sous la direction d'Isabelle Tauzin Castellanos.

Camila Melo Felgueres, formée à l'Ecole Normale Supérieure de Lyon, est agrégée d'espagnol. Elle est titulaire d'un Master 2 Recherche en Histoire de l'art, préparé à l'Université de Paris Nanterre en 2018. Elle prépare actuellement une thèse intitulée « L'art forensique et la quête de justice sociale au Mexique et en Colombie (1990-2020) » à l'Université de Cergy Paris Pontoise, sous la direction de Julie Amiot-Guillouet.

Eduardo Sánchez Rugeles, écrivain vénézuélien né à Caracas en 1977. Diplômé en Lettres (Universidad Católica Andrés Bello, 2003) et en Philosophie (Universidad Central de Venezuela, 2005). Titulaire d'un Master en Études latino-américaines (Universidad Autónoma de Madrid, 2009) et en Études littéraires (Universidad Complutense de Madrid, 2010). Il réside depuis 2007 à Madrid. Il est l'auteur de plusieurs romans : *Blue Label/Etiqueta Azul* (2010) lauréat du Premio Iberoamericano de Novela Arturo Uslar Pietri (Venezuela, 2010), *Transilvania Unplugged* (2011), *Los desterrados* (2011), *Liubliana* (2012) lauréat du Certamen Internacional de Literatura, Letras del Bicentenario, Sor Juana Inés de la Cruz (México, 2011) et du Premio de la Crítica a la Novela del Año (Venezuela, 2012), *Jezabel* (2014), *Julián* (2014), *26. Vida de Luis Alberto* (2018) et *El síndrome de Lisboa* (2020). Les thèmes de l'exil, la migration, l'errance et le déracinement sont au cœur de ses romans.

SOMMAIRE

Isabelle Clerc et Anne-Claudine Morel
Introduction 7

Jean Clot
Les « caravanes » de migrants d'Amérique centrale : une analyse de la « mise en mots » et « mise en images » dans la presse quotidienne sur Internet 15

Laure Guillot Farneti
Représentations télévisuelles des migrations contemporaines au Brésil : entre fictions et réalités. L'exemple de la télénovela *Orfãos da terra* . 35

Camila Melo Felgueres
L'esthétique forensique dans la dénonciation des violences migratoires 49

Eduardo Sánchez Rugeles
Poéticas del desencuentro 73

Oscar Gamboa Duran
Migración del yo y del otro: narrar(se) e imaginar(se) en E*l patio del vecino* de Raquel Rivas Rojas 81

Mario Alfonso Álvarez Domínguez
Poemas y relatos sobre la migración en el México contemporáneo. El caso del *Libro centroamericano de los muertos* de Balam Rodrigo 97

Isabelle Clerc
Experiencias del exilio en la obra de Eduardo Sánchez Rugeles: entre errancia y olvido 113

Carlos Estela Vilela
¿De dónde venimos? ¿A dónde vamos? Representaciones de la migración interna en la prensa peruana a inicios de la pandemia de Covid-19..... 127

Alejandro Adalberto Mejía González
L'exode et le refuge vécus par les enfants de la frontière : *Los niños perdidos* de Valeria Luiselli 147

Présentation des auteurs .....

ISBN : 978-2-36783-196-&
ISSN : 2265-0776

IMPRIM'VERT®

Ce livre est imprimé sur un papier écolabellisé FSC
issu de forêts gérées durablement.

IMAGES ET RÉCITS DE L'EXIL ET DES EXODES EN AMÉRIQUE LATINE AU XXIe SIÈCLE

Isabelle CLERC et Anne-Claudine MOREL (Dir.)

Les photographies des colonnes de migrants originaires d'Amérique centrale ou du Venezuela sont devenues emblématiques des déplacements massifs de populations que connaît l'Amérique latine depuis le début du XXIe siècle. En quelques années, ces migrations transcontinentales sont passées de la clandestinité plus ou moins organisée à une visibilité manifeste et parfois mise en scène. Les raisons de l'exil des individus et des exodes des populations sont pourtant semblables par bien des aspects à celles des siècles précédents. Mais la médiatisation de ces flux migratoires, leur mise en images et en récits qui informent la planète tout entière en l'invitant à assister quasiment en direct au déplacement de ces populations est inédite. A travers une perspective nécessairement pluridisciplinaire, les textes réunis dans cet ouvrage alimentent une réflexion sur la corrélation entre le drame humain, collectif ou individuel, qui se joue dans ces flux migratoires et leurs représentations iconographiques et textuelles, dans une immédiateté rendue possible par les moyens technologiques récents.

www.editionsorbistertius.com

ISBN : 978-2-36783-196-1
ISSN : 2265-0776
Prix France : 31,90 €

9 782367 831961