Université Toulouse – Jean Jaurès

Institut Pluridisciplinaire pour les Études sur les Amériques à Toulouse (IPEAT)

Master mention Civilisations, Cultures et Sociétés

Parcours Espaces, sociétés, cultures dans les Amériques

Poétique du corps-territoire dans l'écofiction féministe latinoaméricaine

Mémoire de 2ème année présentée par :

Charlotte EGEA

Sous la direction de :

Davy DESMAS-LOUBARESSE

Année Universitaire 2025-2026

Déclaration sur l'honneur de non-plagiat

Je soussigné·e,

Nom, Prénom : Egea, Charlotte

Régulièrement inscrit à l'Université de Toulouse – Jean Jaurès - Campus du Mirail

N° étudiant : 22308635

Année universitaire : 2025-2026

Certifie que le document joint à la présente déclaration est un travail original, que je n'ai ni recopié ni utilisé des idées ou des formulations tirées d'un ouvrage, article ou mémoire, en version imprimée ou électronique, sans mentionner précisément leur origine et que les citations intégrales sont signalées entre guillemets.

Conformément à la charte des examens de l'Université de Toulouse – Jean Jaurès Campus du Mirail, le non-respect de ces dispositions me rend passible de poursuites devant la commission disciplinaire.

Fait à : Toulouse

Le : 28 mai 2026

Signature :



Remerciements.

Je tiens à exprimer toute ma reconnaissance à mon directeur de mémoire, Davy Desmas-Loubaresse. Je le remercie de m'avoir encadré, orienté, aidé et conseillé pendant ces deux années.

J'adresse mes sincères remerciements à tous.tes les professeurs, intervenants et tous.tes les personnes qui par leurs paroles, leurs écrits, leurs conseils et leurs critiques ont guidé mes réflexions et ont accepté de me rencontrer et de répondre à mes questions durant mes recherches. Je tiens à remercier l'Université de Toulouse Jean-Jaurès, l'IPEAT, ses professeur.es et les cours dispensés, qui m'ont fourni les bases et le cadre intellectuel nécessaires à l'élaboration de ce mémoire.

Je souhaite adresser mes remerciements les plus chaleureux à María Laura Perez Gras, Lucía De Leone et Thérèse Courau.

Je souhaite témoigner une reconnaissance toute particulière à l'autrice Claudia Aboaf. Sa générosité, le temps qu'elle m'a accordé et la qualité de ses conseils ont profondément enrichi ce travail.

Je souhaite également rendre hommage aux mois passés à Buenos Aires, ville qui a profondément marqué ce travail. Ses rues, ses librairies et bibliothèques, ses cafés et ses habitant.es ont nourri ma réflexion d'une manière que les mots peinent à saisir. Cette ville m'a offert une expérience humaine et intellectuelle inoubliable.

Enfin, je remercie mon frère, mes parents et ami.es qui ont été là pour moi. Leur soutien et leurs encouragements ont été d'une grande aide.

À tous ces intervenants, je présente mes remerciements et ma gratitude.

TABLE DES MATIÈRES.

1. **VERS UN CHANGEMENT DE SUPPORT, DES MURS AUX PAGES, CADRE THÉORIQUE ET CONTEXTUEL DES CONCEPTS.**

    1.1. **Les fondements théoriques pour lire el Ojo y la Flor : le corps-territoire face à la triple domination capitaliste, patriarcale et coloniale.**

    1.2. **L'écoféminisme en Amérique latine, zoom sur le cas argentin.**

    1.3. **La place des discours écologiques et féministes dans la littérature, le genre de l'écofiction ou fiction de l'Anthropocène.**

2. **DYSTOPIE, UTOPIE ET TRANSFORMATION DES CORPS-TERRITOIRE, LA CRÉATION D'UN « MUNDO AMBIENTE TÉCNICO ».**

    2.1. **La relation sororale analysée comme un corps-territoire entre mémoire, guérison et résistances des corps.**

    2.2. **Poétique de l'interconnexion entre individu, environnement, et mémoire nationale.**

    2.3. **Passer d'un cadre anthropocentré ou androcentré à un cadre écocentré.**

3. **LE ROMAN COMME UN ESPACE PERFORMATIF À TRAVERS LES ESTHÉTIQUES DE L'ÉCOFICTION FÉMINISTE ET LA PENSÉE DU CORPS-TERRITOIRE.**

    3.1. **Le roman comme laboratoire d'expérimentation écoféministe.**

    3.2. **Vers une cosmogonie poétique.**

    3.3. **L'usage de l'écriture comme un outil de résistance écoféministe.**

CONCLUSION.

BIBLIOGRAPHIE.

ANNEXE.

Introduction.

> "La conception du corps que je propose ici diffère du corps pantagruélique imaginé par Rabelais en France au XVI° siècle. Selon Bakhtine, ce corps par-delà ses propres frontières s'approprie et avale le monde, dans une orgie de plaisir sensuels et une libération des contraintes. Mon idée du corps renvoie aussi à un corps en expansion, qui déborde, mais pas dans le même sens. Pour moi, ce corps par-delà les frontières de la peau ne représente aucun paradis culinaire mais révèle plutôt d'une continuité magique avec les autres êtres vivants qui peuplent la terre : les corps humains et non-humains, les arbres, les rivières, les mers, les étoiles. C'est l'image d'un corps qui réunit ce que le capitalisme a séparé, un corps qui ne serait plus, telle la monade leibnizienne, sans portes ni fenêtres, mais dont le mouvement serait aligné harmonieusement avec le cosmos, et qui trouverait sa place dans un monde où la diversité n'est pas une source de divisions et d'antagonismes mais une richesse commune, disponibles à tous."[1]

Cette citation concentre les problématiques globales abordées dans ce travail dont l'objectif est d'analyser comment la littérature explore la thématique du corps-territoire, de quelle manière celle-ci se transcrit dans la fiction et comment les discours des femmes

[1] Federici, Silvia, *Par-delà les frontières du corps*, éditions divergences, 2020, p. 28.

autochtones, mobilisant cette notion en Amérique latine[2], peuvent être retrouvés dans le roman de Claudia Aboaf[3], *El Ojo y la Flor* (2019).

L'autrice se distingue notamment par sa militance au sein de l'association Mirá Socioambiental[4] où elle agit aux cotés de Soledad Barruti, Gabriela Cabezón Camara, Dolores Reyes et Maristella Svampa. Le territoire qu'elle habite, Tigre, dans le Delta du Paraná, nourrit directement son écriture et inscrit sa fiction dans une géographie vécue et menacée. Elle est, comme femme et comme autrice, engagée dans une lutte collective de défense de la vie et des territoires. Lors de nos rencontres, elle m'a souvent confié que littérature et militance ne peuvent être séparées, comme les deux faces d'une même pièce. Elle s'insère dans une génération d'écrivaines latino-américaines contemporaines qui font de la fiction spéculative un espace de pensée critique face aux crises écologiques et sociales du présent. D'autres autrices, telles que Gioconda Belli[5] ou Samanta Schweblin[6], explorent la destruction des écosystèmes, la spoliation des terres autochtones et la résistance des communautés face à

---

[2] Dans ce travail j'emploierai le terme « Amérique latine », non pas en mémoire à Amerigo Vespucci et aux autres explorateurs, mais dans le sens d'*Abya Yala* (*Abiayala*) pour désigner la région Sud du continent américain. Terme d'origine Kuna (peuple autochtone vivant dans les régions actuelles du Panama et de la Colombie), traduisible par « terre mûre » ou « terre en pleine floraison » qui désignait leur territoire avant l'arrivée des colons européens. Depuis, le terme *Abya Yala* est devenu un puissant symbole de résistance culturelle, une stratégie politique et symbolique appelant à imaginer un territoire d'un point de vue holistique. La stratégie contemporaine affirme revendiquer une unité autochtone et propose une géopolitique fondée sur la réconciliation avec la terre et les savoirs ancestraux. Ferrari, Simone. Vista de Notas sobre la noción de Abiayala. Genealogías poéticas, propuestas gunadule y brechas decoloniales, 2024. (En ligne). https://revistaseug.ugr.es/index.php/impossibilia/article/view/30017/27934

[3] Claudia Aboaf (Buenos Aires, Argentine, 1960) est écrivaine et a été enseignante en science-fiction climatique à l'UNA, Université Nationale des Arts. Elle a publié les romans *Pichonas* (2014), *El Rey del agua* (2016), traduit en portugais (2023, éd. Peabiru), et *El ojo y la flor*(2019), qui forment la *Trilogía del Agua* (2024, éd. Alfaguara). Elle a également publié des essais, *Astrología y Literatura: Diálogos Cósmicos entre Borges y Xul Solar y Silvina Ocampo y Pizarnik*(2022, éd. Lumen). Elle a également contribué à des recueils de nouvelles en Argentine et à l'étranger, notamment en Colombie, au Mexique, en France, en Italie et dans d'autres pays. Elle collabore avec des journaux nationaux et internationaux en publiant des articles engagés mêlant analyse écologique et critique sociale. Elle a été co-scénariste, aux côtés de Tomás Saraceno, du film *Volar con Pacha, hacia el Aeroceno*, présenté à Londres et au CCK, en Argentine (2023).
En 2023, elle a été membre du jury pour le prix du roman du Fonds National des Arts. Son travail en narration spéculative a été étudié dans plus de cinquante universités à travers le monde, dans des cours de critique littéraire. En tant qu'enseignante, elle a donné des conférences dans des festivals littéraires, des institutions académiques et des espaces culturels. Claudia Aboaf, Dossier de Prensa, 2025, p. 3.

[4] Mirá Socioambiental est un collectif écoféministe argentin fondé en 2022, réunissant les écrivaines Claudia Aboaf, Gabriela Cabezón Cámara, Dolores Reyes, Soledad Barruti et la sociologue Maristella Svampa. Le collectif mène ses activités à travers des visites de territoires en lutte, la rédaction de manifestes, la production de podcasts et des interventions dans des espaces universitaires et culturels. Son objectif est de contribuer au débat sur la crise climatique et le modèle néo-extractiviste en Argentine et en Amérique latine, en articulant langage littéraire et engagement socio-environnemental.

[5] Belli, Gioconda. *El país de las mujeres*. Seix Barral, 2010.

[6] Schweblin, Samanta, *Distancia de rescate*. Random House, 2015.

l'extractivisme[7]. Cependant dans la littérature de Claudia Aboaf la crise est explicite, nommée, cartographiée, c'est de la science-fiction climatique assumée, qui situe précisément les responsabilités dans un système économique et politique identifiable. Deuxièmement, le corps et le territoire sont indissociables d'un projet politique et épistémologique, celui de la symbiogenèse contre le darwinisme social, de la contre-archive contre les récits dominants, du soin comme pratique de résistance structurelle.

El Ojo y la Flor publié par Claudia Aboaf en 2019, s'inscrit dans le genre de l'écofiction telle que défini par Jim Dwyer[8]. Un genre où la fiction traite les relations entre l'Humanité et son environnement physique, que celui-ci constitue le sujet central et revendiqué du récit ou qu'il n'en soit que le cadre implicite, tout en faisant de cet espace un lieu d'expérimentation littéraire où ces relations sont mises en scène et interrogées[9]. Dans ce cadre, l'écoféminisme se distingue en articulant sa critique à la fois sur les relations de l'humain avec la Nature, mais également, avec la dénonciation des oppressions de genre[10]. Cette convergence traite l'exploitation des ressources naturelles et l'oppression des femmes en la traduisant par des figures récurrentes ; la femme comme métaphore de la terre, la nature comme entité vivante ou encore le récit comme un espace de résistance[11]. Lors de la lecture du roman, on découvre Juana et Andrea, deux sœurs en conflit que le destin a physiquement éloignées bien avant les premières pages de l'œuvre, elles habitent un monde futur où l'eau douce s'est retirée, où les rivières sont asséchées et les canaux remplis de bateaux échoués. Le récit se déroule dans le delta du Tigre en Argentine, mais le manque d'eau provoque l'exode de ses habitants. Juana se met en danger en révélant les abus subis durant son enfance, affrontant le silence, tandis qu'Andrea entreprend un périple, les pieds dans la boue, pour la retrouver, franchissant les déchets et les vestiges désormais exposés à la vue de tous. Les protagonistes de ce roman regrettent le temps perdu dans des luttes acharnées et d'avoir oublié que la symbiose est notre empreinte originelle, que nous partageons une seule intelligence au sein d'un même jardin.

---

[7] De la Cadena, Marisol, *Earth Beings: Ecologies of Practice across Andean Worlds*. Duke University Press, 2015.
[8] Dwer, Jim, *Where the wild books are : a field guide to ecocriticism*, Reno and Las Vegas, University of Nevada Press, 2010.
[9] Heise, Ursula K, *Sense of Place and Sense of Planet: The Environmental Imagination of the Global*. Oxford University Press, 2008
[10] Dwyer, Jim, *op. cit*., p. 2.
[11] Shiva, Vandana. *Staying Alive: Women, Ecology, and Development*. Zed Books, 1989.

Nous lisons une utopie incarnée dans la vision désabusée d'un capitalisme extrême et du drame des migrants[12].

Le roman déploie un univers où la dévastation écologique est liée à une violence systémique sur les corps des personnages féminins. Ce scénario est alimenté par cette trame et par une temporalité qui renforcent l'association entre l'exploitation de l'environnement naturel et les individus qui vivent et travaillent dans la zone. Loin de se limiter à une simple métaphore, la relation entre corps et territoire devient une expérience physique et sensorielle que la narration met en valeur à travers une écriture immersive et organique, c'est à dire une écriture dont le rythme, la syntaxe et le lexique miment les flux du vivant. En effet, le lecteur assiste d'une part à la perdition de Juana dans la *red profunda*[13] où une mystérieuse Ada prend progressivement possession de son corps à la manière d'une entité parasite investissant une enveloppe vidée, et d'autre part à la migration d'Andrea vers Nueva Ensenada en suivant le chemin des *pies de barro*[14] dans un environnement aujourd'hui sec et hostile, jadis familier et vivant. Ces deux territoires aux frontières d'abord parallèles puis perméables, éclosent en un nouveau corps-territoire où Juana devient symboliquement une *hackeuse* du système et embrasse cette transformation au côté de sa sœur. Cette fiction propose une nouvelle définition des origines de l'archéologie politique, où la ville de Nueva Ensenada incarne une société malthusienne comme la pensait Darwin, notamment la croyance d'après laquelle on pourrait seulement progresser et évoluer à partir de la compétence et de la loi du plus fort, du plus apte. Cependant, ces femmes viennent démanteler ces paradigmes de la modernité, elles montrent que grâce aux liens on peut penser à une évolution où la coopération remplacerait la compétition. La dystopie vit tout au long de la trame, en remontant dans le temps nous pouvons rappeler que dans *el Rey Del Agua*[15], le territoire du Delta s'est enrichi en distribuant l'eau potable dont il jouissait au reste de la planète désertique. Les relations de pouvoirs avec la métropole se sont alors inversées, mais par manque de gestion de la part de l'état, l'or liquide[16] a commencé à manquer, les fleuves se sont asséchés, les sœurs ont dû migrer. Cette fiction invite à repenser les imaginaires littéraires dans la mesure où la frontière entre utopie et dystopie tend à s'effacer dans une réalité déjà marquée par des dynamiques dystopiques.

---

[12] *Ibid*., p. 10.
[13] Dans le roman la red profunda est associée à la mémoire de Juana, à son inconscient.
[14] Dans le roman les pies de barro sont associés aux migrants quittant le Delta et rejoignant Nueva Ensenada, le qualificatif renvoi factuellement à leur aspect physique, les pieds recouverts par la boue du lit du fleuve.
[15] *El Rey del Agua* est le roman précédent *el Ojo y la Flor* dans la *Trilogia del Agua*.
[16] Dans la trilogie, l'or liquide fait référence à l'eau.

Nous en parlerons dans ce travail en se raccrochant à la définition trouvée dans l'article de Claire Mercier où elle même cite Fernando Reati dans *Postales del porvenir. La literatura de anticipación en la Argentina neoliberal* (1985-1999) :

> "Después de dos sucesivas guerras mundiales en el siglo XX, la distopía […] reemplaza a la utopía como manifestación central de la literatura futurista y se impone casi como el único tipo creíble de anticipación. Distópica será toda aquella literatura que extrapole rasgos presentes al futuro y proponga sistemas sociales imaginarios de carácter negativo donde, al revés que en las utopías, todo aquello que podría empeorar ha empeorado"[17].

Cependant, la rencontre finale des sœurs provoquée par ce voyage initiatique fait de découvertes et de révélations formant la toile de fond de *El Ojo y la Flor*, entrouvre une porte, une projection utopique où la symbiose bat la compétence. Ce roman, publié en 2019 n'est pas seulement un récit de science-fiction climatique car nous verrons qu'il est un laboratoire littéraire dans lequel les enjeux des luttes écoféministes latinoaméricaines contemporaines se condensent et tentent à se réélaborer sous des formes narratives et stylistiques spécifiques. C'est précisément ce passage du discours politique et militant vers la forme romanesque que ce travail cherche à analyser. Comment la littérature s'empare-t-elle du concept de corps-territoire pour en faire une poétique ? En quoi *El Ojo y la Flor* constitue-t-il, par sa forme autant que par son contenu, un espace d'expérimentation écoféministe ? Ces questions forment le fil directeur de ce mémoire.

Trois concepts articulent la réflexion qui suit. Le corps-territoire est une notion forgée au sein des féminismes communautaires et décoloniaux latinoaméricains qui désigne l'interpénétration politique et symbolique entre le corps des femmes et la terre qu'elles habitent. Les deux espaces subissent des logiques similaires d'expropriation, de violence et de résistance, et leur séparation est elle-même un produit de la colonialité. L'écoféminisme, ensuite, dans ses déclinaisons latinoaméricaines distinctes des versions essentialistes européennes, cherche à déconstruire les bases communes de la domination environnementale et de la domination de genre en montrant qu'elles partagent une même matrice idéologique ; celle d'une modernité occidentale fondée sur la séparation entre sujet rationnel et objet exploitable. L'écofiction, enfin, telle que la définissent Lawrence Buell et Jim Dwyer dans les

[17] Mercier, Claire, "Distopias latinoamericanas de la evolución: hacia una ecotopia", *Revista de Linguistica, Filosofia y Literatura,* n° 28, 2018, p. 234.

ouvrages que nous citerons dans ce travail, est le genre littéraire dans lequel l'environnement non humain cesse d'être un simple décor pour devenir un acteur à part entière du récit, doté d'une légitimité propre. Ces trois notions ne fonctionnent pas indépendamment puisque c'est précisément dans leur articulation que réside la cohérence de ce mémoire. Ce travail explore trois hypothèses principales, que les trois parties du mémoire cherchent à vérifier successivement. La première est que *El Ojo y la Flor* construit le corps féminin comme un véritable territoire de mémoire, de violence et de guérison, en faisant de la sororité entre Juana et Andrea une voie de résistance et de recomposition face aux logiques de dépossession. La deuxième est que l'eau dans sa double dimension littérale et métaphorique constitue le vecteur d'une poétique de l'interconnexion qui relie les corps, les générations et la mémoire nationale, permettant au roman de penser un passage de la dystopie à l'utopie. La troisième est que ce passage s'effectue non seulement au niveau diégétique, mais dans la forme même du roman.

Afin de comprendre les enjeux du roman il est important de d'abord connaitre les principaux axes du mouvement féministe en Amérique Latine en reconnaissant que depuis notre lieu d'énonciation et d'analyse[18] l'association violente et dégradante entre les corps et les territoires prend racine dans la tradition occidentale patriarcale, rapidement imposée aux territoires colonisés. En effet, la dichotomie femme/nature, historiquement renforcée par des penseurs occidentaux tels qu'Aristote[19], qui voyait les femmes comme plus proches de la nature en raison de leur capacité reproductive et affirme que la femme est un "mâle imparfait" la rapprochant ainsi de la nature plutôt que de la raison, et Descartes[20], dont la pensée dualiste opposait le corps (matériel) à l'esprit (rationnel) renforçant l'idée d'une opposition entre le rationnel (associé à l'homme) et le matériel (souvent associé au corps et, par extension, aux femmes dans certaines interprétations), a été perpétuée par des discours patriarcaux et

[18] Notre lieu d'énonciation : la France métropolitaine, dans un cadre universitaire.
[19] Aristote, *De la génération des animaux*, traduit du grec ancien (Grèce) par Jules Barthélemy-Saint-Hilaire, Paris, Ladrange, 1866.
[20] Descartes, René, *Méditations métaphysiques*, traduit du latin (France) par le Duc de Luynes, Paris, Michel Bobin et Nicolas le Gras, 1647.

scientifiques modernes[21]. C'est au XVIII° siècle que commence à se développer une nouvelle conception de l'être humain. C'est au même moment que naît la notion de "nature féminine" où le sexe ne fait plus référence qu'à l'appareil génital, mais bien à tout le corps[22]. Face à cette naturalisation historique du corps des femmes, souvent réduites à une supposée essence biologique proche de la nature, ces dernières se sont emparées de cette dichotomie pour la subvertir. En inversant ce stigmate, les femmes ont proposé une vision renouvelée de la nature, perçue comme un espace non appauvri, intelligent et sensible, auquel l'humain appartient pleinement. Cette reconceptualisation permet de revaloriser les savoirs autochtones et les pratiques communautaires souvent invisibilisées par les logiques occidentales extractivistes notamment le manque d'écrits en espagnol antérieur au XXe siècle. A cela s'ajoute la tradition de non-reconnaissance de l'oralité comme un mode de transmission historique valable, donc on passe malheureusement à côté d'un grand nombre de témoignages perdus. En effet, durant la période de colonisation, les abus tels que les viols, tortures et meurtres de femmes autochtones n'ont pas été documentés. En revanche en Europe, les inquisiteurs ont veillé à relater l'histoire des femmes brûlées sur le bûcher. C'est pourquoi le féminisme latino-américain a souvent tendance à se reconnaître dans ces histoires européennes, plutôt que dans celles, invisibles et pourtant bien réelles, des femmes autochtones dont les voix n'ont jamais été mises par écrit. Toutefois, l'absence de documentation écrite de ces histoires ne signifie pas qu'elles n'ont jamais existé. L'absence d'archives ne doit pas être interprétée comme une absence d'histoire, mais plutôt comme le résultat de rapports de pouvoir qui déterminent ce qui mérite d'être retenu. Comme l'a montré Walter Mignolo[23], la "colonialité du savoir" a instauré une hiérarchie des formes de connaissance, privilégiant l'écrit occidental au détriment des savoirs oraux et situés. Dans cette perspective, l'absence d'archives ne traduit pas une absence d'histoire, mais bien un processus d'invisibilisation. Il y a donc évidemment une histoire non narrée du féminisme en

---

[21] Par ailleurs, il est important de rappeler les deux grandes tendances qui se sont dégagées de l'écoféminisme initialement inventé par Françoise d'Eaubonne en 1974. L'écoféminisme essentialiste et l'écoféminisme politique. Si dans la première tendance c'est la « nature » des femmes, le principe féminin, qui explique leur rapport à l'environnement « plus près de la nature ». Dans la seconde, « la relation entre genre et environnement est structurée par la division sexuelle du travail, du pouvoir et de l'accès aux ressources comme aux services ». C'est ici la domination ou la position dans le rapport de domination que les femmes ont en commun avec la nature. Cohen, Claudine, Chaperon, Sylvie, Falquet, Jules (*et al.)*, « Eau et féminisme. Petite histoire croisée de la domination des femmes et de la nature. », Tout autour de l'eau, La Dispute, 2011, p. 25.

[22] « l'essence du sexe ne se borne pas à un seul organe mais s'étend à toutes les parties. » Roussel, Pierre, *Système physique et moral de la femme*, Vincent, Paris, 1775.

[23] Mignolo, Walter, *The Darker Side of Western Modernity: Global Futures, Decolonial Options*, Duke University Press, 2011.

Amérique latine. D'après les perspectives féministes décoloniales, leurs combats en Amérique Latine sont façonnés par une interprétation particulière des relations de pouvoir issues de la colonisation. Ces points de vue visent à mettre en lumière les vécus et les oppositions des femmes et des groupes historiquement marginalisés, tout en formulant une critique des paradigmes féministes issus du monde occidental. Elles soulignent la continuité des dynamiques coloniales dans les structures sociales, politiques et épistémiques actuelles, et l'importance d'interconnecter les diverses modalités de domination patriarcale, raciale, économique et culturelle, pour envisager un profond changement social. Le féminisme prend racine dans des réalités multiples et nourries de la diversité des origines des femmes engagées dans les luttes, les femmes autochtones, noires, de classes populaires, issues des bourgeoisies, rurales ou des villes. Ces luttes ont pris différentes formes au fil du temps, passant des premières revendications ouvrières féministes dans les années 1800 en Argentine et au Brésil, à l'émergence des groupes féministes dans les années 1980, dans un contexte de politiques néolibérales de plus en plus imposées. Ainsi, dès le début du XIXe siècle, des groupes d'ouvrières en Argentine et au Brésil se sont revendiquées féministes, notamment à la suite de la migration des travailleurs et travailleuses. À partir des années 1990, les rencontres féministes se multiplient : au Pérou, au Brésil, au Mexique, en Argentine en 1990 et au Salvador en 1993, une période marquée par une forte croissance numérique et d'institutionnalisation des mouvements féministes. Les années 1990 et 2000 sont également marquées par la montée en puissance des luttes contre les féminicides, les violences faites aux femmes et l'attaque frontale des politiques néolibérales. L'ONU (Organisation des Nations unies), bien que prenant position sur des thèmes relatifs aux droits des femmes, a souvent été critiquée pour sa gestion du féminisme, notamment à travers ses conférences et engagements comme ceux de Rio (1992), Vienne (1993), et Pékin (1995), où les institutions internationales se sont positionnées comme alliées des femmes dans un contexte d'émancipation, mais en même temps elles ont cherché à institutionnaliser et encadrer ces luttes. La fin du XXe siècle voit alors une amplification de ces luttes féministes avec l'irruption des politiques néolibérales, marquées par l'arrivée au pouvoir de figures comme Margaret Thatcher en 1979 et Ronald Reagan en 1980, suivies par les ajustements structurels imposés au Brésil et au

Mexique[24]. Cette période est aussi celle des révolutions et des guerres armées en Amérique centrale[25]. C'est dans ce climat que les premières rencontres féministes continentales ont lieu, à commencer par celle de 1981 en Colombie, marquée par la proposition des féministes de la République Dominicaine de choisir le 25 novembre comme journée de lutte contre les violences faites aux femmes, en hommage aux sœurs Mirabal[26]. La date, inscrite dans l'histoire de la résistance aux dictatures, devient symbolique des actions menées pour dénoncer la violence patriarcale à travers tout le continent. Les thèmes fédérateurs du mouvement féministe s'étendent de la lutte pour la reconnaissance du féminisme lui-même à la lutte contre la violence faite aux femmes, en passant par la revendication de la maternité libre et volontaire, et la remise en question de l'hétérosexualité comme norme imposée[27]. Pour les personnes se sentant concernées par ces thème et enjeux, cela a permis la construction d'une conscience féministe collective, nourrie de revendications intersectionnelles qui lient la condition de femme à la classe sociale et à l'origine ethnique, tout en abordant la violence systémique à travers des formes de résistance. Dans le cadre de cette évolution, des événements majeurs comme la célébration des 500 ans de la « découverte » de l'Amérique ont entraîné des mobilisations contre la célébration coloniale, avec des luttes de femmes noires, autochtone et populaires. Ces actions ont cristallisé les luttes féministes autour des questions de racisme et de classisme, et ont souligné la dimension coloniale des violences de genre, toujours présentes dans les structures sociales actuelles. Le néolibéralisme, avec ses politiques d'ajustement structurel et ses attaques contre les populations les plus vulnérables, a intensifié les formes de violence systémique dans la

[24] Imposés par le FMI et le Banco Mundial, ces ajustements comprenaient la réduction des dépenses publiques, la privatisation des entreprises d'État, la libéralisation du commerce et des marchés, la dérégulation du marché du travail ainsi que des réformes fiscales et financières.

[25] La révolution sandiniste au Nicaragua (1979-1990), la guerre civile salvadorienne (1980-1992), la guerre civile guatémaltèque (1960-1996) et le conflit au Honduras dans les années 1980.

[26] Les sœurs Mirabal, Patria, Minerva et Maria Teresa, étaient des militantes dominicaines opposées à la dictature de Rafael Trujillo. Membre du groupe clandestin *Movimiento 14 de Junio*, elles luttaient pour la démocratie et les droits humains. Le 25 novembre 1960, elles ont été assassinées par le régime de Trujillo. En 1981, cette date a été choisie comme Journée internationale pour l'élimination de la violence à l'égard des femmes en leur honneur.

[27] Ces thèmes fédérateurs sont cités par la sociologue Jules Falquet lors de la conférence du 8 novembre 2019 à l'Université Toulouse Jean Jaurès « La contribution des féministes latinoaméricaines pour repenser les oppressions imbriquées en période autoritaire et violente/Veronica de Santana, Jules Falquet », mise en ligne le 1er février 2020. https://www.canal-u.tv/chaines/ut2j/la-contribution-des-feministes-latinoamericaines-pour-repenser-les-oppressions

région, qui se manifestent par l'augmentation des féminicides et des violences sexuelles[28]. Ces violences, qui ont lieu dans un contexte de militarisation et de dérégulation, sont souvent instrumentalisées comme moyen de contrôler les femmes, les peuples autochtones et les populations marginalisées. La Rencontre méso-américaine du Forum des Amériques en 2008[29] a constitué un moment fondateur pour ces mouvements, permettant une mise en réseau et une visibilisation des luttes. Le point de départ a été le développement d'une posture de défense du « corps-territoire » qui implique de réclamer une souveraineté sur son propre corps et sur les espaces naturels occupés par les communautés autochtones. Une posture qui vise à *panser* le corps, à penser le corps comme une expérience historique, matérielle et politique.

Lorena Cabnal souligne à cet égard que la "sanation" (guérison) des corps et des territoires est une voie cosmico-politique essentielle pour réparer les blessures causées par des siècles d'expropriation et de violence. Cette approche combine un travail individuel et collectif pour guérir physiquement, émotionnellement et spirituellement des séquelles du colonialisme, du patriarcat et du capitalisme extractiviste. Mounia El Kotni[30] approfondit cette conception en mettant en évidence le rôle crucial des femmes dans les luttes contre les industries extractives et les violences systémiques. Elle souligne que le "corps-territoire" constitue une interface entre les revendications écologiques et féministes, permettant de penser une justice sociale et environnementale indissociable. La guérison des corps et de la terre devient une condition fondamentale de l'émancipation, car il ne saurait y avoir de liberté individuelle sans une terre libérée de l'emprise extractiviste et coloniale. Le "corps-territoire" suppose également une approche intersectionnelle[31], tenant compte des oppressions croisées liées au sexe, à l'ethnie, à la classe sociale et à la colonialité. Cette perspective décoloniale remet en question les savoirs occidentaux, privilégiant les savoirs autochtones et l'oralité comme moyens de résistance et de revalorisation culturelle. Elle met en avant une critique radicale du patriarcat

---

[28] En Colombie où plus de 8 000 femmes ont été assassinées entre 2009 et 2014, au Pérou avec plus de 700 féminicides entre 2009 et 2015, ou encore en Équateur où une femme sur quatre a subi des violences sexuelles. Bellami, Victoria, « Intégrer, définir, réprimer et prévenir le "fémicide/féminicide" en Amérique latine ». Autrepart, n. 85, 2018. p.133-148.

[29] Le Forum des Amériques est l'un des principaux lieux d'initiatives coordonnées contre la progression néolibérale, liées au Forum social mondial, notamment contre les accords de libre-échange et l'extractivisme minier.

[30] El Kotni, Mounia, « Le corps-territoire à l'intersection des luttes environnementales et féministes en Amérique latine », Géo-Regards, Corps et espaces en temps de crises, n° 15, 2022, p. 13-29.

[31] Paredes, Julieta, «El feminismocomunitario: la creación de un pensamiento propio», Corpus : Archivos virtuales de la alteridad americana, vol. 7, n° 1, 2017, p. 4. « El punto de partida tiene que ver con el cuerpo (…) Se trata del cuerpo vivido (…) que tiene tres cuerpos : mujer, hombre y personas intersexuales ».

non seulement européen mais également préhispanique[32], qui a imposé des normes oppressives sur les corps des femmes dans les cultures autochtones elles-mêmes. Le concept de "corps-territoire" permet ainsi de saisir l'enchevêtrement des luttes féministes, écologiques et territoriales en Amérique latine, où les violences contre les femmes et les peuples autochtones sont inextricablement liées aux dynamiques de domination néolibérale, coloniale et patriarcale. C'est en octobre 2018, lors de la 33ème « Rencontre nationale des femmes » à Trelew en Patagonie, que la journaliste Argentine Luciana Peker[33] scande le slogan « Ni la terre ni les femmes ne sont des territoires de conquête ! ». Les femmes maya-quiché, mapuche et les féministes communautaires venues de différents pays prirent la parole sur divers sujets, le droit à l'avortement, les violences de genre, les droits des peuples autochtones et l'extractivisme minier. Le slogan devenu un cri commun relie la défense des femmes face aux violences patriarcales et celles de la terre contre l'exploitation industrielle notamment. Il reflète la vision de ces femmes, revendiquées féministes ou non, qui établissent un lien direct entre l'exploitation historique des femmes et de la nature, mettant en exergue la connexion entre les mécanismes d'exploitation capitalistes et patriarcaux[34]. La violence, qu'elle soit domestique ou publique, ne fait que renforcer les inégalités sociales et raciales, et sert de barrière au changement. Ainsi, la lutte féministe, qui aujourd'hui se déploie contre les féminicides et les violences faites aux femmes, reste une lutte de décolonisation, où le corps des femmes, loin d'être un espace neutre, devient un lieu de résistance et de reconquête face à des systèmes oppressifs.

Divers mouvements féministes décoloniaux ont ouvert la voie à une diversité d'approches en Amérique latine. Ces derniers se caractérisent et se regroupent sur un seul sol, Abya Yala, et centre leur travail, entre autres processus, sur l'analyse de l'expérience coloniale et ses

[32] *Ibid*, « Por ello creemos que el feminismo no se restringe a la historia de Europa occidental, ni comenzó a incubarse a partir de la Revolución Francesa. » l'idée étant de se défaire des apports occidentaux pour ainsi de réapproprier les terres, les savoirs et par extension, les corps.
[33] Peker, Luciana, *La révolution des filles*, édition Des femmes, 2022.
[34] Mies, Maria, Shiva,Vandana, *Ecofeminism*, Second Edition, New Edition, New edition London, Zed Books, 2014.

prolongations temporelles, sur les formes prises entre autres par la modernidad-colonialidad[35] dans la région, sur les limites politiques et épistémologiques de certaines branches du féminisme, ainsi que sur la co-émergence et l'imbrication des structures de dominations qui ont façonné les contours et la logique de la modernidad-colonialidad. Bien que ces féminismes partagent une approche critique de la colonialité du pouvoir et du savoir, ils se différencient par leurs sujets d'étude et leurs méthodes. Certains d'entre eux ont spécifiquement souligné le lien entre le corps et le territoire, tentant de dévoiler les manifestations de l'oppression historique et actuelle qui s'y trouvent. De manière générale, on peut distinguer quatre familles de féministes ayant abordé et traité le lien entre le corps et le territoire, en mettant en lumière les oppressions historiques et actuelles[36].

Les féminismes décoloniaux, directement reliés au groupe modernidad-colonialidad, portés par María Lugones, Yuderkis Espinosa, Ochi Curiel, Breny Mendoza, Dorotea Gómez Grijalva, Rita Laura Segato, et Lucy Santa Cruz, considèrent que les femmes autochtones sont elles-mêmes des territoires sous domination coloniale. Elles proposent un renversement du récit historique en analysant comment la soumission des corps féminins est profondément marquée par la colonisation, et elles affirment que le corps, en tant qu'espace de sensations et d'émotions, constitue aussi un lieu de résistance, permettant d'établir des stratégies de prise de conscience conduisant à des actions de libération collective.

Les féminismes communautaires comme vu précédemment, représentés par des figures comme Julieta Paredes, Lorena Cabnal, Lolita Chávez, Tzk'at-Red de Sanadoras Ancestrales del Feminismo Comunitario depuis Iximulew (Guatemala), et Mujeres Creando (Bolivie), développent la notion de "territoire corps-terre". Selon cette perspective, les violences faites aux femmes sont indissociables de l'appropriation coloniale des savoirs, des terres et des

---

[35] Le projet modernité-colonialité (proyecto modernidad-colonialidad) serait le point de départ intellectuel du tournant décolonial qui a ensuite migré vers différentes branches. L'origine de la pensée vise à dire que la modernité s'est construite grâce à la colonisation. Ce qui est appelé « progrès », est donc lié à la domination et à l'exclusion d'autres formes de vie, de savoir et de pensées. Bien que ce concept soit central dans le monde universitaire et intellectuel, il peut notamment être pointé du doigt car ses fondateurs sont tous des hommes, blancs-métis, vivants aux États-Unis (Edgardo Lander, Anibal Quijano, Enrique Dussel, Walter Mignolo, Ramon Grosfoguel et Nelson Maldonado) ; paradoxalement, ils critiquent la colonialité, tout en produisant leurs pensées à l'intérieur de ce même système universitaire globalisé, c'est la colonialité du savoir. Les penseuses féministes, autochtones et afrodescentes (entre autres, Maria Lugones, Catherine Walsh, Rita Segato) ont reproché à ce mouvement de ne pas intégrer dans leurs critiques les perspectives de genre, de race et de corporalités ; et ainsi de parler « au nom » du Sud global sans toujours donner la paroles aux communautés concernées. Aussi, voir p.29-30.

[36] Colectivo Miradas Críticas del Territorio desde el Feminismo, « Mapeando el cuerpo-territorio », Guía metodológica para mujeres que defienden sus territorios, Quito, Red Latinoamericana de Mujeres defensoras de Derechos Sociales y Ambientales, 2017, p. 16-17.

ressources. Elles argumentent que les corps des femmes ont été instrumentalisés comme vecteurs de dépossession, permettant d'arracher aux communautés la maîtrise de leurs savoirs et de leurs ressources, notamment par la violence et la soumission. De plus, elles soulignent que les femmes ont toujours été les gardiennes, génératrices et régénératrices des lieux où la vie se reproduit. Elles affirment que les luttes pour la récupération et la défense des territoires et des terres doivent aller de pair avec la lutte pour la récupération du territoire-corporel, car "les violences historiques et oppressives existent tant pour mon premier territoire, le corps, que pour mon territoire historique, la terre". Ces dernières, les féministes communautaires, préfèrent se distinguer du groupe modernidad-colonialidad. En effet, elles reprochent à certaines de leurs participantes de produire intellectuellement depuis les États Unis et donc de créer un féminisme éloigné et détaché des processus des changements sociaux du Sud global. Aussi, elles pointent du doigt l'appropriation des savoirs ancestraux mais aussi l'idéalisation et l'essentialisation qu'elles font de *ce* monde.

De leur côté, les théologiennes féministes, telles qu'Ivone Gebara (Brésil), le collectif Conspirando (Chili), Católicas por el derecho a decidir (Équateur et Pérou), et le collectif de théologiennes féministes du Pérou, critiquent la théologie et l'Église catholique traditionnelle, qu'elles considèrent patriarcales, et mettent en question l'image dominatrice de Dieu. Elles proposent de dépasser la vision chrétienne traditionnelle fondée sur la dualité corps-esprit. Pour l'Église traditionnelle, la transcendance se réalise à travers des corps soumis : des corps disciplinés, des corps pour les autres, des corps pour le Seigneur, des corps niés ou sacrifiés, des corps de service, des corps soumis. Cependant, pour elles, la transcendance se réalise à travers des corps compris comme des sources et des territoires d'inspiration. Elles cherchent à identifier comment a fonctionné le pouvoir religieux et quels ont été les mécanismes de violence présents dans ce domaine. Les théologiennes féministes poursuivent l'objectif de libérer les corps des femmes, affirmant que la première dimension de la vulnérabilité des personnes réside dans le corps.

Et puis, les géographes féministes, telles que Doreen Massey, Gillian Rose, Linda McDowell, Sara Smith, et le collectif de Géographie Critique de l'Équateur, ont remis en question l'idée d'un espace neutre. Elles affirment que les corps sont situés dans un espace et analysent comment ces espaces sont constitués, ainsi que les structures sociales de domination qui les sous-tendent. Elles expliquent que les espaces dépendent des relations de pouvoir et sont le

résultat des inégalités sociales qui hiérarchisent non seulement les personnes mais aussi les territoires. Elles soutiennent que le pouvoir a une géographie qui génère des inégalités entre les personnes et les lieux. Elles considèrent que les corps sont la première frontière entre le soi et l'autre, et ont montré que tout ce que nous faisons est spatialement situé et incarné dans des corps différents et hiérarchisés par le genre, des corps qui sont eux-mêmes des constructions culturelles basées sur l'idée d'un espace, d'un lieu, d'une communauté et d'un contexte.

Enfin, ces féminismes critiquent de manière générale les 500 ans d'invasion coloniale, revendiquent l'émergence et/ou la consolidation des luttes contre le néolibéralisme et appuient le *giro a la izquierda*. La notion de corps-territoire repose alors sur une articulation intime et politique entre le corps des femmes et la terre qu'elles habitent, ces deux espaces étant perçus comme des territoires soumis à des dynamiques similaires d'expropriation et de violence. Dans « Mapeando el cuerpo-territorio »[37], les femmes du collectif Miradas Críticas del Territorio desde el Feminismo écrivent :

> Pensamos el cuerpo como nuestro primer territorio y al territorio lo reconocemos en nuestros cuerpos: cuando se violentan los lugares que habitamos se afectan nuestros cuerpos, cuando se afectan nuestros cuerpos se violentan los lugares que habitamos. Estas enseñanzas nos las mostraron compañeras de muchas partes de Latinoamérica sobre todo del mundo rural e indígena.
>
> Queremos rescatar la sabiduría de las ancestras que pensaban que nuestros cuerpos estaban llenos de sensibilidad, pues dan vida y tienen memoria. A través de los sentidos nos conectamos con los territorios: oímos lo que nos cuenta el río, hablamos con las chacras, las milpas, y reímos con los pájaros; es decir, los sentidos son los que nos conectan con los territorios.
>
> No cabe duda que sobre el cuerpo queda impreso lo que ocurre en los territorios: la tristeza por la explotación, la angustia por la contaminación, pero también hay alegría en nuestro corazón por estar construyendo otros mundos pese a tanta violencia.
>
> Nosotras intentamos tejer puentes entre entre el feminismo, el ecologismo, la naturaleza y los territorios que nos permitan mirar de manera más completa y más sensible el mundo. Queremos transformar nuestras vidas. Nos han ayudado las herramientas que aquí proponemos porque tratan de conectar la experiencia con las reflexiones y juntas buscar estrategias colectivas de resistencia.

[37] Colectivo Miradas Críticas del Territorio desde el Feminismo, « Mapeando el cuerpo-territorio », Guía metodológica para mujeres que defienden sus territorios, Quito, Red Latinoamericana de Mujeres defensoras de Derechos Sociales y Ambientales, 2017, p. 7.

Comme l'explique Lorena Cabnal[38], défendre le territoire implique nécessairement de défendre le corps des femmes, car les deux sont le lieu d'une même logique de domination systémique. Le corps-territoire ne se limite pas à une revendication territoriale matérielle mais revêt une dimension cosmologique et symbolique. Le territoire et le corps sont conçus comme des espaces interdépendants et interconnectés, nécessitant une approche holistique pour garantir leur épanouissement et leur équilibre. Dans cette perspective, les femmes ne sont pas seulement les gardiennes de la terre, mais elles incarnent une partie de cet écosystème complexe. La violence contre leur corps est donc perçue comme une atteinte à la terre elle-même. La perception de la terre-mère nourricière (Madre Tierra, Pacha Mama) n'est pas seulement associée à une perspective naturelle autochtone : elle existait également en Europe avant la Renaissance. Selon la philosophe Hourya Bentouhami, à ce moment-là, les femmes considéraient le contact avec la nature comme une source de connaissance sans fin[39]. Durant la colonisation des Amériques, les colons introduisent une vision d'une nature à capturer, cherchant à détruire l'organisation de l'espace (le système de plantation) et les rapports spirituels entre les populations et la nature. Cette invasion vint déstabiliser puis rompre l'harmonie établie entre les femmes et la Nature. Les exploitations minérales, la contamination des rivières et la déforestation sont alors légitimées par la désacralisation du sol. Alors dès l'année 1492, à l'instar de Colomb, nous pouvons ainsi facilement remarquer un rejet de l'Autre, de l'inconnu et du différent par rapport au Moi dominant, masculin, blanc et prétendument civilisant.

Bien que le concept de corps-territoire comme nous allons l'utiliser dans ce travail émerge du contexte spécifique des luttes féministes communautaires, son extension à d'autres régions d'Amérique latine, comme l'Argentine, trouve une légitimité dans la persistance de dynamiques similaires d'exploitation extractiviste et de violence patriarcale. En accord avec ce qui vient d'être mentionné, il est crucial de définir et de comprendre les dynamiques de

[38] Lorena Cabnal, activiste féministe communautaire originaire du Guatemala, née en 1973, appartient aux groupes autochtones Maya Q'eqchí et Xinka. Elle a été l'une des fondatrices de l'Association des Femmes Indigènes de Santa María Xalapán (AMISMAXAJ) et du Réseau de Guérisseuses Ancestrales du Féminisme Communautaire. Elle se consacre à la défense des droits des femmes autochtones, associant la sauvegarde du corps féminin à celle du territoire et de la planète. Falquet, Jules « Corps-territoire et territoire-Terre » : le féminisme communautaire au Guatemala. Entretien avec Lorena Cabnal. », Cahiers du Genre, n° 59, 2015, p73-89.

[39] Bentouhami, Hourya, « ¿Más allá de mi cuerpo? Capitalismo, medicina racial y feminismo excéntrico », Enrahonar. An International Journal of Theoretical and Practical Reason 60, 2017, p. 41-55.

l'extractivisme dans le contexte latino-américain. Edith F. Kauffer Michel[40] définit l'extractivisme comme, l'exploitation prédatrice d'une ressource naturelle conduisant à son extinction et en propose la définition suivante dans une perspective d'écologie politique :

> "Se propone considerar el extractivismo como la extracción de recursos naturales destinados a su comercialización para el beneficio predominante de actores externos a los espacios intervenidos que produce impactos ambientales, sociales y económicos, propicias reacciones opositoras y desencadena situaciones conflictivas que acarrean violencia."

De manière générale, l'extractivisme est lié à des activités telles que l'exploitation minière, l'extraction de pétrole et les monocultures, et il impacte principalement les ressources naturelles du sous-sol, y compris l'eau. En Argentine, comme dans d'autres pays de la région, la logique extractiviste n'a cessé de se renforcer, notamment dans les provinces du nord et de la Patagonie, où des projets miniers et agro-industriels dévastateurs mettent en péril les terres des communautés autochtones et paysannes, tout en aggravant la violence à l'égard des femmes[41]. Ce phénomène s'accompagne d'une remise en question des formes traditionnelles de gouvernance territoriale et des modèles de développement économiques qui ignorent les savoirs ancestraux et les pratiques de gestion communautaire de la terre. Les femmes mapuches, par exemple, ont pris une place centrale dans la lutte contre la monoculture de soja, l'exploitation minière, et la déforestation, qui dévastent leur territoire ancestral. Ces luttes[42] ne se limitent pas à des revendications contre les destructions écologiques, mais englobent également des dénonciations de violences sexuelles et de discriminations patriarcales dans un contexte de militarisation des territoires. Le mouvement Ni Una Menos[43], qui lutte contre les féminicides, en est un exemple central. Dans un contexte où les régressions politiques sont généralisées, ces luttes féministes, malgré les avancées, restent profondément liées à des enjeux de souveraineté, de territoire et de résistance face à des structures patriarcales et capitalistes. Les violences faites aux femmes, en particulier dans les

---

[40] Kauffer, Michel, "Pensar el extractivismo en relación con el agua en América Latina: hacia la definición de un fenómeno sociopolítico contemporáneo multiforme". Sociedad y Ambiente, n° 16, 2018, p. 42.
[41] Exemple de la détention illégale de la danseuse et activiste Liza Rule, arrêtée le 23 octobre 2025 lors de la marche à Mendoza contre le mégaprojet minier San Jorge qui met en danger toute l'eau du bassin du fleuve Mendoza.
[42] Avec le collectif Mirá Socioambiental, Claudia Aboaf lutte auprès de Dolores Reyes, Maristella Svampa, Gabriella Cabezón Cámara et Sole Barruti. Elles ont créé un espace de défense de la vie et des territoires, elles produisent un podcast « El territorio habla », organisent des ateliers, sorties, colloques... Par exemple, du 5 au 11 septembre elles ont parcouru la côte patagonienne Argentine, de Viedma à Trelew, afin de créer une connexion avec les communautés et les assemblées qui y résistent face à l'exploitation des hydrocarbure.
[43] Langue, Frédérique, Sánchez, Evelyne (dir.), « Représentations et usages du passé en Amérique latine », Caravelle, n° 118, 2022, [En ligne], p. 94.

contextes de féminicides et de violences domestiques, sont souvent reléguées à une lecture misogyne, mais elles sont avant tout marquées par des rapports de classe et de race. La violence instrumentale qui fait des femmes les cibles principales, s'inscrit dans un cadre plus large de guerre sociale, où les féminicides deviennent un moyen de maintenir l'ordre social et économique, notamment en effrayant et en contrôlant les populations les plus pauvres et les plus marginalisées. Actuellement, avec l'arrivée au pouvoir de Javier Milei en Argentine[44], on assiste à une accélération des reculs des droits des femmes et des minorités. Les politiques néolibérales mises en place par son gouvernement, comme les réductions des budgets sociaux, la promotion d'une économie de marché sans régulation et la privatisation des biens communs (eau, terre, etc), affectent directement les populations les plus vulnérables, en particulier les femmes et les communautés marginalisées. Ces choix politiques se traduisent par un affaiblissement des mécanismes de protection des droits humains, avec un accent sur la répression plutôt que sur l'émancipation. Dans un contexte où la violence est instrumentalisée pour contrôler les populations, la montée en puissance de ce type de gouvernance exacerbe les violences faites aux femmes ainsi que les inégalités sociales et raciales, notamment à travers l'augmentation des féminicides et des agressions ciblées. Ce modèle de gouvernance ne fait qu'installer un climat de peur et d'impunité, renforçant l'oppression déjà vécue par les femmes et les peuples autochtones, et traduisant un retour en arrière par rapport aux avancées sociales acquises dans les décennies précédentes.

En ce sens, les femmes, qu'elles soient au Guatemala ou en Argentine, se lient autour d'une revendication commune : la défense du corps et de la terre, dans une approche qui englobe les dimensions culturelles, spirituelles et symboliques. Si le concept de corps-territoire a d'abord été mobilisé dans les sciences sociales comme vu précédemment, il trouve également une pertinence dans l'analyse littéraire, en offrant un cadre théorique pour examiner comment la fiction met en scène ces dynamiques de domination et de résistance. La littérature hispano-américaine contemporaine, notamment dans sa production écoféministe, propose des récits où l'environnement n'est pas un simple décor, mais un acteur qui façonne les subjectivités et dont l'altération résonne avec les violences subies par les personnages féminins. C'est le cas par exemple chez Gioconda Belli, dont le roman La mujer habitada (1988) fait littéralement fusionner le corps d'une femme avec un oranger ancestral, ou encore chez Liliana Colanzi,

[44] Javier Milei a remporté l'élection présidentielle argentine de 2023 avec 55,8 % des voix au second tour, battant Sergio Massa, qui a obtenu 36 %.

dont les nouvelles mettent en scène des territoires boliviens ravagés par l'extraction pétrolière, où la contamination des sols se prolonge dans la dégradation des corps féminins. Cela va par exemple montrer comment la pollution des sols et la dégradation des milieux de vie affectent directement le corps des femmes, illustrant ainsi une matérialité de l'oppression où les corps et les territoires deviennent indissociables. Mariana Enriquez, dans ses récits fantastiques argentins, traduit également cette logique : les maladies mystérieuses qui s'emparent des personnages féminins sont indissociables de la toxicité des espaces urbains et périurbains qu'elles habitent. De plus, la littérature ne se limite pas à une représentation des violences : elle constitue aussi un espace de résistance et de réappropriation où la poétique du corps-territoire renouvelle les imaginaires écologiques et féministes. La poésie de Daniela Catrileo, autrice mapuche chilienne, en est un exemple fort : elle y convoque la langue et le territoire ancestral comme actes simultanés de résistance corporelle et politique. En mobilisant le concept de corps-territoire pour analyser *El Ojo y la Flor*, il est ainsi possible d'examiner comment la littérature participe à la construction d'une écologie politique et poétique, articulant les enjeux de genre et d'environnement à travers des formes narratives et stylistiques spécifiques.

Ce travail va montrer de quelle manière la littérature s'empare et transcrit le concept de corps-territoire dans la fiction qui devient alors une nouvelle scène de résistance autochtone et féministe. Dans cette analyse du roman de Claudia Aboaf plusieurs hypothèses vont être traitées. La question de la *sanation du corps*, de sa réappropriation comme un écho aux réalités des dominations systémiques. Et plus généralement, comment l'exploitation de l'eau dans le roman révèle la manière dont les politiques extractivistes en Amérique Latine se sont historiquement articulées avec un modèle sociétal de type patriarcal en lésant les minorités.
Dans *El Ojo y la Flor*, l'autrice Claudia Aboaf aborde l'eau comme un corps commun à partir des textualités hydroféministes. Dans un de ses article[45], Claire Mercier cite Aistrida Neimanis qui considère ontologiquement l'eau à la fois comme un médium entre les corps et un moyen d'incarnation. En ce sens l'hydroféminisme est une "Exploration of the inextricable materiality/semioticity that circulates through all of theses bodies pushes at the borders of feminism, and expands it." Claudia Aboaf donne à voir une scène écodystopique

[45] Mercier, Claire, « El agua como cuerpo común : hidrofeminismo en tres distopías latinoamericanas recientes. », Revista Electronica de Estudios Transatlanticos de Literaturas, n° 29, 2022, p. 139.

autour du Delta del Tigre, où les deux sœurs, Juana et Andrea tissent des relations symbiotiques avec l'eau. Néanmoins, il est aussi important d'examiner les contributions et les contraintes de ce roman dans le contexte de l'écofiction féministe. Comment *El Ojo y la Flor* apporte-t-il une nouvelle perspective sur les imaginaires écologiques et genrés ? Est-ce que cela représente une critique de l'extractivisme ou plutôt une reconfiguration de ses représentations ?

Ainsi, cette étude propose d'examiner comment *El Ojo y la Flor* construit, à travers une poétique du corps-territoire, un passage de la dystopie à l'utopie permettant de penser un monde commun fondé sur la symbiose.

Il s'agira dans un premier temps d'établir un cadre théorique et contextuel en présentant d'abord les définitions et les enjeux du concept de corps-territoire puis l'écoféminisme et ses enjeux en Amérique latine et enfin la place de la littérature dans les discours écologiques et féministes. L'objectif sera de montrer comment le passage "des murs aux pages", du déplacement des luttes dans l'espace public (manifestations, graffitis, etc.) vers l'espace littéraire, s'accompagne d'une redéfinition des rapports entre le corps, le territoire et le discours, dans une perspective féministe et écologique. Ensuite, nous analyserons comment *El Ojo y la Flor* utilise la science-fiction comme un espace d'émancipation. Autrement dit, comment le roman créé depuis une dystopie capitaliste, une dystopie sensible où la Belleza[46] et la symbiose deviennent des moteurs de transformation qui s'unissent et donnent naissance à une nouvelle sensibilité du vivant, un "mundo ambiente técnico"[47]. Enfin, nous interrogerons le geste poétique de Claudia Aboaf : comment la forme, le langage et la sensibilité de la

[46] Dans l'entretien (voir annexe 1), Claudia Aboaf distingue explicitement la beauté ordinaire de la Belleza comme concept philosophique à part entière. Elle précise "La Belleza es inmanente, eso es lo que quiero decir cuando pongo Belleza con mayúscula." et l'oppose à une beauté simplement esthétique ou subjective. La majuscule signale donc un statut conceptuel particulier dans lequel la Belleza est une immanence, c'est-à-dire une force qui transcende les époques, les civilisations et les constructions politiques du langage. Elle rejoint ainsi d'autres notions que l'autrice écrit avec majuscule, comme la Naturaleza o la Simbiosis, formant un paradigme cohérent.
Le terme Belleza tel que Claudia Aboaf l'emploie est indissociable de son ancrage dans une pensée latinoaméricaine et d'une tradition littéraire spécifique, elle convoque Macedonio Fernández, Pizarnik, Haraway traduite en Argentine, le mouvement pour la loi sur l'avortement en 2018. Traduire "Belleza" par "Beauté" risquerait de le déporter dans une tradition philosophique européenne que l'autrice ne revendique pas et dont elle se distingue. Conserver le terme en espagnol marque cette distance et rappelle qu'il s'agit d'un concept situé, construit dans et par une langue, une géographie et une militance particulières.

[47] Nous gardons ces termes en espagnol pour la même raison que le concept de Belleza, lors d'un entretien précédent celui retranscrit dans l'annexe, Claudia Aboaf avait abordé le "mundo ambiente técnico", par soucis de correspondance à ses paroles, nous décidons de ne pas le traduire.

fiction que nous avons analysé dans ce travail mettent en œuvre une pensée écoféministe, en faisant de la littérature un espace d'expérimentation, de soin et de cohabitation.

1. Vers un changement de support, des murs aux pages, cadre théorique et contextuel des concepts.

Cette première partie a pour objectif de construire le cadre théorique et contextuel qui permettra d'analyser El Ojo y la Flor comme un espace de résistance écoféministe. Mais cet objectif n'est pas purement descriptif puisqu'il s'agit de démontrer que les trois concepts mobilisés dans ce mémoire, le corps-territoire, l'écoféminisme et l'écofiction, ne sont pas des outils d'analyse indépendants que l'on appliquerait successivement au roman, mais trois moments d'un même mouvement qui va de la lutte sociale vers la forme littéraire. Ce mouvement, que l'on peut appeler le passage "des murs aux pages", est lui-même porteur d'une transformation car en entrant dans la littérature, les concepts issus des féminismes communautaires et décoloniaux ne se contentent pas de trouver un nouveau support d'expression. Les concepts se réélaborent, se fictionnalisent, acquièrent une dimension poétique et sensible qui modifie leur portée et c'est cette transformation que les pages qui suivent cherchent à mettre en évidence.

La première sous-partie établit le concept de corps-territoire dans sa genèse historique et politique en montrant comment il naît de la convergence de plusieurs courants féministes latinoaméricains. La deuxième sous-partie replace ce concept dans le cadre plus large de l'écoféminisme latinoaméricain, en montrant que cette convergence corps-territoire n'est pas qu'une métaphore militante mais le résultat d'une généalogie intellectuelle précise, qui remonte à la critique de la science moderne par Carolyn Merchant et s'enrichit des apports décoloniaux de María Lugones. La troisième sous-partie interroge enfin le passage vers la fiction en se demandant en quoi le genre de l'écofiction constitue-t-il un espace particulièrement adapté à la réélaboration littéraire de ces enjeux ? Et c'est en répondant à cette question que nous préparons le passage à l'analyse du roman lui-même, en montrant que la littérature n'illustre pas seulement des idées politiques mais qu'elle les transforme.

1.1. Les fondements théoriques pour lire *el Ojo y la Flor* : le corps-territoire face à la triple domination capitaliste, patriarcale et coloniale.

> Nous, femmes féministes communautaires, nous sommes radicales, car à la racine de nos luttes, nous disons qu'il n'y a pas de révolution tant que nos corps de femmes continuent d'être la colonie des hommes, des gouvernements et des États. Il n'y a pas de révolution quand les décisions concernant nos corps sont prises par des hommes, des prêtres, des juges, des maris et des pères. Nous, les femmes, sommes la moitié de chaque village, une moitié qui prend soin, élève, protège et donne naissance à l'autre moitié que sont les hommes[48].

Ce sont notamment les féministes communautaires qui ont su relier les violences subies aux héritages coloniaux et à une violence systémique qui trouve son origine dans la domination impérialiste et patriarcale. C'est dans la Bolivie de 2003, au sein d'un contexte marqué par l'intensification de l'exploitation extractiviste et la persistance des violences envers les femmes autochtones que jaillit une insurrection. Les femmes de la communauté Mujeres Creando[49] ont fait des rues de La Paz un véritable espace de révolte à travers leurs graffitis. C'est de ce mouvement qu'est né le féminisme communautaire. Issues des mouvements sociaux autochtones et féministes, ces femmes ont développé une critique profonde des patriarcats hérités à la fois des cultures préhispaniques et de la colonisation occidentale. En effet, elles expliquent que les femmes andines n'étaient pas laissées à l'abandon comme l'étaient les européennes du XIII°, XIV° et XV° siècle. Au contraire, les hommes et les femmes avaient accès aux ressources et richesses de *l'ayllu.* Ces féministes, à l'instar de Lorena Cabnal et Julieta Paredes[50], ont proposé une articulation entre la défense des corps et celle des territoires, formulant ainsi la notion fondamentale de « corps-territoire »[51]. Dans son article[52] Julieta Paredes écrit :

---

[48] Les mots de Julieta Paredes, dans Hilando Fino, *Desde el Feminismo comunitario* (2010), La Paz, Comunidad Mujeres Creando Comunidad, 2014. Dans : Fronty, Elina, *Vivantes. Des femmes qui luttent en Amérique latine*, Éditions Dehors, 2023, p. 103.

[49] Un collectif militant créé en 1992 à la suite de l'élection d'Evo Morales à la tête de la Bolivie. Mujeres creando voit le jour dans l'espace public, en rassemblant des jeunes, surtout des femmes, qui appuient des manifestations, blocages et événements de protestation de rue. Un groupe de femmes se forme et organise des réunions plénières pour aborder la situation politique du pays et planifier l'avenir. Maria Galindo, Julieta Paredes et Monica Mendoza sont à l'origine de la création de cet assemblage féministe qui s'établit dans la rue, dans un café situé à La Paz, ainsi que dans un espace artistique appelé « La virgen de los deseos ». (en ligne), https://mujerescreando.org

[50] Féministes aymara membre de la Comunidad Mujeres Creando.

[51] CF p. 14.

[52] Paredes, Julieta, «El feminismocomunitario: la creación de un pensamiento propio», Corpus : Archivos virtuales de la alteridad americana, vol. 7, n° 1, 2017, p. 2-3.

> Hemos venido ubicando nuestro pensamiento en medio de las luchas de liberación y en la construcción de un conocimiento nuestro. Por ello es necesario entonces dejar claras las diferencias de nuestras raíces de pensamiento, conocimiento y práctica social, para poder hablar de la creación de un pensamiento propio y que nuestro feminismocomunitario pueda ser tal y no una sucursal de Europa, o que nosotras seamos vistas como discípulas del pensamiento occidental. Por esta razón necesitamos, por un lado, ubicarnos respecto de las categorías y conceptos hegemónicos —incluidos los del feminismo occidental—, y, por otro lado, también necesitamos crear nuestros propios conceptos y metodologías.
>
> El feminismocomunitario viene de cuatro vertientes: dos de procesos sociales y dos de las organizaciones feministas. De los procesos sociales, retomamos "la memoria larga",es decir, las luchas de nuestras abuelas contra las formas de dominación que les tocó vivir en los territorios del Kollasuyo (hoy Bolivia) y que hoy constituyen nuestras raíces. Otro es el proceso de cambio instaurado por el pueblo boliviano a partir de octubre del año 2003 y del cual nosotras también somos artífices y constructoras. Proceso en el que planteamos la despatriarcalización, la descolonización como un proceso que socave también las bases del capitalismo y la explotación.

On peut alors affirmer que le féminisme communautaire tel que décrit ci-dessus remet en question les approches occidentales du féminisme "descolonizando el feminismo", en valorisant les savoirs et pratiques enracinés dans les expériences politiques et culturelles des femmes autochtones. Elles ont mis en pratique l'envie implacable de détachement face au courant féministe occidental, une réelle prise de position à contre-courant des concepts hégémoniques. Une nouvelle définition du féminisme a alors émergé "El feminismo, para el feminismocomunitario, es la lucha de cualquier mujer, en cualquier parte del mundo, en cualquier tiempo de la historia que lucha o se rebela ante un patriarcado que la oprime o la quiere oprimir."[53], elle se veut globale, unificatrice et porteuse d'espoir, elle appelle à une lutte générale pour n'importe quelle femme refusant l'oppression face au patriarcat. Les fondements du féminisme latino-américain doivent être compris comme d'une part un projet politique féminin et un mouvement social, mais aussi comme une théorie capable de trouver les biais sexistes de toute théorisation antérieure ou indirectement liée à cette dernière. C'est ainsi que Julieta Kirwood l'a défini en 1987 :

> El feminismo es tanto el desarrollo de su teoría, como su práctica y deben interrelacionarse. Es imposible concebir un cuerpo de conocimientos que sea estrictamente no-práctico. El feminismo es, entonces, un conjunto de conocimientos (o intentos) de y desde las mujeres y comprometido con estas,

[53] *Ibid.*

> junto con ser un cuerpo de entendimientos es acción transformadora del mundo[54].

En somme, l'histoire des idées féministes latino-américaines est liée au travail politique de leurs autrices. Ce sont des femmes qui sont passées de la révolution mexicaine aux nationalismes[55], des dictatures à des formes de gouvernement validées par des élections mais non démocratiques en termes de participation aux décisions économiques et politiques, et surtout de la critique du leadership et des hiérarchies de la tradition politique masculine ; "Queríamos todo nuevo, queríamos que las relaciones fueran nuevas, las formas de trabajo, las formas de relacionarnos, queríamos cambiarlo todo"[56]. Jusqu'aux années 1970, la ligne directrice du féminisme s'axait autour des luttes pour l'égalité et les droits en mettant l'accent sur les différentes formes d'oppressions juridiques, économiques et politiques. La nécessité d'une conceptualisation du féminin en opposition à la dichotomie femme-homme construite par les cultures patriarcales sur et contre leur corps sexualisé est arrivée dans les années 70. Les femmes ont alors répondu à ces pressions systémiques en revalorisant leur humanité et en démantelant la construction patriarcale de la supériorité de l'homme sur la femme et sur la nature. C'est alors que la rébellion libératrice s'est mise en marche. Entre 1973 et 1976, en Argentine, l'engagement de nombreuses femmes dans la guérilla a rendu difficile l'éclosion d'un féminisme autoréflexif, ou bien l'a mis en marge du fait que certaines militantes considéraient la libération sexuelle comme une contradiction mineure, une lutte « petite-bourgeoise » profondément antirévolutionnaire. Toutefois, les sévices sexuels subis par les militantes sous la dictature ont anéanti la notion d'égalité de genre dans le combat armé et ont contraint un grand nombre de femmes à faire face à la particularité de leur position au sein de la société[57]. Cette prise de conscience a alimenté un enchainement d'évènements, notamment la deuxième rencontre féministe d'Amérique Latine et des Caraïbes à Lima en 1982, où un cadre d'analyse a été établi afin de déchiffrer le sexisme inhérent à la culture prédominante[58], dans le but de comprendre comment la société s'est divisée en un groupe masculin privilégié

---

[54] Kirkwood, Julieta, *Feminarios*, Santiago de Chile, Documentas, 1987, p. 108.
[55] La révolution mexicaine (1910-1917) constitue un moment fondateur qui mobilisa massivement les femmes (lessoldaderas et militantes) sans pour autant leur accorder de droits politiques réels. Les mouvements nationalistes des années 1930-1950, qui s'en suivirent à l'échelle latino-américaine, revendiquaient l'indépendance des peuples face à l'impérialisme tout en reconduisant fréquemment des structures patriarcales au sein même de leurs organisations.
[56] Gabiola, Artigas, Largo, Edda, Palestro, Sandra, *Una historia necesaria. Mujeres en Chile : 1973-1990*, Santiago de Chile, 1994, p. 135.
[57] Femenías, María Luisa, *Perfiles del feminismo iberoamericano*, Argentine, Catálogos, 2002.
[58] On entend ici par culture prédominante la culture occidentale, blanche et catholique imposée comme norme hégémonique depuis la colonisation, et qui structure encore les rapports sociaux en Amérique latine.

et des groupes inférieurs soumis, incarnant ainsi le patriarcat. Et puis en opérant un bond dans le temps, il convient de s'arrêter sur le mouvement « Ni Una Menos », dont l'émergence est indissociable du féminicide de Lucía Pérez. C'est en octobre 2016 que cette adolescente est violée et torturée par ses agresseurs à Mar del Plata, un crime qui provoque un soulèvement collectif et donne naissance à l'un des mouvements féministes les plus puissants d'Amérique latine. Quelques jours après sa mort, le 19 octobre, une grève nationale des femmes a été lancée par plusieurs collectifs féministes. Cette protestation fut le point de départ d'un mouvement protestataire de masse dans toute l'Argentine avec plus de 800 000 grévistes en 2018 et 2019[59]. Les revendications sont multiples, allant de la dénonciation des féminicides, au combat pour l'autodétermination économique et puis pour le droit à l'avortement libre et gratuit[60]. Aussi, c'est également en 2016 à la suite de l'assassinat de Berta Cáceres, militante pour l'environnement, féministe et co-fondatrice du Conseil des organisations populaires et indigènes de Honduras (COPINH), que le terme « féminicide de territoire » a émergé. Dans son ouvrage[61], la sociologue et activiste Verónica Gago, affirme que les luttes déployées par ces grèves se définissent comme « le déploiement d'un contre-pouvoir » qui s'oppose à la victimisation, la détermination et l'invisibilisation orchestrées par la société patriarcale, qui réduit les femmes et les corps féminisés à ces rôles. Nous pouvons comprendre les luttes liants le corps des femmes au territoire avec cette citation de Françoise Vergès :

> L'expansion coloniale européenne repose sur l'idée que la force de travail comme la nature sont des sources infinies à exploiter, comme si la nature et les peuples étaient des richesses venues du ciel à disposition des pays colonisateurs[62].

Ainsi, il est convenable et cohérent de parler de la colonisation des corps féminins, et plus largement d'un « capitalisme patriarcal ». Ce terme emprunté au titre de l'ouvrage de Silvia Federici[63] pointe du doigt l'importance d'une réflexion autour des différentes formes de dominations, le plus souvent imbriquées, comme celles portées sur le corps des femmes autochtones. Nous le verrons dans la prochaine sous partie, mais, pour les écoféministes, c'est à partir de ce point de départ que s'articule toute réflexion sur une réflexion autour de toutes

---

[59] Gago, Veronica, *La puissance féministe ou le désir de tout changer*, éditions divergences, 2021, p. 11.
[60] La loi 27.610 sur l'interruption volontaire de grossesse a été promulguée le 30 décembre 2020.
[61] Gago, Veronica, *op. cit.*
[62] Vergès, Françoise, *Le ventre des femmes. Capitalisme, racialisation, féminisme*, Paris, Albin Michel, 2017, p. 98.
[63] Federici, Silvia, *Le capitalisme patriarcal*, éditions La fabrique, 2019.

les formes de dominations inhérentes au capitalisme patriarcal. Par définition, le patriarcat est un système dans lequel le pouvoir appartient à la classe sociale des hommes[64]. Dans ce dit système, il est donné aux hommes, le pouvoir économique, le pouvoir de décision politique et le pouvoir de posséder la terre ; et aux femmes, les rôles de soin (le *care*), ou ce qui est appelé le travail de reproduction dans la division capitaliste du travail. Il est alors logique de constater, à partir de cette division, que les femmes racisées sont les premières victimes de ce système de domination des hommes sur les femmes et du Nord sur le Sud.

C'est, comme nous l'avons mentionné en introduction, à partir de 1492 que ces rapports mondiaux peuvent être expliqués. Cette entreprise de destruction a été motivée par la mise en cause de l'humanité de l'Autre. Ces êtres *sans* Dieu, étaient alors à la merci des groupes dominants, subissant ainsi le même sort que la terre, spoliée et pillée. En Amérique latine, de manière générale, le lien entre corps et territoire peut se comprendre par la négation de l'appartenance des êtres humains à la terre-nature[65], tout comme l'importance des relations entre les entités humaines et surnaturelles. Au fil des siècles, ces liens ont été réduits à des mythes ou des légendes concomitantes à des cultures qualifiées « en opposition » à la modernité et à la raison[66]. Vandana Shiva a démontré comment l'asservissement de la nature et de la femme a été facilité par leur assignation au rôle d'" autre", c'est-à-dire en les percevant comme des entités non-soi passives[67]. La nature et la femme sont considérées comme une extériorité inférieure et malléable à l'homme, qui lui est perçu comme l'être de référence. Ce raisonnement constitue le fondement de tous les processus d'oppression coloniale, raciste, patriarcale et anthropocentrique qui ne reconnaissent l'autre qu'à partir de son infériorité[68]. La pensée occidentale a élaboré sa notion de supériorité et de différence sur cette vision dualiste du monde. Finalement, tout comme la nature, les femmes ont été exploitées pour manifester l'aspect vivant des conditions matérielles indispensables au « bon fonctionnement » du capitalisme. L'attribution d'une dimension féminine à la nature ou l'assignation d'un caractère naturel aux femmes a eu un impact doublement nuisible :

---

[64] Pahaut, Cindy, « Décoloniser les corps et les territoires. Vers une révolution féministe. », CVFE, 2022, p. 5.
[65] On entend par terre-nature une conception du monde propre aux cosmovisions autochtones, dans laquelle la terre n'est pas une ressource exploitable mais un être vivant, doté d'une dimension spirituelle, avec lequel les communautés humaines entretiennent des relations de réciprocité et d'interdépendance. Cette conception s'oppose à la vision occidentale moderne qui sépare radicalement la nature de la culture et réduit la terre à un objet de possession et d'exploitation.
[66] Walsh, Catherine, « Interculturalidad, plurinacionalidad y decolonialidad : Las insurgencias político-epistémicas de refundar el Estado », Tabula rasa, n. 9, 2008.
[67] Shiva, Vandana, « La mirada del ecofeminismo », Polis, n. 9, 2004.
[68] Fronty, Elina, *Vivantes. Des femmes qui luttent en Amérique latine*, Éditions Dehors, 2023, p. 35.

> La nature est devenue cette chose vulnérable que l'on peut piller et les femmes ont subi les conséquences de la mécanisation du vivant. Comme les hommes contrôlent les technologies, le monde féminin s'est vu assigner la tâche de prendre soin du vivant, moins considéré économiquement et socialement[69].

Dans *La puissance féministe*[70] déjà cité précédemment, Verónica Gago nous indique clairement l'origine, les différentes définitions et enjeux du concept corps-territoire, en créant un panorama clair et structuré. Elle fait remarquer que l'utilisation de la notion "corps-territoire" permet de proposer une perspective appropriée pour examiner les tendances néo-extractivistes actuelles, aussi bien en ce qui concerne l'exploitation des territoires que la mutation des types de travaux. Cette utilisation s'avère stratégique en révélant les processus de spoliation des ressources communes qui influencent la vie quotidienne des populations. C'est une vision qui suggère effectivement un changement de perspective : elle encourage à envisager les corps comme des espaces habités, et les espaces comme des corps affectés par ces expériences. Le concept du corps-territoire met en lumière les conflits contemporains, en les plaçant dans un cadre de tensions désormais validé et compréhensible ; tout en démontrant que toutes atteintes aux ressources communautaires sont également des atteintes aux corps individuels et collectifs, tous deux affectés par la dépossession. Ce qui est particulièrement intéressant dans ce chapitre c'est la mention que l'union des termes corps et territoire a déjà un sens en soi : elle soutient l'idée qu'il est impossible de séparer le corps personnel du corps collectif, ou de distinguer l'être humain de son enracinement territorial. Conceptualisé en tant qu'entité unifiée, le corps-territoire remet en cause la notion libérale du corps comme bien privé, pour lui redonner une perspective politique, productive et épistémologique ancrée dans une certaine continuité. Ce corps redéfini a des émotions, des ressources et des compétences qui ne se limitent pas à l'individu quelconque, mais qui deviennent uniques lorsqu'elles passent par un corps spécifique. Ce dernier, cependant, ne peut être envisagé de manière indépendante, car il est constamment imbriqué dans un réseau relationnel avec d'autres corps et avec des forces non humaines. L'idée de corps-territoire suggère également que personne n'est, nait *sans* corps ni territoire, contribuant ainsi à redéfinir la compréhension des

---

[69] Tárdon Vigil, Maria, « Ecofeminismo : Una reivindicación de la mujer y la naturaleza », el futuro del pasado, n. 2, 2011, p. 538.
[70] Plus précisément, dans le chapitre 3 « Corps-territoire. Le corps comme champ de bataille ».

dynamiques de dépossessions. Cette idée factuelle que personne n'est dépourvu de corps ou de territoire se révèle comme étant un axe fondamental de ces féminismes enracinés dans l'expérience concrète. Ainsi, les mettre en relation permet de les enrichir réciproquement tout en révélant leur complexité. Que signifie donc posséder un corps ? Que veut dire posséder un territoire ? Il s'agit davantage d'une relation d'appartenance que de possession : *on* fait partie d'un corps-territoire. Elle nous rappelle également que l'idée du corps comme un corps-territoire est un concept issu des luttes ; il valorise donc les connaissances spécifiques au corps, qu'elles soient liées aux soins, à l'autodéfense, à l'écologie ou aux différentes formes de richesse vécues, tout en mettant l'accent sur l'ouverture et l'indétermination de ses possibilités. Ces mouvements collectifs de défense se manifestent à travers des slogans et des alliances (« pour la terre, l'eau, la vie ») mais ils représentent aussi des démarches d'innovation. Ils construisent de nouvelles formes d'organisation, d'interaction sociale, de diffusion des connaissances et des biens, dans le but de créer des territoires existants et des perspectives enracinées. Finalement, ce qu'explique Verónica Gago nous permet de comprendre pleinement l'origine et les enjeux de ce concept issu des luttes. Le développement de l'idée de corps-territoire offre un cadre pour analyser les diverses manifestations de l'extractivisme actuel. De l'extraction des ressources naturelles à la prise de contrôle financière et numérique, toutes contribuent à une dynamique globale de dépossession favorisant l'accumulation capitaliste. Perçu comme une *expérience vécue*, le corps-territoire se transforme en un lieu de résistance, d'affrontement. Et puis, malgré un cadre attaché aux luttes de femmes autochtones et rurales, c'est un concept que l'on peut étendre et convoquer ailleurs, notamment en littérature où il peut être mis à profit afin de soutenir diverses formes de résistances féminines. En effet, lors de notre analyse de l'œuvre étudiée, nous allons comprendre et saisir les enjeux et défis auxquels les personnages féminins sont confrontés, enjeux qui se révèlent en tout point similaires à ceux que vivent les femmes précédemment évoquées.

Le concept de corps-territoire fournit un cadre politique et ontologique solide. Cependant il ne dit pas encore d'où vient la logique de séparation qu'il cherche à défaire. Pour comprendre pourquoi corps et territoire ont été historiquement dissociés, et pourquoi cette dissociation accompagne la domination de genre, il faut remonter à une généalogie plus ancienne. L'écoféminisme montre comment la modernité occidentale a construit simultanément la

nature comme objet exploitable et la femme comme être secondaire, assimilé à cette nature pour mieux lui être soumis. La sous-partie suivante reconstitue ce mouvement en montrant que l'écoféminisme latinoaméricain n'est pas un import européen mais une réappropriation critique, nourrie des expériences coloniales et extractivistes propres au continent.

1.2. L'écoféminisme en Amérique latine, zoom sur le cas argentin.

Ces prochaines pages sont consacrées à la compréhension de ce qu'*est* l'écoféminisme en Amérique latine et plus précisément en Argentine. Dans ce but, nous allons nous baser principalement sur l'ouvrage[71] de Carolyn Merchant, où elle propose une analyse historique et critique des interactions entre la nature, les connaissances et la domination, démontrant comment la modernité occidentale a introduit un tournant radical dans les perceptions du vivant.

Dans de nombreuses sociétés prémodernes, ainsi que dans les cosmovisions autochtones des Amériques, la nature était perçue comme un être vivant, doté d'intentionnalité. Celle-ci était fréquemment personnifiée sous la forme d'une entité féminine et maternelle : une Terre-Mère féconde, intégrée dans un ordre symbolique et cyclique de l'univers. Ce type d'organisation naturelle favorisait une relation d'interdépendance entre les individus et leur environnement. Dans ce cadre, la préservation des équilibres naturels était profondément ancrée dans l'ordre social, religieux et économique. Cependant, l'émergence de la science moderne à partir du XVII° siècle a profondément rompu avec ce paradigme. La nature était désormais perçue et considérée comme un système inanimé, gouverné par des lois mécaniques, quantifiables et contrôlables. Carolyn Merchant démontre comment ce changement épistémologique qu'elle appelle « mort de la nature » est associé à une transformation des métaphores : la Terre ne représente plus une mère nourricière vivante, mais plutôt une machine silencieuse que l'on peut exploiter sans hésitation. Ce changement de perspective, passant de la Terre pleine de vie à la machine sans vie, constitue une étape cruciale dans la dynamique entre l'Homme et son cadre environnemental. Il permet une logique extractiviste basée sur la séparation entre le sujet (masculin, rationnel, occidental) et l'objet (nature, corps, femme, colonisé), désormais perçu comme inactif, silencieux et exploitable. Elle note que cette nouvelle organisation des relations avec le vivant n'est pas neutre mais fortement marquée par le genre et l'idéologie. Elle se manifeste particulièrement dans les textes de Francis Bacon en utilisant des métaphores à connotation sexuelle pour illustrer la recherche de la vérité scientifique : il faut « forcer » et « mettre au supplice » la nature pour qu'elle révèle ses mystères. Merchant met

[71] Merchant, Carolyn, *La nature comme femme et sa destruction par la science moderne,* Edition Wildproject, 2024.

alors en lumière qu'un tel discours illustre le cadre patriarcal associant savoir à oppression violente et vérité à exploitation. Elle s'appuie notamment sur les métaphores utilisées par Francis Bacon au XVII° siècle, figure fondatrice de la méthode scientifique moderne, qui décrivait la nature en termes d'interrogatoire judiciaire et de torture, appelant à la "mettre à la question" afin de la "contraindre à livrer ses secrets". Le savoir scientifique se construisait ainsi sur un rapport de domination et d'extraction forcée, calqué sur les pratiques de violence exercées sur les corps des femmes accusées de sorcellerie : la vérité n'était pas découverte mais arrachée. Dans ce contexte, la nature - féminine, essentialisée - se voit privée de son indépendance symbolique pour devenir une source de ressources, à la fois dénuée de sacralité et assujettie. Ce processus de rationalisation implique aussi l'exclusion des savoirs situés, en particulier ceux détenus par les femmes, les guérisseuses, les sage-femmes. Leurs pratiques relatives aux soins, à l'intuition ou à la connaissance des plantes sont peu à peu dévalorisées et criminalisées. Elle examine donc la chasse aux sorcières comme un tournant crucial vers une science institutionnelle, centralisée et masculine, qui supprime les traditions de coexistence délicate avec la nature. Ainsi, elle révèle une continuité structurelle entre la domination féminine et environnementale, mettant l'accent sur le fait que la violence exercée sur les corps (féminins, racialisés, et plus largement : non conformes) et sur les territoires découle d'une logique commune de séparation et de pouvoir.

De la même manière, Silvia Federici[72] fait un parallèle fort entre l'accroissement de la chasse aux sorcières et une aspiration grandissante à s'emparer du pouvoir que les femmes avaient dans le domaine de la reproduction et de la contraception. Cette persécution coïncide avec l'apparition d'un patriarcat intrusif et représente un point de bascule dans la répartition sexuée du travail, dans une époque où les changements sociaux tendaient à limiter les femmes à une fonction purement reproductive. L'autorité politique reconfigure alors le corps féminin en tant que « marge dangereuse » qui nécessite une surveillance et un contrôle. Ainsi, la chasse aux sorcières se transforme en un outil politique pour contrôler la maternité, la sexualité et la procréation. Certaines entités (celles qui appartiennent aux défenseurs du Roi et du royaume céleste) représentent le centre, l'autorité, le Bien ; d'autres (les femmes, les sorcier.e.s, les marginaux) sont confinées en dehors du discours dominant, constamment suspectées et sous surveillance. Bien que l'oppression des sorcières comme outil de contrôle soit une

[72] Federici, Silvia, *Caliban et la Sorcière. Femmes, corps et accumulation primitive, Entremonde, collection rupture,* 2017.

interprétation occidentale, le profane associé aux rituels ancestraux autochtones, à leur persécution et élimination, dont l'objectif principal était l'évangélisation de ces communautés et leur asservissement, offre une vision claire sur la portée universelle des méthodes de dominations similaires. Ces logiques de domination, loin de s'être éteintes avec la modernité, ont traversé les siècles et continuent de structurer les rapports entre genre, nature et pouvoir. C'est précisément cette persistance qui, au tournant du XX° siècle et plus encore dans les décennies contemporaines, a rendu nécessaire l'émergence d'une pensée critique capable d'en dénouer les mécanismes. C'est ainsi que la pensée écoféministe émerge comme une réponse critique et réparatrice, qui vise à renouer les fils brisés entre corps, savoirs et subjectivités. Loin de réaffirmer une essentialisation de la femme-nature, elle cherche au contraire à revaloriser une approche relationnelle du monde, à travers laquelle les écrivaines latino-américaines contemporaines inventent de nouvelles formes poétiques et politiques. Dans ce contexte, l'écoféminisme tel que le définissent Maria Mies et Vandana Shiva[73] cherche à déconstruire les bases mêmes de la connaissance dominante. Plutôt que de se contenter d'une réévaluation de l'image féminine, leur objectif est de mettre en lumière les mécanismes systémiques qui ont permis l'association de la domination des femmes et de la nature. Dans l'avant-propos[74], l'activiste et écrivaine féministe Australienne Ariel Salleh écrit :

> Its first premiss is that the « material » resourcing of women and of nature are structurally interconnected in the capitalism patriarchal system. Ecofeminists may draw on other strands of feminism at times, but liberal and postmodern approaches are generally unhelpful for building global political alliances with workers, peasants, indigenous peoples, and other victims of the Western drive to accumulation. A critically important facet of ecofeminism is that it offers an alternative to the relativism that takes over as capitalist commodification homogenizes cultures.[75]

Cette hypothèse nous invite à aller au-delà des simples comparaisons symboliques entre le féminin et la nature, afin de concevoir une véritable interconnexion des formes de

---

[73] Mies, Maria, Shiva,Vandana, *Ecofeminism*, Second Edition, New Edition, New edition London, Zed Books, 2014.
[74] *Ibid*. p. 11.
[75] Traduction : Son premier postulat est que l'exploitation « matérielle » des femmes et de la nature sont structurellement interconnectées au sein du système capitaliste patriarcal. Les écoféministes peuvent parfois s'appuyer sur d'autres courants féministes, mais les approches libérales et postmodernes s'avèrent généralement peu utiles pour construire des alliances politiques mondiales avec les travailleur·euses, les paysan·nes, les peuples autochtones et les autres victimes de la logique occidentale d'accumulation. Un aspect fondamental de l'écoféminisme est qu'il offre une alternative au relativisme qui s'impose à mesure que la marchandisation capitaliste homogénéise les cultures.

domination. Ainsi, depuis la colonisation des Amériques au XVe siècle jusqu'aux extractivismes contemporains en Amazonie, dans les Andes ou en Mésoamérique les corps féminins, les territoires, les écosystèmes et les connaissances subalternes sont tous exploités d'une même façon : extraits, commercialisés et tenus à l'écart pour favoriser l'accumulation du capital.

Dans le contexte d'une analyse littéraire, cette perspective critique s'avère particulièrement pertinente pour étudier *el Ojo y la Flor*, roman dans lequel la dégradation de l'environnement, la violence faite aux corps féminins et la résistance des savoirs autochtones s'articulent de manière indissociable, ce qui en fait, comme nous le verrons, un texte pleinement inscrit dans une poétique écoféministe. Effectivement, *el Ojo y la Flor* ne se limite pas à critiquer une division artificielle entre les corps et les environnements car le roman examine aussi comment cette violence extractive s'intègre dans les subjectivités, les mémoires et les imaginaires. Salleh met en évidence que cette dépossession ne se manifeste pas seulement sur le plan matériel, mais également sur les plans symbolique et culturel. Ainsi, « liberal and postmodern approaches are generally unhelpful for building global political alliances with workers, peasants, indigenous peoples and others victims of the Western drive to accumulation. »[76] ces mots mettent en évidence l'importance pour l'écoféminisme de s'éloigner des interprétations individuelles ou purement discursives de l'émancipation, afin de se reconnecter à des formes de combats collectifs, incarnés et enracinés. Dans ce contexte, les univers poétiques créés par les récits écoféministes ne sont pas perçus comme des échappatoires esthétiques, mais plutôt comme de véritables ateliers de réinvention du monde, où les relations entre corps, territoires, communautés et mémoires sont réévaluées. Finalement, elle souligne que l'écoféminisme, en se reconnectant à des épistémologies sous-représentées, représente en outre une contre-narration à même de créer des résistances transversales : entre le Nord et le Sud, entre les êtres humains et les non-humains, entre les corps endommagés et les territoires dévastés, « a critically important facet of ecofeminism is that it offers an alternative to the relativism that takes over as capitalist commodification homogenizes cultures. ».

[76] Traduction : Les approches libérales et postmodernes s'avèrent généralement insuffisantes pour construire des alliances politiques à l'échelle mondiale avec les travailleur·euses, les paysan·nes, les peuples autochtones et les autres victimes de la logique occidentale d'accumulation.

Comme le fait remarquer la sociologue argentine Maristella Svampa[77], depuis de nombreuses années dans les zones du Sud, les femmes jouent un rôle crucial dans les batailles sociales et dans les processus de mise en place autonome de la communauté, tant en Amérique latine que ailleurs. On parle souvent de ce phénomène en termes de « féminisation des luttes », et il s'applique particulièrement aux femmes venant de milieux modestes, mais aussi à celles qui appartiennent à la classe moyenne. Par exemple, en Argentine, l'implication des femmes de la classe moyenne crée un lien entre les mouvements des années 1970, comme ceux des *Mères et des Grands-mères de la Place de Mai* qui protestaient et réclamaient leurs fils disparus sous le régime dictatorial, et les actions du début des années 2000, comme le groupe *Madres del Dolor* composé de mères ayant perdu leurs enfants suite à des violences étatiques. Dans les classes populaires, les femmes *piqueteras* ont su se faire un rôle prépondérant à la fois pour mettre en lumière les questions de la faim et du chômage, et pour structurer l'organisation indépendante de ces groupes. Il est fréquent encore aujourd'hui de constater que les femmes occupent des hauts postes au sein des mouvements autochtones, des initiatives écologiques et des organismes environnementaux locaux. D'autre part, des théoriciennes telles que Vandana Shiva ou Magdalena León évoquent un féminisme spécifique au Sud, étroitement associé à l'écologie populaire parfois qualifié d'« écoféminisme de la survie »[78] en soulignant la variété des expériences féminines en lien avec la sauvegarde des territoires et le bien-être collectif. Ces considérations ont été essentielles pour établir les connexions entre le genre et l'environnement, entre l'engagement féministe et la conscience écologique. Ce mouvement, assez récent et bien ancré dans la réalité des pays du Sud, utilise une approche anthropologique pour envisager les relations entre les individus. Il suggère de transcender les divisions traditionnelles du féminisme, qu'il s'agisse de l'égalité ou de la différence, en mettant l'accent sur l'interdépendance des entités et des écosystèmes. L'écoféminisme de la survie avance donc que le rapport des êtres humains à la nature se base sur une co-implication, ce qui nécessite de reconsidérer le concept d'un sujet indépendant et autonome. Aussi, en Amérique latine, l'écoféminisme est marqué par une diversité d'approches illustrant la pluralité de ses mouvements. Ces derniers voient le jour dans des contextes particuliers, notamment grâce à l'impact initial de la théologie de la libération, un mouvement qui a

[77] Notamment dans son article, « Feminismos del Sur y ecofeminismo », Nueva Sociedad, n° 256, mars-avril 2015. Lu dans : Fronty, Elina, *Vivantes. Des femmes qui luttent en Amérique latine*, Éditions Dehors, 2023, p. 55-61.
[78] *Ibid*. p. 60.

émergé à la fin des années 1960. Ivone Gebara, une philosophe brésilienne et pionnière de l'écoféminisme dans la région, a initialement adhéré à ce courant avant de rompre avec ses fondements androcentristes pour développer une approche écoféministe autonome, centrée sur l'articulation entre genre, nature et théologie. La théologie de la libération, spécifique à l'Amérique latine, cherche à proposer une interprétation théologique engagée pour l'appui des communautés marginalisées. Elle soutient que la pauvreté n'est pas un destin inéluctable, incitant à l'action contre les inégalités sociales et à une libération collective. D'après Gebara[79], l'écoféminisme peut être considéré en d'autres mots comme une forme de sagesse axée sur la restauration de l'équilibre écologique et des droits des femmes. Dans le prolongement essentiel de la théologie de la libération, elle plaide pour un changement social orienté par des valeurs de justice et d'équité. Elle défend une approche interdisciplinaire, faisant appel à la philosophie, l'histoire, la sociologie, l'anthropologie, la linguistique et même l'archéologie. Cette démarche critique vise à contester une nouvelle fois les bases patriarcales des connaissances actuelles et à élaborer de nouveaux modèles de réflexion.

Les perspectives écoféministes, surtout dans leur dimension latino-américaine, font partie d'un courant de pensée plus large : celui, déjà évoqué dans l'introduction, de la pensée décoloniale élaborée en Amérique latine[80]. Il est important de ne pas l'assimiler aux théories postcoloniales provenant des contextes anglophones et francophones fréquemment qualifiées à tort de décoloniales. En effet, la pensée décoloniale latino-américaine se caractérise par son enracinement dans les expériences historiques propres au continent qu'elle examine sous l'angle des paradigmes de la modernité eurocentrée, imposée depuis 1492 via l'entreprise impériale espagnole, perçue comme l'un des premiers vecteurs de la mondialisation coloniale. Inspiré par les critiques de la modernité occidentale, le concept de colonialité du pouvoir élaboré par Aníbal Quijano met en lumière les structures de domination qui persistent après les indépendances. Cela inclut notamment la façon dont le capitalisme mondial est fondé sur une stratification raciale, l'exploitation des ressources et la centralisation eurocentrée de la connaissance. Cette matrice d'examen est particulièrement utile pour saisir comment les interactions entre société et nature ont été modelées par le passé colonial, et comment elles se

---

[79] Gebara, Ivone, « Intuiciones ecofeministas : ensayo para representar el conocimiento y la religion », Madrid, Trotta, 1998. Vu dans la notice : Barreiro Jiménez, David, Sinardet, Emmanuelle, « L'écoféminisme en Amérique Latine », *Dictionnaire du genre en traduction,* 2021.

[80] Éclairage et compréhension de la pensée décoloniale notamment grâce au livre : Quiroz, Lissell, Colin, Philippe, *Pensées décoloniales*, Paris, Zones, 2023.

manifestent dans les politiques extractives actuelles. Néanmoins, cette approche a souvent été critiquée pour son manque de sensibilité aux questions de genre. María Lugones, dans une approche écoféministe décoloniale, apporte une dimension supplémentaire et plus complexe à la théorie de Quijano en introduisant l'idée de la « colonialité du genre ». Selon Lugones, la colonisation n'a pas uniquement engendré l'instauration d'une hiérarchie raciale et économique, mais également une réorganisation brutale des relations de sexe et de genre, basée sur le schéma binaire, hétéronormatif et patriarcal inhérent à l'Europe contemporaine. Ainsi, les structures de parenté, le pouvoir symbolique et l'organisation du travail qui caractérisent les sociétés autochtones ont été dévalorisés ou anéanties. Lugones démontre donc que le genre en lui-même est un outil de colonisation, imposé comme une classification universelle là où il y avait d'autres types de structures sociales. Cette colonialité de genre engendre une double domination : raciale et sexuelle, qui rend les subjectivités des femmes autochtones et afrodescendantes invisibles. Elle soutient qu'aucune analyse de la modernité ou de l'écologie politique ne peut être exhaustive sans prendre en compte cette hiérarchisation du pouvoir. Sous cet angle, l'écoféminisme décolonial cherche non seulement à mettre en valeur les connaissances féminines ou les relations entre femmes et nature, mais aussi à déconstruire les catégories de genre telles qu'elles ont été imposées, et à restaurer les liens symboliques que les corps maintiennent avec les territoires. De ces points découle la nécessité d'une politique de vie qui s'oppose à la fois au capitalisme extracteur, au patriarcat colonial et à l'épistémologie occidentale, en mettant les corps-territoires au cœur d'un projet éthique et poétique axé sur la récupération de la mémoire et la résistance.

Le genre littéraire qui va entrer en résonnance directe avec les mouvements écoféministes est celui du roman étudié, l'écofiction. Lawrence Buell, dans *The Environmental Imagination*[81], est l'un des premiers à proposer une définition rigoureuse de ce que doit être une littérature véritablement écocentrée. Il établit quatre critères fondamentaux. Premièrement, l'environnement non humain doit être présent non pas comme un simple décor ou un arrière-plan, mais comme une entité dont l'histoire s'imbrique dans celle des personnages et des sociétés humaines. Deuxièmement, les intérêts non humains doivent être reconnus comme légitimes en eux-mêmes, indépendamment de leur utilité pour l'être humain. Troisièmement, la responsabilité humaine envers l'environnement doit constituer une orientation éthique

[81] Buell, Lawrence, *The Environmental Imagination : Thoreau, Nature Writing, and the Formation of American Culture,* Cambridge (Massachusetts) / Londres : Harvard University Press, 1995.

centrale du texte, et non une préoccupation marginale. Quatrièmement et enfin, l'environnement doit y être perçu comme un processus vivant et dynamique, en constante évolution, plutôt que comme une donnée stable et figée. Ces quatre critères, loin de constituer une grille de lecture rigide, forment un horizon d'attente qui permet d'évaluer le degré d'engagement écologique d'une œuvre littéraire et la profondeur de sa remise en cause du paradigme anthropocentrique. En définitive, les critères proposés par Lawrence Buell permettent de définir l'écofiction non pas comme un simple sous-genre thématique, mais comme un mode d'écriture fondé sur une reconfiguration profonde des rapports entre l'humain et le non-humain. En exigeant que l'environnement soit traité comme une entité à part entière, dotée d'une légitimité propre et inscrite dans un processus vivant, Buell pose les bases d'une littérature qui refuse la hiérarchie ontologique héritée de la modernité occidentale. C'est précisément en ce sens que l'écofiction constitue un cadre théorique pertinent pour l'analyse qui suit car elle offre les outils nécessaires pour lire la fiction non plus comme le simple reflet d'une réalité sociale et environnementale, mais comme un espace de réélaboration poétique et politique des relations entre corps, territoires et savoirs. Par conséquent et par le biais de l'écofiction, les auteur.e.s poursuivent l'intuition de Merchant ; celle d'un monde où l'on doit restaurer les relations déchirées.

L'écoféminisme latinoaméricain a produit une pensée précise sur les relations entre corps, territoire et domination. Mais cette pensée a besoin de formes pour devenir transmissible au-delà des cercles militants. Elle a besoin de récits, d'images, de langages qui la rendent vivante. C'est ici que la littérature entre en jeu. Le genre de l'écofiction constitue l'espace dans lequel les enjeux écoféministes se réélaborent sous des formes narratives spécifiques. La troisième sous-partie examine ce passage en interrogeant comment la littérature hérite des catégories politiques de l'écoféminisme et comment, en les fictionnalisant, elle les transforme.

1.3. La place des discours écologiques et féministes dans la littérature, le genre de l'écofiction ou *fiction de l'Anthropocène*.

Au cours des dernières décennies, la sensibilisation à la crise environnementale a radicalement modifié les représentations collectives et les formes d'expression artistique. Le réchauffement climatique, l'appauvrissement de la biodiversité, la déforestation, la contamination des océans et des sols sont autant d'indicateurs d'une crise systémique qui sort des sphères purement scientifique et politique pour impacter la culture actuelle. La littérature occupe une position unique parmi les diverses réactions possibles à cette situation. Elle propose non seulement une plateforme pour la pensée critique, mais aussi un espace d'expérimentation où se construisent de nouvelles relations envisageables entre l'homme, le vivant et la Terre. Dans ce cadre, l'écofiction se distingue comme une forme narrative particulière qui illustre la faculté de la littérature à incorporer les enjeux environnementaux dans ses sujets. Ce terme fait référence à une collection variée d'œuvres de fiction où les enjeux environnementaux sont non seulement abordés en toile de fond, mais aussi conditionnent le récit, sculptent les personnages, dessinent les décors et dirigent l'orientation narrative. D'après Christian Chelebourg, qui a grandement participé à l'élaboration de ce genre, l'écofiction représente une « diégétisation de la crise environnementale »[82] : elle façonne les informations écologiques actuelles en récits fictifs, mettant ainsi en lumière les conflits, les craintes et les aspirations associés à l'Anthropocène. Toutefois, il n'y a pas de consensus sur la définition de l'écofiction. Anaïs Boulard fait remarquer que l'emploi de ce terme pose un problème puisqu'il regroupe sous une même dénomination des œuvres très variées, parfois sans véritable lien. Il est donc crucial d'envisager l'écofiction non pas comme un genre fermé ou uniforme, mais comme un domaine en développement, à l'intersection des enjeux écologiques, sociaux et politiques actuels. Elle opte pour l'expression « fictions de l'Anthropocène », soulignant l'aspect global et systémique de la crise représentée dans ces histoires. Les œuvres qui font partie de ce courant ne se limitent pas à mettre en évidence la détérioration de l'environnement : elles questionnent les paradigmes centrés sur l'homme issus

[82] Boulard, Anaïs, *Un monde à habiter : imaginaire de la crise environnementale dans les fictions de l'Anthropocène*. Littératures. Université d'Angers, 2016, p. 565.

de la modernité occidentale. Elles contestent la notion d'une nature perçue comme une simple ressource à exploiter, en proposant des alternatives basées sur l'interdépendance, la vulnérabilité commune et la responsabilité collective. Ainsi, l'écofiction va au-delà du simple constat de la crise écologique pour se transformer en un moyen de lutte et de changement. Le rôle crucial de l'écofiction suit celui que la littérature a constamment occupé dans les mouvements pour l'émancipation sociale, en particulier dans les discours féministes. Alors, même si cette sous-partie ne met pas l'accent sur les aspects particuliers du corps-territoire ou de l'écoféminisme (déjà traités dans les parties précédentes), il est crucial de souligner que l'écofiction, grâce à sa faculté à lier les combats contre l'exploitation environnementale et les asservissements sociaux, résonne fortement avec les problématiques écoféministes actuelles. L'Amérique latine, dont l'histoire est définie entre autres éléments par la colonisation, l'extractivisme, les régimes militaires et les luttes indigènes, représente un contexte propice à l'apparition d'une écofiction militante où les problématiques écologiques sont intrinsèquement liées aux questions de justice sociale et culturelle. C'est dans ce contexte que *El Ojo y la Flor* de Claudia Aboaf prend place, et il sera au cœur de notre étude dans les prochaines parties de ce mémoire. Ce roman nous offre l'opportunité d'approfondir l'analyse de la littérature au sein des discours écologiques et de découvrir une partie des particularités de l'écofiction latino-américaine actuelle. Nous commencerons par définir et délimiter le concept d'écofiction, avant de passer à l'examen de son rôle dans la construction des discours écologiques contemporains. Nous allons aborder comment l'écofiction contribue à la construction d'un imaginaire lié à la crise environnementale, en interaction avec l'écocritique. Ensuite, nous démontrerons l'ancrage de l'écofiction dans le contexte latino-américain en Amérique latine, tout en établissant les bases de l'étude du roman e*l Ojo y la Flor*.

L'idée de « l'Anthropocène », suggérée par le chimiste atmosphérique Paul Crutzen au début des années 2000[83], a fortement marqué la façon dont la littérature actuelle aborde sa relation avec l'environnement. L'Anthropocène caractérise une nouvelle période géologique où l'activité humaine s'est imposée comme le principal agent de changement de la planète. Dans cette perspective, l'écofiction se présente comme une œuvre de fiction propre à l'Anthropocène, c'est-à-dire un effort littéraire visant à refléter les transformations écologiques, climatiques et géopolitiques associées à l'influence humaine sur notre planète.

[83] *Ibid*, p. 14.

Elle illustre non seulement les désastres naturels ou industriels, mais également les modifications progressives et imperceptibles qui définissent actuellement les changements globaux. L'écofiction de l'Anthropocène citée plus haut, se distingue particulièrement par un changement des temporalités narratives : elle élabore des récits qui transcendent la perspective humaine du présent instantané et qui intègrent de longues périodes géologiques, des mutations graduelles des écosystèmes, ou bien encore des répercussions à venir en fonction des actes actuels. Ainsi, elle nécessite une transformation des espaces : les paysages ne sont plus de simples arrière-plans, mais se transforment en protagonistes de l'histoire, en éléments vivants et en détresse. En proposant de nouvelles formes de narration qui expriment la complexité du monde moderne, l'écofiction contribue à un réaménagement significatif de l'imaginaire littéraire. Elle encourage le lecteur à reconsidérer sa relation avec la terre et le corps, que ce soit le sien ou celui des autres dans une approche nécessairement politique.

Aussi, il est essentiel de situer l'analyse écofictionnelle en tenant compte des particularités culturelles, géographiques et historiques propres à chaque région du monde. Anaïs Boulard met en évidence que l'écofiction latino-américaine ne fait pas appel aux mêmes symboles, personnages et problématiques qu'une écofiction étasunienne ou européenne. Il est donc essentiel d'adopter une approche multiple et localisée, susceptible de refléter la variété des réactions littéraires face à la crise environnementale. Ces éléments invitent à percevoir l'écofiction non pas comme un genre uniforme mais plutôt comme un genre changeant où des œuvres questionnent, chacune selon son approche, les relations entre les corps et les territoires. Adopter une perspective écocritique nécessite : la reconnaissance de la diversité des formes narratives (roman, poésie, théâtre) ; la différentiation des particularités culturelles et géographiques du corpus choisi, l'écofiction peut aussi bien emprunter à la tragédie pour figurer l'irréversibilité des désastres écologiques, qu'à la satire pour dénoncer les logiques extractivistes, à la fable pour convoquer des savoirs ancestraux, ou encore à la dystopie et à l'utopie pour projeter les conséquences d'un rapport au monde non régulé ; la conception de l'écofiction comme un domaine où se manifestent des tensions entre un imaginaire et une critique sociale. Ainsi, l'analyse du roman *el Ojo y la Flor* de Claudia Aboaf qui utilise une poétique notamment aquatique, c'est-à-dire une écriture dans laquelle l'eau cesse d'être un simple élément naturel pour devenir une métaphore de la dissolution des frontières entre les corps humains et leur environnement pour examiner la dissolution des identités humaines

dans un monde technologique, s'intègre parfaitement dans une dynamique écofictionnelle tout en reflétant les caractéristiques du contexte latino-américain. Ce roman met en évidence la capacité de l'écofiction à articuler le local et le global en ancrant la crise écologique dans des réalités géographiques, culturelles et historiques spécifiques, ici, le fleuve de la Plata, l'héritage colonial et les politiques néolibérales d'Amérique latine, il démontre que la crise environnementale ne peut être pensée abstraitement, mais seulement à partir des corps, des territoires et des mémoires qui la vivent concrètement.

En tant que genre littéraire, l'écofiction peut être inscrite dans une tradition littéraire de représentation de la nature qui a connu son premier développement avec le mouvement du « nature writing »[84] aux États-Unis au XIXe siècle avec par exemple des auteurs comme John Muir et Aldo Leopold. Des figures fondatrices comme Henry David Thoreau[85] avec *Walden* en 1854, ont permis de proposer une remise en question du rapport de l'humain avec son environnement naturel. Sensiblement au même moment, l'écocritique est un domaine d'étude essentiel qui voit le jour au XXe siècle en réponse à l'aggravation de la dégradation environnementale. Cette tendance, née aux États-Unis au cours des années 1990 suggère d'examiner les œuvres littéraires à la lumière de leur relation avec le vivant et les écosystèmes. Le recueil collectif, *The Ecocriticism Reader*, publié en 1996, marque principalement le début d'une série de réflexions sur la relation entre littérature et environnement. Cheryll Glotfelty définit l'écocritique dans l'introduction de la manière suivante : « Qu'est-ce alors que l'écocritique ? En termes simples, l'écocritique est l'étude du lien entre la littérature et l'environnement naturel. Tout comme la critique féministe examine le langage et la littérature d'une perspective consciente du genre [« gender »], tout comme la critique marxiste apporte une conscience des rapports de classe et des modes de production à sa lecture des textes, l'écocritique amène une approche centrée sur la Terre aux études littéraires. »[86], en d'autres mots, il s'agirait d'entreprendre une lecture des textes littéraires sous un autre angle, celui de l'environnement, et ainsi en extraire une autre réception que celle initialement convenue. L'écofiction est alors un genre littéraire où la Terre est au centre, les personnages sont la Terre, elle n'est pas au deuxième plan ni *à côté*, mais bien considérée comme actrice du récit. L'écofiction se révèle ainsi bien plus qu'un simple genre littéraire, elle

[84] *Ibid*, p. 23.
[85] *Ibid*, p. 23.
[86] Glotfelty, Cherryl, *The Ecocriticism Reader: Landmarks in Literary Ecology,* Harold Fromm, 1996.

constitue un espace de pensée critique et de résistance poétique face aux logiques de domination qui lient, de manière indissociable, la destruction des territoires et l'oppression des corps. En s'appuyant sur les critères de Lawrence Buell, nous avons pu établir que ce genre se distingue par sa capacité à traiter l'environnement non pas comme un décor passif, mais comme une entité vivante dotée d'une légitimité propre et engagée dans une relation de réciprocité avec les êtres humains. Héritière du nature writing et nourrie par l'écocritique, l'écofiction latino-américaine s'approprie ces fondements tout en les réinscrivant dans des réalités géographiques, historiques et culturelles spécifiques, marquées par le colonialisme, l'extractivisme et les luttes autochtones. C'est précisément cet ancrage situé qui confère à *el Ojo y la Flor* de Claudia Aboaf toute sa force en articulant poétique aquatique, dissolution des frontières corps-environnement et critique du monde technologique, le roman incarne les tensions propres à l'écofiction contemporaine et ouvre la voie à l'analyse qui suivra.

Au terme de cette première partie, les trois concepts fondateurs de ce travail, le corps-territoire, l'écoféminisme et l'écofiction, ont pu être définis, articulés et inscrits dans leurs contextes théoriques et historiques respectifs. Il convient à présent d'en mesurer la portée collective, car c'est précisément dans leur mise en relation que réside la cohérence épistémologique de ce mémoire. Le concept de corps-territoire, tel qu'il a été élaboré par les féminismes communautaires et décoloniaux latino-américains, constitue le socle de cette réflexion. En refusant la séparation libérale entre le corps individuel et le territoire collectif, il propose une redéfinition radicale de ce que signifie habiter un espace, appartenir à une communauté, résister à une dépossession. Ce concept ne se limite pas à une métaphore, au contraire, il est issu des luttes concrètes de femmes autochtones et rurales confrontées à l'extractivisme, à la violence patriarcale et à l'effacement de leurs savoirs. Dans ce sens, il est à la fois un outil analytique et un acte politique. Comprendre que le corps est un territoire, et que le territoire est un corps, implique de reconnaître que toute atteinte à l'un est une atteinte à l'autre, et que les logiques de domination coloniale, capitaliste et patriarcale opèrent simultanément sur ces deux plans.

L'écoféminisme, dans ses déclinaisons latino-américaines, a permis de donner une profondeur historique et théorique à cette intuition. En retraçant, avec Carolyn Merchant et Silvia Federici, la généalogie de la mort de la nature et de la chasse aux sorcières comme outils de

contrôle des corps féminins et des savoirs situés, nous avons pu montrer que la domination environnementale et la domination de genre partagent une même matrice idéologique : celle d'une modernité occidentale fondée sur la séparation entre sujet rationnel et objet exploitable. Les apports de Vandana Shiva, de María Lugones et d'Ivone Gebara ont ensuite permis d'affiner cette analyse en y intégrant les dimensions raciale, coloniale et théologique propres au contexte latino-américain. La colonialité du genre de María Lugones, notamment, a mis en évidence que le genre lui-même est un outil de colonisation imposé comme une classification universelle là où existaient d'autres formes d'organisation sociale. Enfin, la notion d'écoféminisme de la survie, développée par Vandana Shiva et Magdalena León, a souligné que les femmes des pays du Sud global ne sont pas seulement victimes de ces logiques de domination mais elles en sont aussi les principales résistantes, les gardiennes de savoirs et de pratiques que le capitalisme patriarcal cherche à effacer.

L'écofiction, abordée dans la troisième sous-partie à partir des critères écocritiques de Lawrence Buell est venue compléter ce cadre en ouvrant la question du passage « des murs aux pages ». Si le corps-territoire et l'écoféminisme sont des concepts issus des luttes sociales et politiques, l'écocritique constitue le cadre analytique qui permet d'appréhender la façon dont la littérature traduit ces luttes, tandis que l'écofiction en est l'expression générique, l'espace littéraire où elles se réinventent, se transmettent et se réélaborent sous des formes poétiques et narratives. En héritant du nature writing et en se nourrissant de l'écocritique, elle ne se contente pas de représenter la crise environnementale, elle la met en scène comme une crise systémique, indissociable des violences de genre, de race et de classe. Dans le contexte latino-américain, l'écofiction y est traversée par les héritages du colonialisme, les résistances autochtones, les extractivismes contemporains et les luttes féministes, ce qui lui confère une densité politique et symbolique que les écofictions étasuniennes ou européennes ne partagent pas nécessairement.

Ce « glissement des murs aux pages », annoncé dans l'introduction de cette partie, ne désigne donc pas un simple déplacement de registre. Il signale une transformation épistémologique profonde par laquelle la littérature cesse d'être un simple reflet du réel pour devenir un lieu actif de résistance, de mémoire et de réélaboration du monde. En s'emparant des concepts de corps-territoire et d'écoféminisme pour les transposer dans des formes narratives et stylistiques spécifiques, les écrivaines latino-américaines contemporaines participent à la

construction d'un imaginaire alternatif, où les relations entre les corps, les territoires et les savoirs peuvent être repensées en dehors des catégories imposées par la modernité occidentale.

C'est précisément dans cet espace que s'inscrit *el Ojo y la Flor* de Claudia Aboaf, et c'est grâce à ces outils théoriques qu'il est désormais possible d'entrer dans l'analyse du roman. Si cette première partie a établi les fondements conceptuels nécessaires à la lecture du texte, la partie qui suit vise à explorer comment ces fondements se traduisent concrètement dans la matière narrative et stylistique de l'œuvre. Claudia Aboaf nous plonge dans un voyage entre destruction et renouveau, où les corps deviennent des laboratoires dans lesquels les territoires se reflètent et où les frontières entre le vivant et le technologique, entre l'humain et le non-humain, entre l'individuel et le collectif, se dissolvent progressivement. Dans un univers où la technologie et la nature se confrontent et se mêlent, le roman propose une façon de cohabiter avec le monde, une autre dimension est créée, un « mundo ambiente técnico » où le vivant se réinvente, oscillant entre la dystopie d'un monde ravagé par l'extractivisme et l'utopie fragile d'une régénération possible. C'est cette tension, au cœur même de la poétique de Claudia Aboaf, que nous allons à présent examiner.

2. Dystopie, Utopie et transformation des corps-territoire, la création d'un « mundo ambiente técnico ».

> « La *Naturaleza violada* es el permiso de todas las violaciones reiteradas. »[87]

Cette phrase, prononcée par Andrea alors qu'elle ère sur sa barque au milieu du fleuve asséché, condense à elle seule la thèse centrale d'*el Ojo y la Flor,* la violence exercée sur les territoires et celle exercée sur les corps féminins procèdent d'une même logique, se nourrissent l'une de l'autre et se perpétuent mutuellement. Ce n'est pas une métaphore parmi d'autres, c'est un constat politique, ancré dans une expérience corporelle et territoriale concrète, qui structure l'ensemble du roman de Claudia Aboaf.

Si la première partie de ce mémoire a permis d'établir les outils conceptuels nécessaires à la lecture du texte, il s'agit à présent d'entrer dans la matière narrative et stylistique de l'œuvre elle-même. Car les concepts ne prennent leur pleine mesure que lorsqu'ils sont confrontés au texte, à ses images, à ses voix, à ses silences et à ses tensions internes. C'est précisément ce passage du cadre théorique à l'analyse littéraire que cette deuxième partie se propose d'opérer.

Le roman de Claudia Aboaf nous plonge dans un monde en effondrement, un univers dystopique où la sécheresse, la migration forcée, la violence patriarcale et la désintégration des corps se répondent et s'amplifient. Pourtant, sans se refermer sur le désastre, *el Ojo y la Flor* maintient ouverte la possibilité d'un autre monde. Les corps y deviennent des laboratoires où les territoires se reflètent, et c'est précisément dans cet espace liminal, entre destruction et renouveau, entre dystopie et utopie, que le roman élabore ce que nous nommerons, à la suite de l'autrice elle-même, un « mundo ambiente técnico », un monde où le vivant, le technologique et le relationnel cohabitent sans se nier.

Cette transformation ne s'opère pas de manière linéaire, elle procède par strates, par déplacements progressifs et par tensions jamais tout à fait résolues. C'est pourquoi cette partie s'articulera en trois mouvements complémentaires. Dans un premier temps, nous examinerons comment le roman construit le corps féminin comme un territoire de mémoire et de guérison,

[87] Aboaf, Claudia, *Trilogía del agua*, Alfaguara, 2024, p. 304.

en montrant que la sororité entre Juana et Andrea constitue une voie de résistance et de recomposition face aux logiques de dépossession. Dans un deuxième temps, nous analyserons la poétique de l'interconnexion qui traverse le roman à travers la figure de l'eau, vecteur à la fois de violence et de confluence, reliant les corps, les générations et la mémoire nationale. Enfin, dans un troisième temps, nous montrerons comment le roman opère un déplacement épistémologique fondamental, passant d'un cadre anthropocentré et androcentré vers un cadre écocentré, fondé sur la symbiose, le soin et la Belleza comme forces d'émancipation.

À travers ces trois mouvements, nous chercherons à montrer que la dystopie dans *el Ojo y la Flor* n'est pas une fin en soi, mais le point de départ d'une reconfiguration profonde des relations entre les corps, les territoires et les savoirs. Le chaos n'est pas extérieur à l'ordre moderne ; il en est le produit. Et c'est précisément depuis ce chaos que naît la possibilité d'un monde autrement habitable.

2.1. La relation sororale analysée comme un corps-territoire entre mémoire, guérison et résistances des corps.

El *Ojo y la Flo*r est un roman où le corps féminin se constitue comme un territoire de mémoire et de guérison, un espace où se superposent les strates du vécu intime, de l'histoire collective et de la violence structurelle. L'autrice, Claudia Aboaf, inscrit son récit dans une dualité fondatrice entre ordre et chaos et civilisation et barbarie héritée des grands récits du XIX° siècle ayant façonné les imaginaires coloniaux et patriarcaux. Cette opposition historiquement utilisée pour légitimer la conquête des territoires et la domination des corps jugés « autres », structure l'univers du roman tout en étant progressivement mise en crise. On remarque ce parallèle grâce à de nombreuses allusions au texte *Argirópolis*, de Sarmiento, comme cet extrait prononcé par Bautista, « la isla Martín García era el cerrojo echado a la entrada de los ríos. Ay de los que queden dentro, si alguno logra atarse la llave al cinto! Bautista citaba a Sarmiento »[88], cette référence n'est pas anodine, en citant Sarmiento, Bautista réactive l'imaginaire géopolitique de la frontière fluviale comme lieu de contrôle et d'enfermement. L'image de l'île Martín García comme « cerrojo echado a la entrada de los ríos », un verrou posé à l'embouchure des fleuves, transpose dans le paysage une logique de clôture, de surveillance et de pouvoir qui relève directement du projet civilisationnel de Sarmiento[89]. En rappelant cette vision, Claudia Aboaf met en lumière la manière dont le territoire fluvial a historiquement servi de dispositif politique pour contenir, discipliner et hiérarchiser les corps et les populations. Aussi, cette allusion directe positionne le texte de Sarmiento comme une source référentielle, autrement dit, Argiropolis est édifié en exemple de comparaison face à la zone contemplée par Bautista. En inscrivant cette citation dans un roman centré sur le corps féminin comme espace de mémoire et de résistance, le texte en révèle aussi la violence symbolique, en effet le « verrou » des fleuves devient le pendant territorial du contrôle patriarcal sur les corps. Cette citation ne convoque pas seulement

[88] Aboaf, Claudia, *op. cit.*, p. 323.
[89] Dans *Argirópolis* (1850), Sarmiento imagine la création d'une capitale fédérale idéale située sur l'île Martín García, au confluent des fleuves du Río de la Plata. Ce projet utopique vise à instaurer un centre politique et administratif capable de réguler le commerce fluvial, pacifier les conflits entre provinces et consolider l'État-nation argentin. Sarmiento y articule une vision profondément marquée par le paradigme civilisation/barbarie. Argirópolis doit incarner l'ordre, le progrès et la rationalité européenne face aux espaces intérieurs perçus comme anarchiques et « barbares ». Le contrôle des fleuves apparaît ainsi comme un instrument clé de la modernisation et de la centralisation du pouvoir, traduisant une conception géopolitique du territoire où la maîtrise des circulations fluviales conditionne l'autorité politique et l'intégration et assimilation nationale.

l’opposition civilisation/barbarie mais elle en expose également les mécanismes spatiaux et politiques, préparant la manière dont le roman va progressivement subvertir cette cartographie du pouvoir en réimaginant les rivières non plus comme des frontières fermées, mais comme des lieux de relation, de circulation et de confluence. En citant instinctivement Sarmiento, Bautista ancre son discours dans une génération passée où cette idéologie civilisatrice était associée au contrôle et à la division des territoires naturels et libres.

Dans cette logique, la civilisation s’associe à la maîtrise, à la rationalité, à la technologie, au contrôle, à l’urbain, ce qui globalement était en contrat avec l’Occident, autrement dit, ce qui était considéré comme associé au progrès (celui conceptualisé par les philosophes des Lumières et la pensée industrielle). Tandis que la barbarie est du côté de l’imaginaire de la campagne, de la ruralité, de l’autochtone et du gaucho. Or, El *Ojo y la Flor* renverse ce schéma hérité du XIXe siècle, en effet ce sont précisément les dispositifs de l’ordre, scientifique, technologique et social qui produisent la violence et le chaos, tandis que les espaces supposément barbares ou marginaux deviennent des lieux potentiels de soin (*care*) et de recomposition. De plus, ce changement de perspective s’avère plus précis, dans le roman nous verrons que ces deux mondes ne doivent en réalité pas s’opposer mais se compléter. Il y a un territoire qui incarne ce lieu de mémoire et de guérison, un lieu-dit où se sont passés, passent et passeront histoires, souvenirs et traumatismes. Ce territoire c’est le corps de chaque femme du roman, Juana, Andrea, Ada et Clara, qui apparaissent comme étant les lieux privilégiés où cette tension est représentée. Leurs corps peuvent être lus comme des territoires à part entière pour des raisons qui leur sont propres à chacune. Le corps de Juana est avant tout le lieu d'une inscription historique et politique à cause du viol subi dans son enfance qui n'est pas seulement une violence individuelle, il est la marque d'un ordre social patriarcal qui s'exerce sur le corps féminin comme on s'empare d'un territoire, par la pénétration, la domination et la réduction au silence. Comme un territoire colonisé, son corps est dépossédé de lui-même, elle n'y habite plus, elle en est exilée, dissociée, réduite à une présence spectrale face à son écran. Enfin, tout comme un territoire peut être cartographié et extrait, sa mémoire est codée, stockée et réorganisée par Ada dans la Red Profunda, transformant le corps en une archive vivante, en espace de données autant que de chair. Le corps d'Andrea s'inscrit comme territoire dans sa dimension la plus matérielle et sensorielle. Sa traversée du fleuve asséché,

les pieds enfoncés dans la boue épaisse, le sang qui se mélange à la terre « sangre y tierra se mezclan en sus ojos, (…) Está casi desnuda y su cuerpo blando se moldea al suelo. »[90] traduit une porosité littérale entre son corps et le territoire qu'elle traverse. Andrea ne se déplace pas sur la terre, elle se mêle à elle. Son corps porte les traces du paysage comme un territoire porte les traces de son histoire : la sécheresse, l'épuisement, la migration forcée s'inscrivent physiquement en elle. De plus, son rapport mélancolique au fleuve de son enfance montre que son corps est aussi un lieu de mémoire géographique et qu'elle n'est pas seulement dans le territoire, le territoire est en elle. Ada constitue un cas particulier et paradoxal de corps-territoire. En tant que voix sans corps clairement délimité, elle incarne la dimension la plus abstraite et la plus technologique du concept. Son territoire n'est pas géographique mais mémoriel et relationnel puisqu'elle habite l'espace intérieur de Juana, le cartographie, le réorganise, le soigne. Ada et Juana forment ensemble un territoire commun, tissé de fils biologiques et inorganiques, où les frontières entre deux corps, deux subjectivités et deux espaces se dissolvent. Enfin, le corps de Clara fonctionne comme un territoire au sens épistémologique du terme. Formée à la pensée évolutionniste et scientifique, elle incarne d'abord un regard extérieur sur le corps de Juana, qu'elle observe et catégorise comme on cartographie un espace inconnu. Cette objectivation scientifique du corps de l'autre reproduit la logique coloniale qui transforme un territoire vivant en objet d'analyse et d'exploitation. Cependant, au fil du roman, ce regard se transforme et Clara cesse de voir Juana comme un objet d'étude pour entrer en relation avec elle, notamment dans le jardin, entouré de fleurs et de sons d'oiseaux. Ce déplacement de l'observation distante à la relation sensible est aussi un déplacement territorial. Clara réapprend à habiter le monde non plus comme un sujet dominant face à un objet mais comme un être parmi d'autres, inscrit dans un réseau d'interdépendances. C'est dans ce sens précis que les corps de Juana, Andrea, Ada et Clara fonctionnent comme des territoires : non pas simplement de manière métaphorique, mais structurellement, en tant qu'espaces investis, dépossédés, traversés par des logiques de pouvoir et potentiellement réappropriables. Dans el *Ojo y la Flor* les corps sont des témoignages vivants des abus et des lieux où s'inscrivent la mémoire, la douleur et la renaissance. A travers leurs histoires distinctes puis la relation entre les deux sœurs Juana et Andrea, le roman met en parallèle la colonisation des corps et celle des territoires, et montre

[90] Aboaf, Claudia, *op. cit*., p. 302.

que la sororité ouvre une voie de guérison et de reconnexion au *monde*. C'est dans cet environnement que naît la narratrice, Ada, qui est également l'aidante et la sauveuse de Juana. Ada Lovelace est programmeuse informatique et code la mémoire organique de Juana, la Red Profunda.

> « Ahora solapo en una capa activa la memoria orgánica de Juana, alimento con su narrativa la red de neuronas inorgánicas: entre el código binario, al igual que la tarjeta de Jacquard, ¡y listo! Los datos acumulados de Juana ya son códigos de máquina »[91].

Cet extrait éclaire précisément la nature de ce système-corps en montrant comment la relation entre Ada et Juana se joue à la fois sur un plan biologique, technologique et symbolique. Le verbe solapar (superposer, recouvrir partiellement) suggère une stratification de mémoires plutôt qu'une substitution, c'est à dire qu'Ada ne remplace pas la mémoire organique de Juana, mais elle la fait plutôt dialoguer avec une mémoire inorganique, inscrite dans le code. La transformation des données accumulées en codes de machine ne marque pas une déshumanisation, mais une métamorphose du traumatisme en une autre matérialité, transmissible et travaillable. En ce sens, la Red Profunda apparaît comme un espace intermédiaire où le vivant et l'artificiel s'entrelacent, redéfinissant la mémoire non comme un simple stockage du passé, mais comme un processus dynamique de réécriture et de réparation.

Elles forment un seul corps, une relation qui donne naissance à ce système-corps où les frontières entre humain, machine et territoire se brouillent « somos con Juana un tejido conjuntado en complejos brocados »[92]. La situation physique de Juana reste complexe à deviner, cependant à la fin du roman on comprend qu'elle est presque inanimée, sur son fauteuil, face à son ordinateur, dans sa maison à Nueva Ensenada.

> « Les cuenta que el estado de Juana no necesita de un horario de llegada, ningún apuro, que su estado es mediano, pero se alimenta y bebe agua. Intenta describir como esta escondida en el cuerpo, que es su madriguera, y también confiesa su propia incapacidad de alcanzar su mirada fija en la pantalla. Sí, sí, está viva, sana, ve pero no mira, tampoco habla. »[93].

---

[91] Aboaf, Claudia, *op. cit.*, p. 274.
[92] *Ibid*, p. 273.
[93] *Ibid*, p. 388.

Dans cet extrait, le corps de Juana est rendu vivant par la parole de Dalezio qui en rend compte à Andrea et Bautista. Le corps féminin n'est donc pas directement énonciateur ; il est raconté, traduit, interprété par un autre, il est à la fois espace intime et espace exposé au discours de l'autre. La métaphore de la "madriguera" construit le corps comme un territoire-refuge, un lieu de retrait où Juana se replie pour survivre. Ce repli n'est pas une disparition mais c'est une stratégie de protection où le corps devient l'espace où se conserve sa mémoire. La répétition "sí, sí, está viva, sana" réduit son existence à ses fonctions vitales "se alimenta y bebe agua" et la dissociation « ve pero no mira » et le silence "tampoco habla" indiquent un état externe à elle-même, en effet le corps fonctionne, il est maintenu en vie, mais le personnage ne peut profiter pleinement de ses fonctions. Le regard, impossible à atteindre, matérialise cette opacité du territoire intérieur, même pour Dalezio qui partage son quotidien. Pourtant, cette apparence inerte couvre le travail profond effectué par Ada qui aide Juana à traiter et extraire ses traumatismes, alors, la guérison apparaît comme un processus lent, incertain, capable de dire l'inexprimable et de recomposer l'expérience corporelle : "contando en tu Lengua Nueva"[94]. Ada nous présente Juana, nous expose son histoire de vie, nous plongeons au plus profond de ses entrailles, et nous tombons sur sa mémoire et au codage de cette dernière. Les « mujeres máquina »[95] ne sont pas des corps déshumanisés, mais des corps augmentés dans leur capacité à survivre et à se réinventer. C'est particulièrement en ce sens que la dualité décimononique est renversée, dans ce système-corps, la technologie et le naturel cohabitent et se réinventent.

Le roman s'ouvre en nous plongeant dans cette expérience active où Ada va nous raconter la vie de Juana qui devient sa patiente, les deux se complètent et c'est la raison pour laquelle leurs énergies voyagent entre l'une et l'autre. Cette fusion corporelle remet en question la séparation moderne entre nature et technique, proposant une autre manière d'habiter le monde, non plus fondée sur la domination, mais plutôt sur l'interdépendance.

La destruction de Juana est causée par le viol vécu dans son enfance par un homme nain d'un théâtre où elle était la nuit pendant que sa mère se produisait sur scène :

> "Todo empezó cuendo la mente de Juana aun comandaba su vida y padeció lo peor antes de crecerle las tetitas. El cuerpo chico de un hombre grande

[94] *Ibid*, p. 284.
[95] *Ibid*, p. 232/237/292.

> manejaba el suyo con cierta discreción, sin huellas" "su mente quería huir del amasijo" [96].

L'agression constitue un acte fondateur à la fois narratif et symbolique cristallisant la violence d'un ordre prétendument civilisateur. Par les mots "cuando la mente de Juana aun comandaba su vida" l'autrice accentue l'état de déconnexion actuel dans lequel elle se trouve. Le corps violé devient l'équivalent d'un territoire colonisé : pénétré, exploité, réduit au silence, inscrit dans une logique de domination qui naturalise la violence. Inversement, le territoire soumis à l'extraction et à la destruction est pensé comme un corps féminisé, disponible et sacrifiable. Alors, ce lien entre corps et territoire révèle que la barbarie ne se situe pas à la marge, mais au cœur même de la civilisation. L'enfermement de Juana dans la Red Profunda prolonge cette logique. Cet espace technologique, symbole du progrès et de l'ordre rationnel, devient un lieu d'aliénation profond. Maintenue en vie mais coupée du monde sensible, Juana incarne une subjectivité suspendue, presque inerte, et de la dissociation apparaît le syndrome post-traumatique d'où naît Ada. Dans la trame du texte, sa voix correspond à des paragraphes exclamatifs s'adressant directement à Juana la voix sans corps d'Ada prend vie dans le corps sans voix de Juana. Ces phrases à la deuxième personne du singulier rompent avec la narration à la troisième personne du singulier qui est soutenue dans *El libro de Juana*. Nous pouvons citer plusieurs exemples, en voici un :

> « En el camarín, revuelta como estaba entre parlamentos y retumbos, se volvía una salvaje: desnudada y encendida por un fuego antiguo. Había alertas esclavas por la fuerza bruta que sufría. Juana lloraba copiosamente. No hay una cantidad última de lágrimas, pero no manchan. Se fusionaban con otras humedades que salían de poros y orificios. Pero llorar hacía ruido. "No queremos los ruidos de las lágrimas, ni ojos enrojecidos", le señalaba el hombre corto con órganos grandes. Y ella las vertía sin jadeos, como agua silenciosa.
> ¡Represaste las lágrimas, Juana, buen intento para salir de tu propio cuerpo! »[97]

La première partie de la citation, rédigée à la troisième personne, décrit le corps de Juana dans toute sa vulnérabilité avec les larmes qui se mêlent aux autres humidités du corps, la nudité, le feu ancien qui la traverse. Ce corps est un corps qui réagit, qui ressent, qui résiste malgré lui. Puis vient l'injonction de l'homme qui opère comme un dispositif de contrôle direct puisqu'il

[96] *Ibid*, p. 274.
[97] Aboaf, Claudia, *op. cit.*, p. 275.

ne s'agit pas seulement d'imposer le silence, mais d'effacer les traces visibles de la souffrance. Les larmes ne doivent pas seulement être tues, elles doivent être invisibles. Juana s'exécute et son corps apprend à souffrir sans bruit, à pleurer sans laisser de trace, à exister sans témoigner. C'est précisément cette injonction à l'invisibilité qui constitue le fondement du traumatisme, en effet, non seulement la violence est exercée mais elle est effacée au moment même où elle se produit. C'est alors qu'intervient la voix d'Ada dans un basculement typographique et énonciatif brutal avec le point d'exclamation, l'apostrophe directe, le passage soudain à la deuxième personne du singulier. Tout signale une rupture dans le régime narratif. Ada surgit précisément là où le silence a été le plus profond, comme si c'était l'injonction au silence elle-même qui l'avait fait naître. Sa voix n'est pas une réponse à la violence, elle en est le contrecoup. Elle prend vie dans le vide laissé par la parole confisquée de Juana. En nommant ce que Juana n'a pas pu dire Ada accomplit un geste à la fois thérapeutique et politique ; elle rend visible ce que l'ordre patriarcal avait rendu invisible, elle donne un nom à ce que le corps a subi sans pouvoir le formuler. Ce glissement entre les deux voix constitue ainsi le lien fondamental entre le traumatisme et le silence. C'est parce que le silence a été imposé comme condition de survie que la dissociation a pu s'installer, et c'est de cette dissociation qu'Ada émerge comme figure salvatrice. Le silence n'est donc pas seulement une conséquence du traumatisme ; le silence a créé l'espace dans lequel le corps apprend à se séparer de lui-même pour supporter l'insupportable.

Le silence que le roman met en scène n'est pas celui du manque mais celui de la contrainte parce qu'il s'inscrit dans une longue tradition de mise au silence des corps féminins propre aux sociétés patriarcales. Comme l'indique la signature dissimulée d'Ada «A.A.L., asi firmo oculta, porque las mujeres siempre ocultamos lo que no quieren ver de nosotras. »[98], le silence apparait comme une stratégie de survie et de résistance. Dans cette construction l'abus reste invisible, on occulte pour ne pas déranger ou perturber une tradition où la femme relayée au second plan est silencieuse. Juana a grandi dans cet argumentaire, « Quieta en el camarín; asi te habia indicado tu madre: quieta. Quieta Juana ! », elle a été programmée par sa mère de cette manière, vivre dans le silence, taire ce qu'il ferait trop de bruit. Alors, l'espace silencieux est devenu un lieu où les résistances émergent. Juana vole comme en apesanteur et se laisse aller dans le courant de ses pensées guidée par Ada qui apparait de son silence, se

[98] *Ibid*, p. 273.

logeant dans son corps en salvatrice. Malheureusement, l'état de dissociation de Juana qui lui enlève la parole n'est pas entendu ni compris, "para él, su silencio era una buena noticia"[99] quand le traumatisme est trop fort, aucun mot ne sort, impossible de verbaliser la douleur, l'état de choc. Juana souffre d'un état de choc post traumatique lié aux nombreux viols subis. Ici, le silence n'est pas une absence de parole volontaire mais bien un silence qui découle de la terreur et du traumatisme. Un état liminal où le corps et l'esprit sont plongés dans un état de rupture, et où le langage verbal s'enraye. De plus, le silence peut être interprété comme une stratégie de survie collective. Il pose la question de la voix des opprimés de manière générale, de la capacité à faire face au passé et à l'importance de la parole dans le processus de guérison. Le silence de Juana symbolise alors un blocage de la mémoire, un refus de faire face à ce qui est insupportable. Ainsi le silence devient une barrière, mais aussi un moyen de se protéger de la brutalité de l'évènement, cette stratégie relie la mémoire individuelle à la collective. Or, si le silence permet à Juana de survivre psychiquement, il a aussi un coût corporel puisqu'en se retirant du langage, c'est du corps lui-même qu'elle finit par se retirer. Le silence ne protège plus seulement la mémoire et il envahit progressivement la matière vivante, jusqu'à réduire le corps à un état de présence minimale et presque inerte. Ainsi, la matérialité abstraite de la corporalité de Juana vient perturber la trame. En effet, plus rien ne se manifeste par lui-même, rien n'émane de son corps, elle est comme morte, maintenue en vie par la force technologique d'Ada qui l'encourage, la motive, la supporte dans cette étape:

> « Vamos a contarles sin hundirte las astillas ! Ni siquiera vas a enterarte de estas palabras. No van a dolerte, tampoco pueden traerte de vuelta. Ni zarandear tu ensamble de cuerpo y cables. Sacaste la cabeza de los planes torcidos, de la vejación reiterada ! Bravo Juana ! »[100].

Elle extrait le traumatisme du corps de Juana, va chercher au plus profond d'elle ses connexions défectueuses et rompues, Ada utilise les images, les sons, les voix, les odeurs accessibles dans la mémoire de Juana, tout ce qui peut créer des liens dans son inconscient et verbaliser la mémoire tue. La guérison de Juana passe par une parole qui cherche à ne pas blesser davantage, « sin hundirte las astillas »[101]. Les « astillas » montrent que le traumatisme est resté dans le corps comme des échardes, quelque chose de concret, d'enfoncé, raconter

[99] *Ibid*, p. 287.
[100] *Ibid*, p. 274.
[101] *Ibid.*

l'histoire du corps devient alors une manière d'enlever ces fragments sans rouvrir la plaie. Juana n'entend peut-être pas ces mots « Ni siquiera vas a enterarte de estas palabras », mais cela ne veut pas dire qu'ils n'agissent pas car le corps garde la mémoire même quand la conscience se ferme. A son tour l'expression « ensamble de cuerpo y cables » insiste sur l'idée d'un corps fait de connexions, de liens fragiles qui ont été abîmés par la « vejación reiterada ». Quand le texte dit en parlant de Juana, « sacaste la cabeza de los planes torcidos »[102] il montre un mouvement de sortie où le corps n'est plus seulement le lieu où la violence s'est inscrite, il devient aussi l'espace à partir duquel on peut s'en sortir et renaitre. La guérison n'efface pas le passé, mais elle permet au corps de retrouver une forme de cohérence et de tenir à nouveau. La guérison est fastidieuse, Juana est détruite, brulée de l'intérieur, « Si acaso quisiera volver a vivificar lo inerte, pero ahora mismo es su juego de muerte »[103]. Cette traversée du silence la propulse vers un mouvement inverse, celui de la parole comme acte de survie, où le langage cesse d'être une protection pour devenir une matière brute à travers laquelle la mémoire se reconstitue fragment par fragment. En surpassant son souhait de quitter son propre corps, elle sort du principe de dédoublement, de dépersonnalisation qui jusqu'alors la maintenait en vie. Elle affronte la mort interne de son corps, la déconnexion de son hippocampe, une structure clé du cerveau qui globalement permet à chacun de se reconnaitre face à un miroir en envoyant des signaux neuronaux et nerveux. La mémoire spatiale de Juana, qui repose normalement sur des repères sensoriels et corporels, est complètement déconnectée. La mention du "GPS" [104] et du téléchargement dans la machine renforce l'idée d'une dématérialisation du corps et d'un effacement des ancrages physiques. Ce processus rejoint la notion d'un corps-territoire qui se dissout dans un espace qui n'est plus tangible. Elle arrive à une dimension où elle ne veut plus habiter son corps, elle a comme forcé ce processus de déconnexion, se retrouvant alors dans le même cas qu'une personne atteinte par exemple de la maladie d'Alzheimer, « Descubrió « el corazón del cerebro » en la lámina : un pequeño órgano de la memoria, el GPS del cuerpo que "brinda la autolocalización ». Si lograba extirparlo, creyó, sus pensamientos ya no sabrían que ese era su cuerpo. »[105]. Dans cet état de déconnexion, Juana ne se contente plus de percevoir son corps comme un simple objet matériel mais devient un territoire où chaque repère sensoriel perdu,

[102] *Ibid.*
[103] *Ibid*, p. 274.
[104] *Ibid*, p. 289.
[105] *Ibid*, p. 276.

crée un vide en soi. La dissolution de son hippocampe et de sa mémoire spatiale n'est pas seulement physiologique, elle est symbolique ; elle représente la disparition des frontières entre l'intérieur et l'extérieur, entre le vécu et le virtuel. Dans ce vide la parole occupe une fonction salvatrice, elle devient le lien reliant les fragments de son identité et tente de reconstruire une continuité. Ce basculement entre destruction corporelle et reconstruction par le langage illustre la tension centrale du roman, celle où l'humain confronté à sa propre désincarnation cherche à se réapproprier son territoire intérieur par le souvenir et le récit.

Parallèlement, la trajectoire d'Andrea propose un mouvement différent à celui de Juana. C'est à dire que sa migration vers Nueva Ensenada en passant par le fleuve asséché, traversant la boue, incarne un retour à la matière, au territoire organique, longtemps assimilé à la barbarie dans les discours modernisateurs du XIX° siècle. Or, ce retour n'est pas régressif mais il permet une reconnexion au vivant et une réappropriation du corps-territoire. La rencontre avec Bautista s'inscrit dans cette dynamique de ré-ancrage, où le chaos devient un espace de sens et de réparation. Dans *El libro de Andrea* nous apprenons la suite de sa vie, là où elle avait été laissée dans les deux précédentes nouvelles de la trilogie, *Pichonas* et *El rey del agua*. La sœur aînée quitte l'île[106] avec seulement l'essentiel. La sécheresse et le manque d'eau la contraignent à traverser pendant plusieurs jours une boue épaisse et collante qui ralentit chacun de ses pas. Dans cette marche entre fatigue et vigilance elle croise Bautista, un ancien marin devenu migrant terrestre tout comme elle. Confrontés à un environnement hostile ils apprennent à compter l'un sur l'autre pour avancer. Leur voyage les conduit donc jusqu'à Nueva Ensenada, où l'espoir d'un refuge se heurte à une hiérarchie sociale stricte : on les range parmi les *pies de barro* (pieds de boue), migrants considérés comme inférieurs dans ce nouvel espace dystopique.

> « Allí se encuentran con hombres y mujeres recubiertos de greda, durmiendo entre plantas bajas. Le hacen preguntas a uno que está mirando el horizonte en dirección a donde provienen, quien les anticipa que en la ciudad portuaria los llaman "pies de barro". Casi todos son isleños de Delta, pero también norteños de la zona costera. Tienen suerte los que trabajan en el astillero, al resto lo desprecian. »

[106] Rappelons qu'Andrea est celle des deux sœurs qui passait son temps avec leur père, dans leur maison/cabane/ refuge au bord du fleuve, son enfance, elle l'a passé avec ce dernier, dans cet environnement, où jadis il y avait de l'eau.

A sa manière, Andrea reste connectée à son territoire avec un sentiment d'abandon et de mélancolie qui la suit pendant toute sa migration. Elle est faible, fatiguée, elle se traine dans la boue épaisse et collante, "el agua escasa, cada vez mas cargada de limo, le produce un efecto pastoso sobre la piel, muy diferente al agua ligera del año anterior. (...) agua marrón". Elle décrit le fleuve en le personnifiant comme un animal ou un humain maigre, "le falta carne en los bordes, (...), sus dedos fibrosos."[107] le fleuve souffre, et a drastiquement changé en une année. Elle aussi se remémore son passé face à ce territoire désertique et si différent, avec son père au bord du fleuve où elle a passé son enfance, les circonstances de sa disparition et sa dispute avec Juana. Puis elle chute, son sang se mélange avec la boue "sangre y tierra se mezclan en sus ojos", mais elle continue, elle détache sa barque et décide de s'en aller, d'offrir à la nature ses droits, elle ne veut pas être réduite au même destin que son père, on peut affirmer que dans cet abandon Andrea s'offre une survie. Et enfin, "mientras pone la proa hacia el Parana, tiene la idea cruda de que la *Naturaleza violada* es el permiso de todas las violaciones reiteradas." Elle émet cette hypothèse de malédiction, ce lien entre les violences, et tandis qu'elle est sur sa barque, elle voit défiler la nature, violée, et elle réalise.

La nature dévastée que décrit Claudia Aboaf déborde le cadre du roman. Un pont avec le réel s'établit par la dimension universelle de la crise écologique mise en scène car des évènements comme la sécheresse, l'assèchement des fleuves, la migration forcée des populations et la dégradation des écosystèmes ne sont pas des inventions dystopiques lointaines, ce sont des réalités déjà vécues ou en cours dans de nombreuses régions du monde. Le lecteur, où qu'il se trouve, reconnaît dans ces images des phénomènes qui lui sont contemporains, voire familiers. Ce rapport d'identification ne repose donc pas nécessairement sur une proximité géographique avec l'Argentine, mais sur une expérience partagée de la vulnérabilité environnementale. C'est en ce sens que l'écofiction accomplit l'un de ses gestes les plus puissants car en ancrant la crise dans des corps, des fleuves et des territoires précis, elle la rend sensible et concrète. Quand le lecteur referme le livre et constate à son tour les dégâts sur la nature qui l'entoure, il ne fait pas un simple parallèle intellectuel. Il reconnaît, dans sa propre expérience corporelle et territoriale, l'écho de ce qu'Andrea a traversé dans la boue du delta. La fiction a accompli son travail de médiation puisqu'elle a transformé une réalité globale en expérience intime et partagée.

---

[107] Aboaf, Claudia, *op. cit.*, p. 299.

Dans le roman, les deux sœurs grandissent en parallèle avant de subir une séparation géographique que le binarisme de leurs vies rendait presque inévitable, d'une part Juana habitant les loges des théâtres de la ville tandis qu'Andrea était dans les espaces clandestins du delta. Pourtant, malgré cette distance, elles restèrent liées par une mémoire commune, celle d'un père disparu, d'une enfance fracturée et d'un territoire partagé qui continue de les habiter. La sororité devient ainsi un espace de continuité de la mémoire et de la résistance capable de recomposer les fragments d'un monde brisé.

Afin de mieux comprendre ce lien rompu entre les deux sœurs nous remontons à la première nouvelle de la trilogie, *Pichonas*, dans laquelle on suit leur vie. Andrea se cachait le jour dans les espaces clandestins du fleuve, entre le feuillage du delta et l*a casa-refugio*, aux côtés de son père ; Juana a grandi comme elle a pu, habitant les loges des théâtres de la ville, aux côtés de sa mère actrice souvent absente et qui la protégeait peu durant les heures de la nuit. Une vie diurne et une vie nocturne, incompatible avec la création de liens sororaux forts. Jusqu'alors, les deux sœurs n'étaient plus en contact depuis un appel téléphonique passé par Andrea pour annoncer à Juana que le gouvernement de Tempe avait retrouvé des traces de l'ADN de leur père dans le fleuve Paraná, cette dernière avait alors immédiatement coupé cours à la discussion, rompant un peu plus les liens qui les unissaient.

El Ojo y la Flor s'ouvre avec *el libro de Juana* où elle essaye de se reconnecter à sa mémoire avec l'aide d'Ada. Ce sont pendant ces moments que les sœurs sont les plus éloignées. Mais cette distance n'est pas seulement géographique, elle est aussi langagière, car ce que le roman met en scène dans ces pages, c'est avant tout la destruction du langage comme espace habitable. Le changement de voix narrative qui structure *el libro de Juana* est révélateur. Là où la narration à la troisième personne installe une distance descriptive, les interventions d'Ada en apostrophe directe brisent le régime narratif de manière soudaine et presque théâtrale, ce qui explique que le lecteur soit placé dans la même position d'instabilité que Juana, projeté tantôt à l'extérieur du personnage, tantôt à l'intérieur de lui, sans que la frontière entre les deux soit jamais clairement établie. Ce basculement énonciatif mime formellement ce que Juana vit intérieurement, à savoir une subjectivité fragmentée, incapable de se saisir elle-même depuis un point de vue stable. C'est précisément cette instabilité qui crée l'effet de scénette presque ironique dont il est question, dans la mesure où l'on assiste à un spectacle de la mémoire mis en scène depuis l'intérieur, où Ada joue à la fois le rôle du metteur en scène et

celui du public. Cette dimension théâtrale est d'ailleurs profondément ancrée dans l'histoire de Juana, raison pour laquelle grandir dans les coulisses des théâtres de sa mère revient à avoir été formée à une certaine conception du monde comme représentation, comme performance, comme espace où les rôles sont assignés et où la parole obéit à des règles qu'elle n'a jamais apprises. “Más adelante, a las funciones en el teatro le siguieron las fiestas tardías. Veía a los adultos inmersos en sus juegos de palabras, las suyas no parecían seguir las reglas. Su vida fue una conversación a la que ella llegó demasiado tarde.” Cette phrase condense avec précision la position de Juana dans le langage, celle d'une arrivante tardive, d'une spectatrice d'un monde dont les codes lui ont été refusés avant même qu'elle puisse essayer de les adopter. Le théâtre, censé être un espace de représentation et de fiction, a aussi été pour elle le lieu de la violence la plus concrète, ce qui fait que les oppositions théâtrales entre la scène et la coulisse, entre la lumière et l'obscurité, entre le visible et le caché structurent son rapport au monde et à la parole. Car c'est bien la parole elle-même qui a été arrachée, comme le suggère le fait que l'homme opère simultanément deux gestes dans “y el hombre en el teatro, con un solo dedo, cada noche, con el clic del interruptor en el camarín de su madre, prendía la luz le apagaba el lenguaje. Se lo arrancó de raíz. Y ya no supo. No sabía el lenguaje, nada sabía a nada. Silencio, Juana ! Shhhhh, silencio.” En un seul clic, en un seul doigt, il allume la lumière physique et éteint simultanément le langage de Juana. Le lyrisme de la phrase, avec ses répétitions, ses assonances et son rythme cadencé, mime formellement cet arrachement, au point que les mots se brisent, se répètent et s'effondrent sur eux-mêmes. La formule “no sabía el lenguaje, nada sabía a nada” tourne sur elle-même comme une mémoire qui cherche à se saisir et qui se dérobe, tandis que le “Shhhhh”, graphiquement présent dans le texte, transcrit le silence dans sa matérialité sonore et visuelle, faisant entendre au lecteur ce que Juana ne peut plus formuler. Les conséquences de cet arrachement se lisent dans le rapport de Juana à la langue commune, celle de l'école et du monde social, dans la mesure où “en la escuela, el lenguaje común había derrapado en su cabeza. Las leyendas que acompañaban los dibujos de la casa-papá-mamá ascendían por su oído pero no se ensamblaban con las imágenes y le quebraban el sistema de correspondencias.” Le verbe déraper est particulièrement juste en ce qu'il suggère une perte de prise, un glissement incontrôlé, comme si le langage avait perdu toute adhérence avec le réel. Les mots montent jusqu'à son oreille mais ne s'assemblent plus avec les images qu'ils sont censés désigner, ce qui explique que le système de

correspondances, fondement même du signe linguistique, soit rompu. Et ce qui ne peut pas être nommé ne peut pas non plus être pensé ni partagé, comme en témoigne cette formule “además estaba lo que no se nombraba”. La violence innommable a produit une innommabilité généralisée, une rupture du lien entre les mots et les choses qui isole Juana dans un monde où le langage des autres ne lui correspond plus. C'est dans ce contexte que le lyrisme d'Ada prend toute sa dimension thérapeutique et politique. Face à un langage brisé, démembré, incapable de faire correspondre les mots aux expériences vécues, Ada invente une autre langue, la Lengua Nueva, qui ne cherche pas à restaurer le système de correspondances perdu mais à créer de nouvelles connexions, plus souterraines et plus sensorielles, capables de dire l'inexprimable sans le trahir. Le rythme qui s'accélère, la cadence qui change, le lyrisme qui allège sans effacer, tout cela n'est pas seulement une caractéristique stylistique du roman mais la mise en forme même de la guérison, une guérison qui passe non pas par le retour à un langage ordinaire mais par l'invention d'un langage autre, capable de réhabiter le corps et la mémoire. Aussi, en fin de roman, Juana sort de l'écran pour rejoindre sa sœur dans le monde réel, grâce à la même voix lyrique avec laquelle elle peut voyager, retrouver son corps et enlacer sa sœur. Cette étreinte crée un nouveau corps, une nouvelle corporalité, un territoire annexe où le temps d'un instant, les sœurs se retrouvent, se pardonnent et embrassent une promesse de futur. Tout le roman semblait tendre vers ce moment sans jamais le nommer. Le mot “intenta” dans “el primer movimiento de Juana intenta un abrazo” est à lui seul porteur d'une immense charge narrative, dans la mesure où il dit non pas l'accomplissement du geste mais sa tentative, sa fragilité. Juana n’enlace pas, elle essaye d’enlacer. Les tremblements qui persistent dans son corps témoignent que le traumatisme n'est pas effacé, mais que quelque chose néanmoins se déplace. Cette ambivalence se cristallise dans l'apparition de “la fantasma de la máquina”, ce vestige que l'algorithme ne peut atteindre et qui dit que le “mundo ambiente técnico” n'est pas un état à atteindre mais une condition permanente, un entre-deux où le vivant et le technologique cohabitent sans jamais se résoudre. C'est finalement Andrea qui complète l'étreinte, ce qui suggère que la guérison est toujours un acte à deux, un geste relationnel qui ne peut s'accomplir que dans la rencontre. Une autre image condense cette poétique : “todo el cielo de Nueva Ensenada respira sobre ellas.” Le ciel ne surplombe pas les deux femmes, il respire sur elles, transformant le territoire tout entier en un être vivant qui partage leur souffle. L'étreinte dépasse ainsi la réconciliation sororale pour devenir quelque

chose d'universel, une promesse qui engage non seulement les deux sœurs mais aussi le territoire qui les abrite.

Ainsi, *el Ojo y la Flor* construit le corps féminin comme un véritable territoire, à la fois comme un lieu d'inscription de la violence et espace potentiel de recomposition. En rappelant l'héritage civilisation/barbarie issu du XIXe siècle, avec la référence à *Argirópolis*, le roman met en avant la logique spatiale et politique qui a historiquement permis de contrôler les fleuves, les terres et les corps. Mais, loin de reproduire ce schéma, il le reformule.

Le corps de Juana colonisé par le traumatisme, dissocié, réduit au silence, devient l'équivalent d'un territoire exploité et verrouillé. La technologie, via le personnage d'Ada, d'abord présentée comme dispositif d'aliénation, se reconfigure en outil de tissage mémoriel.
Ainsi, le roman fait du traumatisme un levier plutôt qu'une fin. Le chaos n'est pas extérieur à l'ordre moderne ; il en est le produit.
Mais c'est précisément dans cet espace liminal que surgit la possibilité d'un passage.

Parallèlement, la trajectoire d'Andrea inscrit le corps-territoire dans un mouvement de retour à la matière, au fleuve, à la boue, à la mémoire sensorielle. Là où Juana expérimente une dissolution technologique du corps, Andrea réinvestit le territoire organique. Pourtant, ces deux dynamiques ne s'annulent pas mais elles convergent vers une rencontre finale. Le lien entre les sœurs, longtemps rompu par la séparation géographique, recompose une unité mémorielle.

Ainsi, cette première sous-partie montre que le passage de la dystopie vers l'utopie ne s'opère pas par la négation du traumatisme, mais par sa traversée. C'est dans la reconnaissance du corps comme territoire de mémoire que s'inscrit la possibilité d'une guérison. Le roman prépare dès lors le déplacement central de l'œuvre ; celui de penser un monde commun non plus fondé sur la domination et la séparation, mais sur l'interdépendance des corps, des territoires et des mémoires. Si le corps féminin est apparu comme un territoire où s'inscrivent la violence et la guérison, il faut maintenant élargir la réflexion pour voir comment le roman étend cette logique au paysage, en montrant que l'eau relie les corps, le territoire et la mémoire collective.

2.2. Poétique de l'interconnexion entre individu, environnement, et mémoire nationale.

Dans le roman *el Ojo y la Flor*, le thème de l'eau constitue un fil conducteur sous la forme d'un parallélisme littéraire. Que ce soit l'eau dans son sens littéral, l'eau liquide du fleuve du delta, l'eau du corps humain ; mais également, les différentes métaphores et champs lexicaux associés à l'eau, en particulier lorsqu'il s'agit de la mémoire de Juana, notamment avec le *flux* des informations et la dissolution de sa mémoire dans *la red profunda*. Sous différentes formes, l'eau est lue comme un vecteur vital reliant l'individu à l'environnement et à la mémoire collective. Aussi, c'est avec cet extrait, "Se convence de que sí le dijo a Andrea lo importante: los ríos no se bifurcan, confluyen."[108], en employant la formule "los ríos no se bifurcan, confluyen" que l'interconnexion acquiert une portée symbolique forte à travers une métaphore filée assimilant Andrea et Juana à deux fleuves appelés à se rejoindre. L'image fluviale ne fonctionne donc pas comme une métaphore abstraite de l'interconnexion, mais comme une figuration concrète de leur relation. Ce sont deux trajectoires singulières, deux corps et deux mémoires qui, bien que distincts, sont orientés vers une même confluence. Cette réunion des eaux suggère que leur identité ne se définit pas par la séparation, mais par un mouvement de rapprochement et de cohabitation, comme des rivières qui, en traversant un même paysage, finissent par mélanger leurs eaux. En assimilant Andrea et Juana à des fleuves, l'autrice inscrit leur lien dans une poétique écologique où les relations humaines se lisent à travers le territoire. Leurs histoires circulent comme des eaux chargées de mémoire, rappelant que les liens entre individus sont indissociables des flux qui traversent les espaces, les territoires qu'ils habitent. Le choix du verbe "confluir" remplace les logiques de séparation. Il ne s'agit pas d'un simple mouvement géographique, mais d'un modèle relationnel. Là où la bifurcation suppose une séparation, la confluence implique un rapprochement sans effacement. Deux cours d'eau ne cessent pas d'exister en se rejoignant, mais plutôt, ils mélangent leurs flux tout en conservant leurs trajectoires. Cette image propose ainsi une alternative à la pensée binaire héritée de la modernité. L'identité n'est plus définie par la séparation, mais par la circulation. La phrase agit comme un principe éthique autant

[108] *Ibid*, p. 412.

qu'écologique, elle reformule la possibilité d'un monde commun non pas par homogénéisation mais par mise en relation.

Dans sa symbolique la plus pure, l'eau est associée au cercle de la vie, une source de vie. En effet, depuis la femme enceinte, c'est dans son liquide amniotique que se forme l'enfant, puis la poche des eaux se brise, expulsant le corps-enfant du corps-mère[109]. L'eau donne la vie et la maintient. L'eau est vectrice d'histoire, d'émotions et de messages. De la femme enceinte, à la nature enceinte, les deux donnent la vie. L'eau, en tant que milieu de gestation, de circulation et de mémoire, peut également être lue à la lumière des réflexions contemporaines sur les traumatismes intergénérationnels. Sans relever d'un discours scientifique, la symbolique aquatique du roman entre en résonance avec l'épigénétique qui elle pense la transmission des expériences traumatiques non pas par le langage mais par le corps et son environnement.

À l'image de l'eau, le traumatisme circule et relie les générations, inscrivant la mémoire collective dans les corps. La phrase "había tenido una hija y, en un ultimo gesto de automata, bebido del vaso con su padre dentro"[110], évoque une transmission générationnelle presque mécanique, automatique. L'image de "boire le verre avec son père dedans" suggère une absorption de l'héritage familial, à la fois biologique et symbolique. Cela peut renvoyer à l'idée de l'ADN, de la mémoire génétique ou même de l'incorporation de ses ancêtres dans l'identité de Juana. Aussi, la mention de la découverte de l'ADN du père dans le fleuve Paraná ouvre une articulation directe entre mémoire individuelle et mémoire collective. Avec cette trace, l'eau est convoquée comme un espace d'interconnexion reliant l'histoire intime des sœurs à celle de l'Argentine marquée par la dictature militaire (1976–1983). La disparition du père renvoie ainsi explicitement à celle des *detenidos-desaparecidos* dont les corps ont été jetés lors des vols de la mort, pratique avouée par l'ancien officier de la marine Adolfo Scilingo[111]. Jetés dans les fleuves et dans l'océan, ces corps ont fait de l'eau un lieu central du dispositif de disparition mis en place par le terrorisme d'État.

Dans l'œuvre, le gouvernement de Tempe, désigné comme el Rey del agua, fonde son projet politique sur une entreprise de "reconstruction de la mémoire" reposant sur la recherche

---

[109] Bigé, Emma, Petitcolas, Ambre, "Hydroféminisme. Devenir un corps d'eau." 2021, pp. 47-56, p. 50.
[110] Aboaf, Claudia, *opcit*, p. 289.
[111] Scilingo, Adolfo, Verbitsky, Horacio, *El vuelo*, Buenos Aires, Planeta, 1995. Adolfo Scilingo était un ancien officier de la marine argentine,il a reconnu publiquement en 1995 sa participation aux "vols de la mort", pratique consistant à jeter des détenus drogués et vivants depuis des avions militaires dans le Río de la Plata ou l'océan Atlantique durant la dictature argentine (1976-83). Ses aveux ont été publiés dans l'ouvrage *El vuelo*, coécrit avec le journaliste Horacio Verbitsky qui représente l'un des premiers témoignages directs révélant le caractère systématique de cette méthode de disparition.

d'ADN dans le fleuve. Mais si cette démarche s'inscrit dans une logique de réparation symbolique il convient de rappeler qu'aucun ADN n'a été retrouvé dans les eaux du Paraná. Cet élément relève donc de la construction utopique du roman qui imagine le fleuve non plus uniquement comme un espace de disparition, mais comme un possible lieu d'archive et de restitution mémorielle tout en rappelant les rôles et la double symbolique du fleuve, meurtrier et paisible, "el agua que en un paisaje es mansa y en otro, asesina"[112]. D'autre part, l'histoire du père des sœurs peut facilement entrer en discussion avec la nouvelle de Rodolfo Walsh rédigée entre janvier et mars 1977, alors que la dictature militaire argentine organise méthodiquement la disparition des corps, *Juan se iba por el río* laisse glisser un personnage vers l'eau, sans bruit, presque sans récit. Juan s'en va par le fleuve comme on s'efface, porté par un mouvement lent, irréversible, qui ne laisse derrière lui que le paysage intact. Le fleuve ne dit rien, ne témoigne pas ; il emporte. Écrite quelques semaines avant que Walsh ne soit lui-même assassiné par les forces de la dictature, le 25 mars 1977, cette nouvelle semble habitée par la conscience de la disparition à venir. L'eau devient un espace où le corps se perd sans trace et où le deuil reste suspendu. Il est difficile de ne pas entendre dans le prénom de Juana un écho discret mais évocateur de ce Juan disparu dans le fleuve. Cette proximité onomastique, qu'elle soit consciente ou non de la part de Claudia Aboaf, crée une filiation entre les deux personnages, comme si Juana portait dans son propre prénom la trace d'une disparition antérieure, celle d'un Juan générique, collectif, qui serait à la fois le père des sœurs et tous les disparus de la dictature engloutis par les eaux du Río de la Plata. En ce sens, le prénom de Juana fonctionne comme une archive mémorielle, un lieu où l'histoire individuelle et l'histoire collective se rejoignent silencieusement. Ce fleuve n'est pas un espace neutre : il participe à l'effacement, il absorbe la violence et la rend invisible.

Dans l'histoire, le père des sœurs a disparu dans le Río de la Plata, alors le fleuve occupe la même place significative. C'est à dire qu'il a été utilisé par la dictature comme lieu d'élimination des détenus-disparus, ici, presque personnifié, il devient une tombe ouverte, sans nom, inscrite au cœur du quotidien. Pourtant, là où le terrorisme d'État cherchait à garder le silence et à dissimuler, la mémoire persiste. Le père des sœurs, comme Juan, n'a pas de sépulture mais il demeure présent dans le territoire par la persistance du souvenir. Le fleuve,

[112] Aboaf, Claudia, *op. cit.*, p. 300.

autrefois instrument de disparition, devient alors un lieu de mémoire traversé par l'absence, où le corps disparu continue d'occuper le territoire et le récit.

> « Entonces inventaba - quitada su pequeña vestimenta salvo las medias - cómo cortar los cables que la unían a su propio cuerpo; lo haría con el cuchillo que había sustraído del juego de cubiertos de plata(...)Pero cuando el hombre la molía y bombeaba su flujo de cascada, Juana creía que las olas altas espumosas la tragaban. Se ahogaba. »[113]

Dans cet extrait, l'expérience corporelle et traumatique de Juana est immédiatement traduite par des images aquatiques qui inscrivent son vécu intime dans une poétique plus large de l'eau comme lieu de submersion, de violence et de mémoire. Le geste de couper les câbles qui la lient à son propre corps traduit une volonté de dissociation face à une situation d'emprise, mais cette tentative d'échapper à soi-même se reconfigure aussitôt dans un imaginaire marin. Lorsque l'homme la momifiait et imposait son flux, Juana ne percevait pas seulement une agression, elle la ressentait comme une vague qui l'engloutit : « las olas altas espumosas la tragaban ». L'eau loin d'être un espace de guérison ou de circulation, devient le vecteur d'une mémoire traumatique où le corps féminin est assimilé à un territoire envahi, traversé par une force qui le dépasse. Cette métaphore aquatique articule ainsi une continuité entre le corps de Juana et le territoire, son expérience individuelle se lit à travers des phénomènes naturels qui renvoient implicitement à des rapports de domination inscrits dans l'histoire du territoire. Dans ce sens, l'extrait participe à la poétique de l'interconnexion propre au roman. Le traumatisme n'est pas seulement psychique, mais il est posé comme un événement quasi géographique, où, le corps, comme les eaux, peut être contrôlé et submergé.

> « Bautista está sudando y se calienta viendo el masaje asombroso de los cuerpos (...) hacen del sexo un flujo continuo que relaja las articulaciones (...) se besan a salvo del gusto del barro por un momento hasta que las lenguas introducen materia, los pies resbalan, escurren limo entre los dedos; están flexibles e inmundos, pero se sienten benignos. »[114].

Pour donner suite à l'analyse de la scène traumatique précédente, l'épisode érotique dans la boue dans *el libro de Andrea* opère un déplacement significatif du sens de l'eau et de la matière liquide. Là où Juana était engloutie par des vagues qui illustraient l'emprise et la

---

[113] *Ibid*, p. 274-275.
[114] *Ibid*, p. 339.

dépossession de soi, la boue du lit du fleuve devient ici un milieu de mélange des corps. Les expressions de « flujo continuo » du sexe, les pieds qui glissent et la boue qui coule entre les doigts reconfigurent l'imaginaire aquatique où l'eau n'est plus uniquement vectrice de submersion violente, mais plutôt une matière de contact, de porosité et de circulation entre les êtres. Le fait que leurs langues « iintroducen materia » et que leurs corps soient à la fois « flexibles e inmudos » tout en se sentant "benignos" suggère une éthique sensuelle du mélange où le naturel (la boue, le fleuve) et le charnel s'entrelacent sans hiérarchie. La boue occupe une place essentielle parce qu'elle matérialise un état intermédiaire, ni totalement liquide, ni totalement solide. Elle colle, ralentit, salit, mais elle relie. Dans le "barro", les corps ne dominent pas la matière, en revanche, ils s'y mêlent. Cette fusion apporte une nouvelle vision des frontières symboliques, la boue devient ainsi le symbole d'un monde en transition, où les hiérarchies entre humain et environnement se dissolvent. Là où la modernité cherchait à assécher, à séparer, le roman propose un espace visqueux, instable, mais fécond. La relation amoureuse qui s'y déploie est poreuse, traversée par la matière du territoire habité. Et cette porosité peut constituer une première esquisse d'une utopie relationnelle. Tandis que la scène de Juana traduisait une mémoire traumatique du corps-territoire envahi, engloutie par des vagues représentant l'emprise et la dépossession de soi, la scène dans la boue entre Andrea et Dalezio propose une tout autre cartographie sensible, faisant du fleuve un espace relationnel où les frontières entre individu et matière se brouillent de manière créatrice plutôt que destructrice. Ainsi, les deux extraits dialoguent au sein d'une même poétique de l'interconnexion. L'eau peut être un lieu de violence inscrit dans l'histoire des corps et des territoires, mais aussi un lieu de recomposition des liens, où l'expérience corporelle se pense comme un milieu vivant et partagé.

La poétique de l'eau transforme également la manière dont le temps est pensé dans le roman. Le modèle moderne repose sur une temporalité linéaire, orientée vers le progrès. Cependant, l'eau fonctionne selon une logique cyclique, elle s'évapore, retombe, circule. La confluence des rivières suggère une temporalité non hiérarchique, où le passé ne disparaît pas mais se mêle au présent. Le traumatisme ne s'efface pas ; il circule. Dans la prolongation de cette réflexion, la mémoire nationale n'est pas close, elle resurgit et traverse les générations. Cette conception fluide du temps participe du passage de la dystopie à l'utopie. L'utopie ne se situe pas dans un futur radicalement séparé du présent, mais dans une modification des flux, dans

une autre manière d'habiter le temps et le territoire. Ensuite, comme repris par Maria Laura Perez Gras dans son article « Infancia y distopía en la narrativa ecospeculativa reciente »[115], nous pouvons affirmer, en reprenant Ricoeur, qu'un texte n'est pas seulement un objet linguistique, mais qu'il occupe une place de médiateur à trois niveaux. D'abord, il établit une médiation entre l'Homme et le monde, en proposant une certaine référentialité du sujet à son environnement. Ensuite, il met en place une médiation entre les Hommes, en ouvrant un espace de communicabilité et de partage des expériences. Enfin, le texte agit comme une médiation de l'Homme avec lui-même, en accompagnant une nouvelle forme de compréhension de soi. Dans le cadre de notre analyse, les quatre personnages féminins incarnent chacune à leur manière ces trois niveaux de médiation, et c'est précisément dans leur évolution respective que le roman accomplit son geste le plus profond. Leurs trajectoires, d'abord indépendantes et parallèles, finissent par converger vers un même point de bascule, celui où la médiation intérieure ne suffit plus à absorber la violence du monde. Lorsque l'espace intime s'effondre sous le poids du traumatisme ou de la catastrophe écologique, le personnage est contraint de se tourner vers l'extérieur, de se déplacer, de chercher une sortie là où il n'y en avait plus. C'est ce mouvement que le roman met en scène à travers la migration des sœurs, provoquée par la crise hydrique. Ce déplacement géographique ne se réduit pas à une fuite, car il opère simultanément comme un déplacement intérieur, un chemin vers les retrouvailles. En traversant le même territoire dévasté, Juana et Andrea réapprennent à exister l'une pour l'autre, réinventant une affection et une capacité de soin qu'elles n'avaient pas pu construire dans leur enfance. C'est en ce sens que le roman articule les trois niveaux de médiation de Ricoeur ; le monde se transforme à travers le regard des personnages, les personnages se transforment à travers leurs relations, et chacune d'elles se transforme à travers la rencontre avec elle-même.

En somme, le lien cosmogonique avec l'eau qui traverse *el Ojo y la Flor* peut être mis en relation avec le concept d'hydroféminisme, développé par Astrida Neimanis dans *Bodies of Water* mais également dans une discussion avec Lisa Blackmore pour la publication digitale du premier numéro de La Escuela[116]. L'hydroféminisme propose une vision fluide du monde

---

[115] Perez Gras, Maria Laura, "Infancia y distopia en la narrativa ecospeculativa reciente", Visitas al patio, enero/ julio 2024, pp. 87-100, p. 98.

[116] LA ESCUELA_JOURNAL N°1. Culturas Hidrocomunes: Arte, pedagogía y prácticas de cuidado en América Latina, La Escuela, 2024, p. 35-61. https://laescuela.art/media/pages/campus/library/journal/aprender-con-el-agua-astrida-neimanis/3cbb2ca981-1714520118/la-escuela___-journal-n1-es-pre.pdf

et du vivant, qui remet en cause les frontières rigides entre les corps, les territoires et les environnements. Dire que “todos somos cuerpos de agua”, c’est rappeler que les corps humains sont majoritairement constitués d’eau, mais surtout que cette eau n’est jamais isolée : elle circule, traverse, relie. Le corps n’est pas une entité close, autonome, mais un espace traversé par des flux. Ce qui est “à l’extérieur” nous constitue intimement. C’est dans cette perspective que le corps devient déjà un territoire, au sens d’un espace relationnel, poreux, en constante transformation. Cette approche permet d’éclairer la manière dont *el Ojo y la Flor* construit une poétique du corps-territoire, où les limites entre le corps individuel et le territoire terrestre sont constamment brouillées. L’eau joue un rôle central dans ce processus, en effet elle relie les corps entre eux, mais aussi les corps au monde. Dans *Bodies of Water. Posthuman Feminist Phenomenology* (2017) et dans son article[117], Astrida Neimanis élabore une pensée du corps qui part d'un constat ontologique fondamental. Les corps humains sont constitués en majorité d'eau. Mais cette eau n'est jamais isolée ni contenue. Elle circule, traverse, relie. Elle arrive de quelque part et repart vers autre chose. Ce mouvement perpétuel est le fondement de sa pensée. Le corps n'est pas une entité close et autonome mais un espace traversé par des flux qui l'excèdent et le constituent simultanément. Comme elle l'écrit, “aqueuse, je suis une volute dynamique et singulière, qui se dissout dans une circulation fluide et complexe”[118]. Cette intuition remet en cause la vision du corps que la tradition occidentale dominante nous a transmise, celle d'un corps discret, souverain et maîtrisé, dont l'individu serait l'unique propriétaire. Les corps d'eau, eux, fuient, débordent, se contaminent mutuellement, et c'est dans ce débordement que réside leur potentiel politique. Le premier concept fondamental est celui de la gestationalité posthumaine. Astrida Neimanis la définit comme la capacité de tout corps d'eau à devenir le milieu permettant à un autre corps de survivre, de croître ou de se transformer. Ce concept va délibérément au-delà de la reproduction humaine. L'étang qui sustente la vie microscopique, le sol humide qui fait vivre la graine, le ventre amniotique qui protège le fœtus sont autant d'expressions du même principe gestationnel. Devenir gestationnel pour quelque chose d'autre, c'est accepter une dissolution partielle de sa propre souveraineté afin de rendre possible la survie ou la transformation de ce qui ne nous ressemble pas. La gestationalité est ainsi une éthique de la dépossession consentie. Ce premier concept entre directement en résonance avec la relation

[117] Bigé, Emma, Petitcolas, Ambre, “Hydroféminisme. Devenir un corps d’eau.”, 2021, pp. 47-56.
[118] *Ibid*, p. 48.

entre Ada et Juana dans le roman. Ada ne se contente pas d'aider Juana à guérir de son traumatisme. Elle devient le milieu aquatique dans lequel la mémoire de Juana peut survivre, se transformer et progressivement se reconstituer. La Red Profunda fonctionne comme un liquide amniotique de la conscience, un espace fluidique où le traumatisme est maintenu en suspension et maintenu vivant plutôt que nié ou effacé. Deux corps forment un milieu commun sans se fondre. Deux eaux confluent sans cesser d'être distinctes. Le deuxième concept est ce que Astrida Neimanis nomme la logique amniotique. L'eau, en son mouvement perpétuel, constitue ce qu'elle appelle une archive planétaire de sens et de matière. Elle écrit dans l'article que “boire un verre d'eau, c'est ingérer les fantômes des corps qui la hantent” et que “l'eau retient nos secrets, même quand nous préférerions les oublier”[119] (p. 49). L'eau n'efface pas ce qui la traverse. Elle le porte avec elle, en changeant de forme. Ce principe de mémoire aqueuse est crucial pour comprendre la dimension politique du roman de Claudia Aboaf. La disparition du père dans les eaux du Paraná n'est pas une perte définitive. Elle inscrit la mémoire nationale dans une logique hydroféministe. Le fleuve ne conserve pas les disparus dans un sens archivistique mais il les fait circuler, les maintient présents dans le territoire de manière diffuse et collective, refusant la clôture du deuil que la dictature cherchait précisément à imposer en effaçant les corps. L'eau, chez Astrida Neimanis comme chez Claudia Aboaf, est politique. Elle est la mémoire d'avant les frontières et l‘archive des corps que l'histoire a voulu dissoudre. Le troisième concept est celui de la porosité visqueuse, que Astrida Neimanis emprunte à Nancy Tuana[120]. Astrid Neimanis souligne que “nos corps sont des seuils entre passé et avenir”[121] et que sans membranes, les corps se déverseraient immédiatement dans la mer. Ce concept permet de nuancer l'image d'une dissolution utopique des frontières. Dans le roman, la confluence des sœurs n'est pas une fusion. Andrea et Juana restent deux corps distincts. C'est précisément cette distinction maintenue dans la porosité qui rend leur rencontre éthiquement significative. La boue de la scène finale n'absorbe pas les identités. Elle les met en relation sans les abolir. C'est ce que Neimanis appelle la logique de l'écotone. L'écotone est pour Astrida Neimanis la notion centrale de son éthique aquatique. Il désigne les zones de transition entre deux écosystèmes adjacents mais différents. Ce sont des

---

[119] *Ibid,* p. 49.
[120] Tuana, Nancy, “Viscous Porosity:Witnessing Katrina,”in Material Feminisms, edition Stacy Alaimo and Susan Hekman, Bloomington: University of Indiana Press, 2008. Article cité dans : Bigé, Emma, Petitcolas, Ambre, *op. cit,* p. 52.
[121] Bigé, Emma, Petitcolas, Ambre, *op. cit,* p. 53.

estuaires, des zones de marées, des espaces liminaux où deux systèmes se rencontrent, s'embrassent et s'influencent. Elle écrit que les écotones sont “des zones de fécondité, de créativité, de transformation, de devenir, de rassemblement, de multiplication, de divergence, de différenciation, de renoncement”[122]. Cette notion s'applique directement à la géographie du roman. Le Delta du Tigre est lui-même un écotone, un espace entre eau et terre, entre fleuve et mer, entre présent et passé. L'assèchement du Delta que raconte Claudia Aboaf est l'effacement de cet écotone et également le triomphe d'une logique extractiviste qui ne reconnaît que les ressources et les territoires stables, jamais les espaces de transition et de confluence. Le voyage d'Andrea dans le Delta asséché est alors une traversée de l'eau moderne vers les eaux amniotiques. C'est le retour progressif à une logique relationnelle que la dystopie néolibérale avait tenté de détruire. La rencontre finale des sœurs refait le geste que Astrida Neimanis place au cœur de son projet. Se reconnaître comme corps d'eau, c'est se reconnaître comme entités dont la survie dépend d'une gestationalité partagée et d'une logique de la confluence plutôt que de l'extraction. Finalement pour l’hydroféminisme d’Astrida Neimasis, il s'agit de penser politiquement à partir de la matérialité aqueuse des corps, de reconnaître que les flux d'eau sont aussi des flux de pouvoir, de culture, de colonialité et d'économie. C'est en ce sens qu'*El Ojo y la Flor* peut être lu comme un roman hydroféministe. Non seulement parce qu'il utilise l'eau comme symbole, mais parce qu'il en fait aussi la matière d'une éthique relationnelle, d'une mémoire collective et d'une politique du soin. Les images aquatiques qui traversent le roman ne renvoient pas seulement à un paysage mais à une manière d’être au monde, fondé sur la continuité et la porosité. Le corps devient un lieu de passage, tout comme le territoire cesse d’être un espace à dominer pour devenir un milieu à habiter. L'hydroféminisme articule indissociablement une perspective théorique et une pratique incarnée, refusant de séparer la réflexion conceptuelle de l'expérience sensible et corporelle. Il rappelle que les catastrophes environnementales (montée des eaux, sécheresses, pollutions) sont indissociables des violences exercées par les systèmes coloniaux, capitalistes et patriarcaux sur les corps féminins et minorisés. Mais il invite aussi à apprendre de l’eau elle-même, comme une entité à part entière. Parmi eux, on trouve l’idée de gestationalité non humaine, c’est à dire que tout corps d’eau peut devenir le milieu qui permet à un autre corps de survivre, de croître ou de se transformer. On retrouve également la notion d’intimité sans

[122] *Ibid.*

domination, ou autrement formulé, c'est qu'être relié à l'autre ne signifie pas le posséder, ni le comprendre totalement. L'eau relie, mais, elle déborde toujours, elle échappe à toute tentative de contrôle. Ces principes trouvent une résonance directe dans le personnage de Juana. Elle communique avec les femmes d'une manière qui passe moins par le langage que par une forme de sensibilité partagée, presque souterraine. Elle agit comme une passeuse, une gardienne des flux, capable de mettre les autres personnages en contact avec une dimension plus profonde du sensible. Son corps, souvent décrit dans un état de retrait devient paradoxalement un espace d'interconnexion. Juana incarne ainsi une forme de corps-territoire, un corps qui n'est plus défini par l'action ou la productivité mais par sa capacité à relier, accueillir, et laisser circuler. Aussi, cette logique apparaît clairement dans la relation entre Juana et Andrea. Leur lien ne repose pas sur une compréhension rationnelle ou sur un échange discursif, mais sur une mémoire corporelle, affective, presque aquatique (dans le sens où le lien sororal qui les relie à la même mère, au même territoire gestatif, se perpétue dans le temps). À travers Juana, Andrea est amenée à se reconnecter à une sensibilité enfouie, à un territoire intérieur qu'elle avait en partie abandonné. Le corps devient alors le lieu d'une reconnexion à soi, mais aussi au monde. C'est en se réappropriant cet espace intime que les personnages accèdent à une manière d'habiter le territoire terrestre autrement. La scène finale des retrouvailles entre les deux sœurs cristallise cette poétique de l'interconnexion.

> "El primer movimiento de Juana intenta un abrazo, que es algo muy complejo, sigue llena de torpeza y de temblores y miedos que se arrían en su cabeza, pero también chispas de lucidez mientras el cuerpo se vivifica. Su cara está como en el cielo. No hay datos para lo que le sucede, más bien vibra en ella "la fantasma de la máquina", ese vestigio que no alcanza el algoritmo, casi una reliquia. Aunque la cercanía de Andrea suavice sus movimientos, Juana mantiene un pie fuera del mundo industrioso que de todos modos va a ir cuesta abajo, y de la Naturaleza que va a zamparse a sus hijos en un par de conmociones, pero hoy Andrea completa el abrazo."[123]

Lorsqu'elles se serrent dans les bras, il ne s'agit pas d'une guérison au sens strict. Aucun corps n'est réparé, aucune blessure n'est effacée. Pourtant, dans ce geste, quelque chose se déplace. Leur étreinte crée un autre corps, un corps symbolique et relationnel, qui dépasse leurs individualités. Ce corps commun peut être lu comme une métaphore du corps-territoire où l'espace partagé n'est plus seulement fragile, mais porteur d'un possible. Ce n'est pas une fin, mais une promesse, celle d'un futur fondé sur la relation plutôt que sur la domination.

[123] Aboaf, Claudia, *op. cit.*, p.417.

Alors, la symbolique de l'eau traverse le roman en suivant une double dynamique. Elle peut à la fois révéler un engloutissement, un effacement, une noyade, comme dans l'expérience traumatique de Juana ou des disparitions politiques. Mais elle peut aussi être synonyme de confluence, de circulation et de recomposition, comme dans la relation entre les sœurs ou dans la scène du "barro". Cette ambivalence est centrale, en effet, elle montre que la dystopie ne disparaît pas, mais qu'elle peut être reconfigurée. L'utopie ne demande pas de nier la violence inscrite dans le territoire, mais à transformer les flux qui l'organisent. Lorsque la confluence remplace la bifurcation, le roman dessine la possibilité d'un monde commun fondé sur la relation plutôt que sur la séparation.

Ainsi, la poétique de l'interconnexion dans *el Ojo y la Flor*, portée par l'eau, les corps et les liens sororaux soutient une ontologie relationnelle où le corps et le territoire ne sont plus pensés séparément. Le corps est territoire, et le territoire est corps. Cette porosité ouvre la voie à une autre manière d'habiter le monde que la suite de l'analyse développera à travers le passage d'un cadre anthropocentré à un cadre écocentré, fondé sur la *Belleza*, la symbiose, le soin et la cohabitation.

2.3. Passer d'un cadre anthropocentré ou androcentré à un cadre écocentré.

El *Ojo y la Flor* met en scène une bascule radicale du regard, c'est à dire qu'on passe petit à petit d'un cadre anthropocentré, voire androcentrique fondé sur la domination, la maîtrise et l'exploitation du vivant, vers un cadre écocentré reposant sur la relation, la cohabitation et l'interdépendance. Cette transition s'opère à travers une dystopie où l'effondrement des structures capitalistes et patriarcales ouvre paradoxalement la possibilité d'un autre monde, utopique. Le roman s'inscrit pleinement dans ce que Mikhaïl Bakhtine définit comme un "chronotope de la catastrophe"[124], entendu comme l'unité spatio-temporelle qui détermine la fonction d'une œuvre littéraire face à une réalité objective. Ici, la catastrophe n'est pas seulement un événement ponctuel, mais plutôt un état prolongé du monde marqué par l'implosion du système jusqu'alors en place, c'est ce qu'on pourrait qualifier d'une véritable apocalypse capitaliste, ce qui, objectivement serait également une suite logique à notre monde réel. Cependant la lutte de l'humain avec son environnement, loin de conduire à une adaptation progressiste, engage un processus d'involution dans une perspective explicitement anti-darwiniste. Loin de toute téléologie évolutionniste, le roman met en scène une régression imposée par un environnement devenu hostile, qui révèle la fragilité des structures humaines plutôt que leur supériorité et où les personnages évoluent dans un monde qui devient de plus en plus hostile. Cette involution se cristallise également entièrement dans le corps de Juana, réduite à un état quasi végétatif, progressivement déshumanisée, mais paradoxalement maintenue en vie par ses différentes relations, d'abord grâce à la précieuse attention d'Ada, puis à l'aide de Clara.

L'environnement naturel, loin d'être un simple décor, participe activement à ce processus. En effet, la survie de Juana ne dépend plus de la performance, de la productivité ou de la force, mais d'une logique de soin et de patience. Ainsi, la dystopie évolutive proposée par Claudia Aboaf peut être lue comme une tendance utopique latente, dans le sens où l'effondrement des normes dominantes rend pensable une autre manière d'habiter le monde. Cette tension est explicitement formulée par l'autrice elle-même lorsqu'elle affirme que "la ciencia ficción es

[124] Bakhtine, Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1978. Et dans ce recueil est inclus l'essai *Formes du temps et du chronotope dans le roman* (p. 235-398).

la narración sostenida del Caos, que no es más que la realidad del universo natural"[125] le chaos n'est plus une anomalie à corriger, mais l'état naturel du vivant. En ce sens, la science-fiction devient un outil critique permettant de déconstruire l'illusion d'un ordre humain stable et maîtrisable au profit d'une vision écocentrée fondée sur la porosité et la transformation. La critique du darwinisme constitue alors un axe central de cette reconfiguration. À travers le personnage de Clara, formée à une pensée évolutionniste classique, le roman opère un renversement épistémologique. Clara prend progressivement conscience de la valeur de ce qui est considéré comme "faible", elle voit Juana qu'à travers son corps inerte, improductif, inutile selon les critères dominants, et il devient pourtant le lieu d'une survie possible. C'est dans le jardin, entouré de fleurs, de sons d'oiseaux et de matières vivantes, que Clara imagine pour Juana un avenir autre que la mort. La logique de la sélection naturelle est remplacée par une théorie de la coopération, où la relation devient une condition de possibilité du vivant.

La critique du darwinisme dans le roman est confirmée par les propos de l'autrice elle-même. Dans l'entretien elle explique : "Me interesa mucho la teoría de la simbiogénesis de Lynn Margulis"[126]. Cette théorie favorise la coopération plutôt que la compétition dans l'évolution. Cela éclaire le parcours de Clara. Au début elle regarde Juana selon une logique d'utilité, c'est à dire que ce qui ne produit pas, ce qui ne s'adapte pas, devient inutile. Cette vision correspond à une lecture hiérarchique du vivant. Mais peu à peu, cette manière de penser se décompose. Si l'évolution repose sur l'interdépendance, alors Juana ne peut plus être vue comme un élément en trop. Elle fait partie d'un équilibre plus large. Le roman propose ainsi un déplacement, survivre ne signifie plus éliminer le plus faible, mais coexister.

Cependant, cette relation n'est pas sans ambiguïté, on remarque que Clara étudie longuement Juana, la transformant en objet scientifique, la *flor* à observer. Cette objectivation rappelle les mécanismes de domination propres à la science moderne, tout en étant progressivement modifiée par une implication affective et sensible. Le roman met ainsi en tension savoir et soin, observation et relation, dans un monde urbain malthusien incarné par Nueva Ensenada, où les corps sont gérés, régulés et hiérarchisés. Ce cadre renvoie directement au réalisme capitaliste théorisé par Mark Fisher selon lequel il devient impossible d'imaginer une alternative au système dominant. Or, *El Ojo y la Flor* casse cette impossibilité en proposant la symbiose (entendue comme nouvelles relations interespèces, intercorporelles et

[125] Aboaf, Claudia, *op.cit*, p. 11.
[126] Entretien avec Claudia Aboaf, réalisé par Charlotte Egea, 10 février 2026. Voir annexe.

intertechniques) comme horizon narratif. La symbiose permet ainsi de comprendre le passage d'un cadre anthropocentré à un cadre écocentré. Si l'évolution elle-même repose sur l'interdépendance, alors l'humain ne peut plus être pensé comme une entité autonome et supérieure. Il fait partie d'un réseau. Le roman met en scène ce changement de perspective où les frontières entre les êtres deviennent plus poreuses, et l'identité cesse d'être définie par la séparation. La symbiose n'est pas seulement un concept scientifique mentionné en arrière-plan mais elle devient un exemple relationnel. Claudia Aboaf révèle dans l'entretien[127] que la Simbiosis, concept central de la trilogie, s'appuie sur la théorie de la symbiogenèse de Lynn Margulis, biologiste américaine qui a démontré, contre le paradigme darwinien de la compétition, que l'évolution procède avant tout par coopération et fusion entre organismes. "Esta autora toma la teoría de la simbiogénesis (...) que se opone a la teoría darwiniana", explique Claudia Aboaf. Ce n'est donc pas seulement une métaphore poétique que le roman propose mais c'est une alternative épistémologique ancrée dans la biologie évolutive, à la vision du monde extractiviste et hiérarchique incarnée par Nueva Ensenada. L'utopie dans le roman n'est pas une rêverie, elle a un nom scientifique et en mobilisant Margulis contre Darwin le roman accomplit exactement ce que la contre-archive doit faire, c'est à dire opposer aux récits dominants d'autres récits tout aussi fondés mais longtemps marginalisés.

Dans ce contexte, la *Belleza* émerge comme une réponse centrale. La *Belleza* ne se réduit pas simplement à une catégorie esthétique, elle devient un principe éthique, esthétique et politique structurant la relation entre Clara et Juana. Elle agit comme une force de réorientation du regard, permettant de percevoir la valeur du vivant en dehors des logiques de domination. En cela, le roman rejoint la conception de l'utopie développée par Ruth Levitas dans *Utopia as Method*, où l'utopie n'est pas un modèle figé, mais plutôt une méthode critique et relationnelle capable d'interroger le présent et d'ouvrir l'imagination politique et sociale vers des alternatives. Le désir utopique permet de penser les corps et les territoires à partir de ce qui leur rend la vie difficile ou invivable. Ce désir naît d'expériences de dépossession ou de violence et s'inscrit dans les corps, qui en conservent la mémoire, comme dans les lieux, qui deviennent des espaces de projection. L'utopie ne renvoie pas alors à un ailleurs idéal, mais à un mouvement par lequel les corps et territoires se transforment, cherchant des formes de vie plus habitables. Dans *El Ojo y la flor*, Juana a vécu le viol, tandis qu'Andrea fuit le lieu où

[127] Entretien avec Claudia Aboaf, *op. cit*.

elle a grandi, devenu hostile. Toutes deux sont dépossédées de leur corps-territoire marqués par la violence et la perte. Le roman ne propose pas une réparation immédiate, en revanche il met en scène un chemin de guérison lent et fragile qui s'inscrit dans l'expérience vécue. La rencontre finale entre Juana et Andrea ne constitue pas une résolution totale, mais l'esquisse d'une possibilité. En ce sens, *el Ojo y la Flor* n'énonce pas une utopie comme modèle, mais le roman donne forme à un désir utopique entendu comme la recherche d'une vie à nouveau habitable après la dépossession.

Afin d'appuyer cette analyse, reprenons les mots de l'autrice ; elle affirme : "La *Belleza* es una inmanencia que atraviesa las épocas"[128]. Cette définition montre que la Belleza n'est pas un simple jugement esthétique mais bien une force qui existe indépendamment des contextes historiques ou politiques. Même dans un monde marqué par la violence ou la catastrophe, la possibilité de la Belleza demeure. Elle ajoute : "Incluso el criminal puede experimentar Belleza mirando el cielo"[129]. Cette phrase scelle l'idée d'immanence dans le sens où la Belleza ne disparaît jamais complètement. Dans le roman, cette conception soutient l'utopie finale. Alors, il ne s'agit pas de créer un monde parfait, mais plutôt de retrouver une capacité à percevoir cette Belleza déjà présente.

Dans une perspective écoféministe, cette utopie prend la forme d'une ontologie relationnelle, fondée sur le soin (*care*), l'interdépendance et la cohabitation. Cet écoféminisme incarne une ontologie utopique, soit une manière d'habiter le monde autrement. Dans *el Ojo y la Flor*, la *Belleza* devient le langage même de cette utopie, exprimant une autre manière d'être-au-monde, où la relation prime sur la maîtrise. Elle cesse d'être contemplative pour devenir actrice et elle s'oppose évidemment frontalement aux logiques darwiniennes. Cette reconfiguration est portée avant tout par les personnages féminins. Les hommes, relégués à des rôles secondaires, apparaissent comme des appuis ou des outils narratifs, nécessaires pour provoquer le destin mais dépourvus de véritable agentivité. À l'inverse, Juana, Andrea, Ada et Clara constituent les moteurs du récit. Au-delà de sa dimension féministe et militante, le roman se présente comme une histoire de femmes, une quête féminine de reconnexion à soi et à son territoire intérieur. Chaque corps est un territoire, et c'est à travers cet ancrage intime que s'opère la reconnexion au territoire terrestre dans une constante ambiguïté des frontières entre intérieur et extérieur, humain et non-humain.

---

[128] Entretien avec Claudia Aboaf, *op. cit*.
[129] *Ibid*.

La domination androcentré est explicitement critiquée à travers la métaphore de l'eau, notamment lorsque le texte affirme que "el hombre nunca entendió el agua: cree que la domina", ou encore à travers l'image du roi (el Rey del Agua) qui se croyait propriétaire de l'or liquide (l'eau). Ces passages dénoncent l'illusion de maîtrise du vivant et appellent à un cadre écocentré qui dans le roman est pensé comme harmonieux et fertile. Ce cadre inclut également la création d'un "mundo ambiente técnico", où le technique n'est pas opposé au vivant mais intégré à lui. La figure de la femme-machine cristallise cette hybridité. À la fois symbole de déshumanisation et d'aliénation technologique, elle représente aussi une possibilité de résistance poétique. À l'image du *cyborg*[130], la femme-machine de Claudia Aboaf incarne une subjectivité hybride, capable de subvertir les normes de genre, de biologie et de productivité. La "semi-vie" évoquée dans le texte, avec ses "neurones inorganiques de la red profunda", affirme un état liminal où l'hybridité devient puissance émancipatrice. Donna Haraway écrit :

> "Contando de nuevo las historias sobre el origen, los autores *cyborg* subvierten los mitos centrales del origen de la cultura occidental. (...). Las historias femeninas de cyborg tienen como tarea codificar de nuevo la comunicación y la inteligencia para subvertir el mando y el control"[131].

Ces mots éclairent directement la démarche de Claudia Aboaf dans la mesure où *El Ojo y la Flor* accomplit précisément ce que Haraway décrit ; en faisant de ses femmes-machines des figures qui retournent la technologie contre l'ordre patriarcal qui l'a produite, le roman subvertit les codes dominants des sociétés occidentales phallogocentrées non pas par un rejet frontal, mais par une réinvention créatrice depuis l'intérieur du système. En définitive, la métaphore finale de l'œil et de la fleur condense l'ensemble de ces enjeux. L'œil est conçu pour observer la Belleza de la fleur, mais cette observation n'est possible que dans la relation. Juana et Andrea apparaissent comme les deux parties vivantes d'un même organisme dans lequel la survie dépend de la symbiose. Les violences sexuelles infligées à Juana regroupent les violences exercées par le monde occidental patriarcal, capitaliste et colonial sur le territoire, confirmant que "la Naturaleza violada es el permiso de todas las violaciones reiteradas". Face à cette logique, la sororité, la symbiose et *la Belleza* deviennent des forces

---

[130] Haraway, Donna, *Manifiesto para cyborgs : ciencia, tecnología y feminismo socialista a finales del siglo XX*, Letra Sudaca, 2020.
[131] *Ibid,* p. 68-69.

de résistance. Ainsi *El Ojo y la Flor* fait de la science-fiction un terrain d'émancipation tout en proposant un roman où la dystopie devient l'une des manifestations de l'espérance utopique. Comme le souligne Claire Mercier, la thématique de l'involution préfigure une société humaine capable de reconstruire les liens l'unissant à son écosystème. Dans cette dystopie, la Belleza et la symbiose ne sont plus seulement des décorations narratives, mais les moteurs d'une transformation ontologique et politique. Ainsi, le passage d'un cadre anthropocentré et androcentré à un cadre écocentré ne se fait pas par un effacement, mais par un déplacement du regard. *El Ojo y la Flor* ne propose pas un retour radical à la nature ni un rejet total de la technique puisqu'Ada, ce personnage femme-machine, met au point un algorithme spécialement pour soigner Juana. En revanche, le roman montre qu'avec la relation entre les êtres, il peut naitre une autre manière d'habiter le monde. Dans ce cadre, la Belleza prend tout son sens, elle s'érige comme une force immanente traversant le chaos. Elle devient une manière de regarder autrement ce qui selon la table darwinienne était affilié à l'inutile, l'abîmé ou au perdu. En ce sens, l'utopie du roman ne repose pas sur une perfection future, mais sur une transformation sensible du présent. La dystopie n'est pas annulée, elle est traversée et reconfigurée. Et, dans cet espace instable se construit le "mundo ambiente técnico" : un monde où nature et technique ne s'opposent plus, mais cohabitent dans une logique de soin, de relations et de symbiose.

À travers l'analyse des corps, de l'eau et du déplacement épistémologique vers l'écocentrisme, cette deuxième partie a montré comment *el Ojo y la Flor* construit une transformation progressive du corps-territoire, de la dystopie à l'utopie. Dans un premier temps, le roman positionne le corps féminin comme un territoire colonisé, violenté et réduit au silence. C'est Juana qui incarne cette dépossession où le traumatisme individuel résonne avec les violences historiques et politiques exercées sur les territoires argentins. La dissociation, le silence et l'enfermement technologique matérialisent une dystopie déjà présente dans notre modernité. Par la sororité et "la Lengua Nueva", le corps cesse d'être uniquement un lieu d'inscription de la violence pour devenir un espace de relation. La technologie est reconfigurée, d'abord perçue comme outil d'aliénation, elle devient un outil de soin et d'interconnexion. Ensuite, la poétique de l'eau élargit cette logique. L'eau relie les générations, les mémoires, les corps et l'histoire nationale. Elle peut engloutir, effacer, faire

disparaître (comme dans le traumatisme de Juana ou dans la mémoire des disparus de la dictature) mais elle peut aussi confluer, relier et recomposer. La confluence devient un modèle relationnel qui remplace la bifurcation moderne et propose une autre manière d'envisager les liens entre les êtres. Enfin, le passage vers un cadre écocentré vient achever ce déplacement. À travers la symbiose et *la Belleza*, le roman propose une autre ontologie du vivant. Il ne s'agit plus de penser le monde selon une hiérarchie où l'humain domine, mais selon un réseau d'interdépendances. L'utopie ne réside pas dans un ailleurs idéalisé, mais dans une modification des relations, dans une manière différente d'habiter le présent. Ainsi, la transformation des corps-territoires dans *El Ojo y la Flor* ne correspond pas à un simple mouvement narratif. Cette transformation constitue une reconfiguration profonde du rapport entre corps, mémoire, technologie et environnement. La dystopie révèle la violence des structures modernes ; quant à elle, l'utopie ouvre la possibilité d'un monde fondé sur la coopération, la porosité et le soin. Le "mundo ambiente técnico" apparaît alors comme un espace intermédiaire, il ne s'agit pas d'un retour à un état originel mais d'une tentative de cohabitation dans un monde traversé par le chaos. Mais, cette reconfiguration ne concerne pas uniquement ce qui est représenté. Elle traverse aussi l'écriture elle-même. Les principes d'interdépendance, de circulation et de relation que nous avons observés dans la transformation des corps-territoires structurent aussi la dynamique du récit, la manière dont les voix se répondent, dont les temporalités s'entrelacent et dont le sensible s'inscrit dans la langue. La pensée écoféministe n'est donc pas seulement un horizon thématique, elle appuie tout autant le geste littéraire.

Il s'agira alors dans la dernière partie d'examiner la performativité du roman. Comment la fiction met-elle en pratique, par sa forme, son lexique et sa sensibilité, les principes relationnels qu'elle déploie ? En considérant la littérature comme un espace d'expérimentation, de soin et de cohabitation, nous chercherons à comprendre quelles utopies, quelles tensions et quelles ouvertures contemporaines se dessinent dans et par l'écriture elle-même.

3. Le roman comme un espace performatif à travers les esthétiques de l'écofiction féministe et la pensée du corps-territoire.

À cette construction narrative articulant le corps, le territoire et l'utopie s'ajoute un enjeu essentiel qui dépasse la seule organisation diégétique du récit, c'est celui du mouvement poétique en lui-même entendu comme force de transformation et comme un mode d'agir propre à la fiction. Il s'agit alors de se demander de quelle manière le roman, en tant que forme esthétique et espace de langage, parvient à mettre en pratique, à incarner les principes de la pensée écoféministe, non seulement dans ce qu'il représente, mais surtout dans ce qu'il produit, dans les relations qu'il instaure entre les corps, les milieux et les imaginaires.

Cette dernière partie sera ainsi consacrée à la performativité du roman envisagé comme un espace d'expérimentation sensible et politique où l'écriture devient un lieu de passage entre les formes du vivant, les affects et les matérialités du monde. Nous analyserons la manière dont la fiction engage des gestes de soin, de réciprocité et de cohabitation, et comment elle reconfigure les rapports entre subjectivité, environnement et communauté du vivant.

Nous allons également examiner les modalités esthétiques par lesquelles le texte fait passer des formes d'utopie incarnée, non pas comme projection idéalisée d'un ailleurs lointain, mais comme une potentialité atteignable, traversée par des tensions, des contradictions et des fragilités. En ce sens, le roman écoféministe apparaît comme un lieu d'essai où se déploient à la fois des imaginaires de réparation et des zones d'instabilité, révélant les limites, les résistances et les ouvertures contemporaines d'une pensée du corps-territoire.

3.1. Le roman comme laboratoire d’expérimentation écoféministe.

Dans le roman de Claudia Aboaf, le concept de corps-territoire opère à deux niveaux que cette section cherche à articuler, d'une part, il agit comme un espace de porosité et de dissolution des dualismes modernes, là où le corps s'immerge dans la matière du monde et en devient inséparable ; d'autre part, comme un espace d'instrumentalisation, là où cette même continuité est retournée en signe d'infériorité et mise au service d'un ordre hiérarchique. C'est cette double dynamique, poétique d'un côté, politique de l'autre, qui donne à l'œuvre sa dimension proprement écoféministe.

Dans sa perspective écoféministe le roman peut être envisagé comme un espace de performativité au sens où l'entend Judith Butler, soit non pas comme une simple représentation du réel, mais comme une pratique discursive qui produit et reconfigure ce qu'elle énonce dans le sens où l’écriture devient un lieu d’expérimentation concret de modes alternatifs de relation au vivant. C’est à dire que cette performativité ne se limite pas à un contenu idéologique identifiable mais elle engage une transformation des cadres perceptifs du lecteur en l’amenant à faire l’expérience d’un monde relationnel, instable et traversé par des flux. Cette approche rejoint les propositions de l’écoféminisme, notamment chez Maria Mies et Vandana Shiva que nous avons étudié précédemment qui insistent sur la nécessité de dépasser une critique purement théorique des logiques extractivistes pour inventer des pratiques capables de reconfigurer les rapports entre humains et non-humains. Dans cette optique, la littérature n’est pas seulement un miroir du monde, mais un dispositif actif, capable de produire des formes de connaissance situées et incarnées. Elle devient un laboratoire où s’élaborent des modes de perception qui défont les dualismes hérités de la modernité occidentale, en particulier la séparation entre nature et culture, entre corps et esprit, entre sujet et environnement, qui constituent, selon ces théoriciennes, les fondements mêmes des rapports de domination. La littérature n’est pas simplement productrice de fictions, elle élabore des mondes où le lecteur passif devient témoin d’une réalité parallèle. De la même manière que Juana voyage entre réel et irréel, entre monde naturel et monde technologique, l’autrice fait voyager le lecteur grâce au roman qui devient un outil de mise en cause et de transformation. Cette reconfiguration s'opère d'abord à travers la structure même du récit,

dont l'organisation en trois parties constitue en elle-même un geste poétique et politique. Le roman est divisé en trois sections dont les titres sont significatifs : *El libro de Juana*, *El libro de Andrea*, et enfin *El ojo y la flor*, qui reprend le titre du roman lui-même. Cette architecture n'est pas symétrique, *El libro de Juana* est la section la plus courte, *El libro de Andrea* est deux fois plus longue, et la troisième section est la plus ample des trois, comme si le roman prenait de l'ampleur au fur et à mesure que les deux trajectoires convergent. Cette asymétrie formelle dit quelque chose d'essentiel sur la logique du texte dans le sens où la confluence ne se décrète pas, elle se construit lentement, par accumulation, par superposition de couches narratives de plus en plus denses. Avant même que le récit ne commence, l'épigraphe de Silvina Ocampo expose cette poétique de la dissolution des frontières : “A veces he dudado que tu agua sea de agua (...) durante muchas horas la misma agua admirada parece hecha de tierra si no intervienen albas.”[132]. L'eau qui ressemble à de la terre, la matière qui se transforme et résiste à toute catégorisation stable, c'est précisément le programme esthétique et épistémologique du roman. La fragmentation et la polyphonie qui traversent ce récit ne constituent pas une simple esthétique de la discontinuité mais une véritable stratégie poétique qui vise à désarticuler les habitudes de lecture et de perception héritées de la modernité. Loin de proposer une narration linéaire, continue et maîtrisable, le roman multiplie les ruptures de focalisation, les déplacements temporels et les superpositions de voix. La rupture de focalisation la plus frappante se produit dès les premières pages, quand la narration passe sans transition d'Ada qui parle à la première personne “Ada, hija de Lord Byron me nombran”[133] à une narration à la troisième personne qui décrit Juana de l'extérieur “Todo empezó cuando la mente de Juana aún comandaba su vida”[134]. Le lecteur ne sait jamais avec certitude depuis quel point de vue il se trouve, dans la mesure où Ada est à la fois un personnage historique, une intelligence artificielle et une voix narrative, ce qui rend impossible toute identification stable du narrateur. Un autre basculement focal particulièrement significatif se produit dans la scène de la salle de bain, quand la narration passe subitement de la violence dans la salle de théâtre à une scène intime et dans un autre espace, “Ya era de madrugada. Juana flotaba en la

---

[132] Aboaf, Claudia, *op. cit.,* p. 269.
[133] *Ibid,* p. 273.
[134] *Ibid*, p. 274.

bañadera de su casa”[135], sans transition ni explication temporelle, comme si la mémoire procédait par sauts, par associations, sans ordre chronologique.

Ces ruptures de focalisation s'accompagnent de déplacements temporels constants qui superposent plusieurs temporalités sans les signaler clairement. Dans *El libro de Juana*, la narration oscille entre l'enfance de Juana dans les coulisses du théâtre, le présent de son état dissocié face à l’écran de l’ordinateur à Nueva Ensenada, et les épisodes de vie adulte comme la rencontre avec l'homme aux dents blanches qui est celui qui l’a violé, sans que l'ordre chronologique soit jamais explicité. La formule “Más adelante, a las funciones en el teatro le siguieron las fiestas tardías”[136] évoque l'adolescence de Juana alors que le paragraphe précédent était ancré dans son enfance, et que le suivant reviendra au présent de la dissociation, trois temporalités coexistant dans le même espace narratif sans hiérarchie ni ordre apparent. Dans *El libro de Andrea*, un déplacement temporel analogue s'opère quand Andrea imagine mentalement la mort de son père au bord du fleuve : “Fue arrojado en las cataratas del Iguazú, despeñado en la Garganta del Diablo”[137]. Cette analepse imaginée superpose le présent du Delta asséché et un passé violent qui n'a jamais été directement narré dans la mesure où la mort du père n'est pas racontée mais toujours reconstruite.

Aux déplacements temporels s’ajoutent des bifurcations narratives a structure même du roman en constitue la manifestation la plus évidente, *El libro de Juana* et *El libro de Andrea* racontent deux trajectoires qui avancent en parallèle sans que l'une soit jamais informée de ce que vit l'autre. Cette ignorance mutuelle est narrativement signifiée, quand *El libro de Andrea* commence, le lecteur sait des choses sur Juana que Andrea ne sait pas encore, ce qui crée une asymétrie entre le lecteur et les personnages qui place le premier dans une position de témoin impuissant plutôt que de spectateur omniscient. À l'intérieur d'*El libro de Juana*, une bifurcation particulièrement significative se produit quand le récit de la violence de l'enfance est soudainement interrompu par l'épisode de la fête, puis par la rencontre avec l'homme aux dents blanches, puis par la scène chez le rabbin. Ces épisodes ne s'enchaînent pas de manière causale mais par association mémorielle rendant impossible toute reconstruction linéaire de la vie de Juana. C'est d'ailleurs dans les superpositions de voix que la performativité du texte se

[135] *Ibid*, p. 280.
[136] *Ibid*, p. 277.
[137] *Ibid*, p. 300.

manifeste avec le plus de force. Le régime narratif oscille constamment entre trois modes distincts qui s'interrompent, se contaminent et se superposent sans prévenir. D'abord une narration à la troisième personne, froide et descriptive. Ensuite des interventions d'Ada à la deuxième personne du singulier en apostrophe directe à Juana, toujours signalées par des points d'exclamation, "¡Bravo, Juana ! (...) ¡Quieta, Juana ! (...) ¡Represaste las lágrimas, Juana !"[138], qui créent un effet de théâtre intérieur où la narratrice commente, interpelle et encourage simultanément. Enfin un "nous" collectif qui émerge ponctuellement, élargissant la voix narrative vers une dimension plus collective et politique : "somos con Juana un tejido conjuntado en complejos brocados". L'exemple le plus frappant de superposition vocale se produit dans la scène de la salle de bain, où la narration à la troisième personne est brutalement interrompue par la voix d'Ada, "¡Fue una noche fantástica! Se engarzaron pensamientos como en un campo de flores perfectamente abiertas"[139] puis Ada cite un poème de son père Lord Byron, puis la narration reprend à la troisième personne. En l'espace de quelques paragraphes, trois voix coexistent donc : celle du narrateur externe, celle d'Ada en apostrophe et la voix poétique de Byron convoquée comme intertexte. Parallèlement, le texte se caractérise par une variation de l'adresse énonciative, d'abord tournée vers le lecteur, la narratrice en vient à interpeller directement Juana, instaurant une forme de dialogue fictif au sein d'un discours pourtant monologique. En empêchant toute vision d'ensemble stable, le texte prive le lecteur de la position de surplomb qui caractériserait une certaine distance et objectivation, pour le ramener auprès des personnages, suivant leurs aléas au fil du récit. Cette expérience de lecture peut être interprétée comme une mise en acte d'une épistémologie relationnelle, soit que le savoir ne se donne plus comme une vérité unifiée, mais comme un processus en devenir qui se construit à partir de relations multiples et instables. De ce point de vue, la structure narrative du roman mime les milieux qu'elle représente. Comme les eaux du Delta ou les réseaux numériques, elle est traversée par des flux qui rendent impossible toute clôture. Cette correspondance entre forme et contenu constitue un élément central de la performativité du texte. En lisant, le lecteur ne se contente pas d'accéder à une représentation du monde, il fait l'expérience concrète d'un mode d'existence fondé sur l'interdépendance.

---

[138] *Ibid,* p. 274-275.

[139] *Ibid*, p. 281-282.

Cette ontologie relationnelle et hybride qui désigne une conception de l'être refusant toute définition fixe et autonome du sujet, pensant au contraire l'existence comme un processus toujours en relation avec l'autre, avec le vivant et avec le non-humain. Dans cette perspective, les frontières entre le naturel et le technologique, entre l'individuel et le collectif, entre le corps et le territoire, ne sont jamais stables mais constamment recomposées. C'est cette conception de l'être que le personnage de Juana incarne de manière particulièrement forte dont la caractérisation repose sur un lexique qui brouille constamment les catégories identitaires. Les expressions "Juana la mujer dividida"[140], "un fantasma algorítmico"[141], ou encore sa position "entre el cero y el infinito"[142] ne décrivent pas seulement une subjectivité fragmentée, mais produisent aussi une instabilité ontologique qui remet en cause l'idée même d'un sujet unifié et autonome. Le terme de "fantasma" introduit une présence paradoxale, à la fois incarnée et dématérialisée qui suggère une existence qui échappe aux catégories de la présence pleine et fixe. Cette spectralité peut être interprétée comme le signe d'une subjectivité affectée par les transformations technologiques contemporaines, mais elle constitue également une ressource critique, c'est à dire qu'en étant pratiquement insaisissable, Juana échappe aux dispositifs de capture et de contrôle. L'adjectif "algorítmico" renforce cette impression en inscrivant son identité dans un système de traitement de données qui tend à rendre le réel encore plus abstrait. Pourtant, loin d'être entièrement absorbée, Juana maintient un ancrage dans le sensible, dans le corps et dans le territoire, ce qui produit une tension constitutive entre matérialité et virtualité. Le recours au lexique mathématique ("cero", "infinito") radicalise cette position liminaire, ce sont des termes qui renvoient à des limites plutôt qu'à des états, c'est à dire à des points de bascule qui empêchent toute stabilisation. Juana apparaît ainsi comme une figure de seuil, située dans un entre-deux où les catégories se défont et se recomposent. Cette position lui offre une capacité particulière à circuler entre les systèmes, organique et numérique, et à en perturber les logiques. On peut alors interpréter sa trajectoire comme une forme de hacking écoféministe, en d'autres mots, elle infiltre les structures technologiques, accède aux flux et aux réseaux, mais sans se laisser totalement absorber par eux ce qui lui permet de conserver une relation au corps et au territoire en détournant ces dispositifs. Elle devient ainsi une interface poétique, un lien où se

[140] *Ibid*, p. 289.
[141] *Ibid,* p. 290.
[142] *Ibid*, p. 291.

reconfigurent les relations entre vivant, mémoire et technique, incarnant une subjectivité profondément relationnelle.

Ce travail de reconfiguration se prolonge dans le dialogue intertextuel avec *Argirópolis*[143], qui permet au roman de se positionner comme un contre-récit face aux utopies modernistes fondées sur la rationalisation et le contrôle du territoire. Dans ce texte de 1850, Sarmiento proposait de faire des îles du Delta du Paraná le siège d'une capitale fédérale, vision fondée sur une conception du territoire comme ressource à organiser et à mettre en valeur : "El Plata y sus afluentes son cuatro mil leguas de riberas navegables, que el comercio del mundo ha de aprovechar como vías de comunicación". Cette vision instrumentale du fleuve, réduit à une infrastructure au service du progrès et du commerce, est précisément ce que le roman de Claudia Aboaf vient défaire. Là où Sarmiento concevait le Delta comme un espace à conquérir et à rationaliser, *El ojo y la flor* en révèle les impensés en mettant en scène les conséquences écologiques et sociales de ces projets. Le fleuve cesse d'être une voie de communication pour devenir un corps vivant, vulnérable et blessé. Cette inversion se manifeste avec une intensité particulière dans la représentation du Delta, caractérisée par un lexique corporel qui transforme le paysage en corps vulnérable et blessé. L'extrait "Los ríos mermados y de aguas corrompidas estaban en disputa. Se había abierto una nueva herida en la Naturaleza carnosa y comenzaba a quedar a la vista el hueso (…)" met en évidence une double dynamique, d'une part, la dégradation écologique, visible dans la diminution et la corruption des eaux ; d'autre part, la violence de cette dégradation, traduite par l'image d'une blessure qui mange petit à petit la chair du monde. Le passage de la "carne" au "hueso" suggère une mise à nu progressive, une extraction qui va jusqu'à atteindre la structure même du vivant. Cette image permet de comprendre comment le roman reconfigure le rapport au territoire, ce dernier n'est plus un espace extérieur à l'humain, mais un corps affecté dont la souffrance devient perceptible. Cependant, cette corporéisation ne doit pas être interprétée comme une simple analogie ; elle engage une redéfinition du corps-territoire comme espace de conflictualité. Le territoire n'est pas seulement un prolongement du corps, mais un lieu où s'inscrivent des rapports de pouvoir et où se matérialisent les effets de l'exploitation.

---

[143] Sarmiento, Domingo Faustino. *Argirópolis*. In *Obras completas*, tome XIII, Buenos Aires : Editorial Luz del Día, 1948-1956.

La disparition de l'eau, évoquée à travers la "bajante extrema"[144], approfondit encore cette dimension en mettant en évidence la centralité des flux dans l'organisation du vivant. L'eau, en tant qu'élément de circulation, assure la continuité des relations entre les êtres et les milieux ; sa raréfaction entraîne donc une rupture des dynamiques vitales. Lorsque le texte affirme que "sin el agua, el Delta grandioso y Tigre continental quedaron detenidos"[145], il ne s'agit pas seulement d'un arrêt physique mais d'une suspension des processus qui permettent la vie sociale et écologique. Cette immobilisation a des conséquences concrètes, le commerce s'interrompt, les échanges cessent, les conditions de vie se dégradent, poussant les habitants à migrer. La migration de Juana et de Dalezio s'inscrit ainsi dans une logique d'exode écologique qui renvoie aux réalités contemporaines des déplacements forcés liés aux crises environnementales. La quête d'une source d'eau devient alors un geste à la fois vital et symbolique, cette dernière exprime la dépendance des corps à l'égard des milieux, mais aussi la persistance d'un lien, même fragile, avec un monde en voie de disparition. "encuentran un flujo laminar de agua. Boquean como los peces en el ultimo esfuerzo (...) El agua turbia retenida en la enseñada, próxima el estuario donde el océano atlántico comienza, por fin las moja los pies y les deja en los tobillos una marca de enaguas. De pronto el kayak flota y hace feliz a Bautistas, que abraza a Andrea y la besa satisfecho. La invita a subir a la nave con una reverencia."[146], dans cet extrait, la découverte d'un "flujo laminar de agua" marque un moment de basculement car après la pénurie et l'immobilisation le retour même minime de l'eau remet les corps en mouvement et relance les relations. La comparaison avec les poissons rapproche les personnages du monde aquatique et montre à quel point ils dépendent de l'eau, comme si leur survie devenait presque instinctive. Mais cette eau n'est pas idéalisée, elle est trouble et boueuse, retenue près de l'estuaire, ce qui rappelle que le milieu est déjà abîmé. Le contact avec l'eau est très concret, elle mouille les pieds, laisse une marque aux chevilles, et cela montre bien que le corps et l'environnement ne sont pas séparés mais en contact direct dans une forme de porosité qui correspond à l'idée de corps-territoire. Enfin, le fait que le kayak flotte à nouveau permet de reprendre le mouvement, et puis la joie de Bautista avec Andrea prouve que l'eau réactive aussi les émotions, mais cette reprise reste fragile puisque tout dépend d'une eau rare, donnant alors à la scène un côté presque exceptionnel, comme si

---

144 Aboaf, Claudia, *op. cit.*, p. 293.
145 *Ibid*, p. 293.
146 *Ibid*, p.364.

chaque présence de l'eau devenait un moment important. L'eau apparaît ainsi comme un principe structurant du roman, une matrice de relations qui s'oppose à la logique extractiviste du capitalisme fondé sur la capture et la privatisation des ressources.

Dans ce contexte, le déplacement des personnages ne peut être réduit à une simple trajectoire spatiale ; il constitue un processus de transformation qui engage à la fois les corps et les subjectivités. L'extrait "siente que dejó que partes oscurecidas de la historia de las dos emigraron como una bandada de pájaros a otro continente. Pero los pájaros siempre vuelven"[147] prolonge cette idée en montrant que le déplacement touche aussi la mémoire. Ce ne sont pas seulement les corps qui migrent mais des fragments du passé, notamment ces parts les plus sombres, comme si le mouvement permettait de les éloigner temporairement. La comparaison avec un groupement d'oiseaux donne une forme de fluidité à cette migration de la mémoire, en écho à l'eau comme vecteur de circulation, mais elle introduit aussi une limite puisque les oiseaux reviennent toujours, insinuant alors que ces fragments du passé ne disparaissent pas réellement mais qu'ils sont simplement déplacés, mis à distance. Le retour des oiseaux vient alors nuancer l'idée d'un renouveau total, en rappelant que la transformation des subjectivités passe aussi par la réapparition de ce qui a été enfoui, ainsi même si l'eau permet le mouvement et ouvre une possibilité d'espoir elle ne produit pas un effacement mais plutôt une reconfiguration des liens entre mémoire, corps et territoire. Ainsi, le fleuve, en tant qu'espace de passage, agit comme un agent de reconfiguration en réinscrivant les personnages dans une matérialité vivante. L'épisode d'Andrea nue dans la boue constitue un autre moment particulièrement significatif de cette transformation. Voici l'extrait :

> "Un cuerpo se eleva por un momento y otro lo cubre por la espalda, mientras un tercero hace movimientos elásticos complemente recubierto, chorreante de barro. Pasan de una pose a la otra como bailarines. No se distingue el género; se ven revueltos, incluso tiernos. Se revuelcan untuosos, unidos por la materia que resulta tan bien combinada con el sexo. Corren los abrazos cremosos sin nada que los detenga. Un ojo celeste destella, los invita. Andrea se saca con parsimonia la campera que Bautista le cedió cuando sonó el frio del Pampero, y logra despegar el bikini. No sabe si se mezcla con hombres o mujeres. (...) Bautista está sudando y se calienta viendo el masaje asombroso de los cuerpos. Y al admirar las tetas limpias rosadas de Andrea, que se van recubriendo con las caricias, con manos que las pintan, cuando ella misma se unta su pelusa rubia y reluce la última piel rosada, Bautista se apura a sacarse la ropa que deja doblada sobre su nave, como en un trineo sobre la nieve, y se suma como puede, (...), Bautista no lo sabe, pero hacen

[147] *Ibid*, p. 408.

> del sexo un flujo continuo que relaja las articulaciones. (...) Se besan a salvo del gusto del barro por momento hasta que las lenguas introducen materia, los pies resbalan, escurren limo entre los dedos; están flexibles e inmundos, pero se sienten benignos."[148]

Les corps apparaissent d'abord dans une dynamique de mouvement continu et de superposition où les positions se succèdent sans stabilité, "un cuerpo se eleva (...) otro lo cubre", amenant une impression de fluidité et de transformation permanente. La corporéité est immédiatement liée à la matière qui les recouvre qui ne fonctionne pas seulement comme décor mais comme élément actif de composition des corps. Ceux-ci peuvent alors être pensés comme des "cuerpo-barro", c'est-à-dire des corps qui se confondent avec le territoire et perdent toute autonomie formelle au profit d'une matière commune qui les enveloppe et les traverse. Cette fusion entraîne une dissolution progressive des identités, notamment de genre, explicitement effacées dans "no se distingue el género", ce qui produit une indifférenciation des corps pris dans une même masse où les catégories masculines et féminines cessent d'opérer. Cette indistinction s'intensifie dans les interactions corporelles elles-mêmes, où le contact ne relève plus seulement du toucher mais d'un mélange continu entre les corps. Les gestes, comparés à ceux de danseurs, participent à cette chorégraphie collective où l'individualité se dissout dans le mouvement partagé. Le désir s'inscrit lui aussi dans cette logique de flux, pas comme une intention maîtrisée mais comme une circulation qui entraîne les corps dans une dynamique de rapprochement et de transformation. Dans ce processus, les embrassades prennent une dimension particulière, les corps ne s'y rencontrent pas seulement, ils s'y mélangent, et les langues introduisent la matière même du milieu, de sorte que le contact devient aussi ingestion de la matière. L'intérieur et l'extérieur se confondent renforçant la porosité du corps-territoire et l'idée d'une incorporation du monde par les corps. Ainsi, la scène met en évidence une expérience où les corps, devenus corps-territoire, se défont comme entités stables pour se recomposer dans une matière partagée, traversée par des flux à la fois affectifs, sexuels et environnementaux. Un autre extrait "somos un resto informe del barro con que Dios hizo el mundo"[149] propose aussi une vision du corps et de l'humain en les ramenant à une matière originelle et indifférenciée. Le fait de se définir comme un reste informe insiste sur une perte de forme et d'identité stable, comme si les corps n'étaient plus des entités fixes mais des fragments modelés par leur environnement. La référence au "barro"

[148] *Ibid*, p. 339.
[149] *Ibid*, p. 343.

renvoie à une matière primitive qui inscrit les personnages dans une continuité avec le monde naturel plutôt que dans une position de domination. L'allusion à Dieu rappelle le récit de la création, mais elle est ici détournée puisque ce qui subsiste n'est pas une forme achevée mais un résidu, ce qui suggère un monde en transformation ou en dégradation. Cette vision peut être mise en lien avec un autre passage où Andrea décrit son corps boueux et sale, en contraste avec celui de Juana, blanc et propre après avoir été lavé à Nueva Ensenada, "Juana ya habrá pasado por el surtidor de bienvenida. La piensa limpia y blanca, y ella ahora en cambio se ve oscura como la polilla"[150]. Cette opposition met en évidence une tension entre deux états du corps, l'un encore mêlé à la matière du monde par la boue, et l'autre nettoyé, presque normalisé. Le lavage apparaît alors comme un geste de séparation, qui tente d'effacer cette continuité entre corps et environnement, alors que l'image du corps boueux insiste au contraire sur leur porosité. Ainsi, le texte ne se contente pas de décrire des corps, il met en scène des manières différentes d'habiter le monde, entre immersion dans le milieu et tentative de mise à distance. Le corps-territoire apparaît ici comme un espace de tension, où se mêlent des dynamiques de domination et des potentialités de transformation.

Jusqu'ici, le corps-territoire apparaissait comme un espace de porosité féconde, les corps s'y dissolvent dans la matière du monde, les dualismes s'y défont, la subjectivité s'y reconfigure au contact du milieu. Cependant, cette continuité entre corps et territoire ne porte pas en elle-même une valeur subversive fixe. Elle peut être tout autant le lieu d'une émancipation que celui d'une instrumentalisation. La représentation de Nueva Ensenada permet précisément de l'explorer en montrant comment la même indistinction entre corps et sol peut être réappropriée par un ordre dominant pour produire de la hiérarchie plutôt que de la libération. Si la boue était, dans la scène précédente, une matière partagée qui dissolvait les identités, elle devient ici un marqueur de classification qui fixe les corps dans une position d'infériorité. C'est ce glissement, du même motif, vers des effets opposés selon le régime de pouvoir qui le traverse, qui constitue le nœud de ce qui suit.

Aussi, la représentation de Nueva Ensenada met en scène une utopie capitaliste fondée sur la naturalisation de la hiérarchie sociale. On le constatte notamment dans les extraits consacrés aux "pies de barro" qui montrent comment le corps-territoire peut être instrumentalisé pour

[150] *Ibid*, p. 337.

produire et reproduire des rapports de domination. Dans la description des corps “recubiertos de greda”[151], l'indistinction entre humain et sol pourrait, dans une perspective écoféministe, être interprétée comme une continuité féconde entre corps et territoire, ce que Val Plumwood nomme le “colonialisme de la nature”[152], soit la tendance à assimiler certains groupes humains à la matière informe et passive afin de légitimer leur exploitation. Pourtant, dans l'ordre de Nueva Ensenada, cette continuité n'est pas célébrée comme une forme d'appartenance ou d'enracinement : elle est au contraire reconfigurée en signe d'infériorité, retournant ainsi le potentiel subversif de la relation corps-terre contre ceux-là mêmes qui l'incarnent. L'expression “pies de barro” apporte une réduction métonymique particulièrement efficace, c’est à dire qu’en ramenant l'individu à la seule partie de son corps en contact avec la terre, elle produit une déshumanisation qui n'a pas besoin de se déclarer comme telle, tant elle semble découler d'une simple observation du réel. Cette logique est renforcée par le recours à un vocabulaire pseudo-biologique, “especie inferior”[153], “a los últimos de la cadena alimentaria están los pies de barro”, “parásitos”[154], qui opère un glissement décisif en transformant des rapports sociaux historiquement construits en lois naturelles immuables. On reconnaît ici ce que Roland Barthes analysait comme le fonctionnement propre du mythe[155]. Naturaliser l'histoire, c'est-à-dire présenter comme évident et universel ce qui est contingent et idéologique. Ce glissement est en effet fondamental, en naturalisant la hiérarchie, le discours dominant la rend à la fois légitime et inévitable, évacuant toute possibilité de contestation. Le roman met en lumière ce processus en révélant sa dimension construite, et plus encore, sa prétention à une caution scientifique. Les multiples références à Darwin et Prichard, “las teorías de Darwin, que confirman que las razas humanas pertenecen a especies diferentes, ya que algunas están destinadas a extinguirse a manos de otras en la lucha por la vida”, ainsi qu'aux “libros” qui “exculpan y glorifican el imperio del más fuerte”[156] inscrivent la dystopie d'Aboaf dans une généalogie du darwinisme social et des théories raciales du XIXe siècle, qui ont historiquement servi à justifier le colonialisme, l'esclavage et l'eugénisme. En convoquant

---

[151] Aboaf, Claudia, *op. cit.*, p. 362.

[152] Plumwood, Val, *Environmental Culture: The Ecological Crisis of Reason*. London/New York : Routledge, 2002.

[153] *Ibid*, p. 352

[154] *Ibid*, p. 352.

[155] Barthes, Roland, *Mythologies,* Paris : Éditions du Seuil, 1957. (Dans la conclusion)

[156] Aboaf, Claudia, *op. cit.*, p. 397.

ces références à l'intérieur du récit, le roman ne se contente pas de dénoncer une fiction, il pointe la manière dont la violence réelle a toujours eu besoin d'un appareil discursif pour se légitimer. Cette mise en abyme épistémologique permet de comprendre que la dystopie de Nueva Ensenada ne repose pas sur un désordre ou une dégénérescence, mais sur un ordre parfaitement cohérent, doté de sa propre rationalité interne, ce que Michel Foucault, dans ses analyses du biopouvoir, désignerait comme le passage du “faire mourir ou laisser vivre”[157] à une gestion différentielle des populations selon leur valeur présumée pour le corps social. Finalement, Nueva Ensenada apparaît au même moment comme une utopie pour les dominants et une dystopie pour les dominés révélant le caractère profondément conflictuel et asymétrique des rapports entre les corps. Ce dédoublement, loin d'être une contradiction formelle, constitue précisément le nœud idéologique que le roman cherche à dénouer, c’est à dire montrer que tout ordre social fondé sur la naturalisation de l'inégalité porte en lui, de manière structurelle, la violence qu'il prétend simplement décrire.

Il apparaît désormais qu'*El ojo y la flor* ne se contente pas de représenter une crise écologique et sociale car il en produit une expérience. Par sa structure narrative fragmentée, la caractérisation de Juana comme figure de seuil et la mise en scène des corps-territoire immergés dans la matière du Delta, le roman élabore une épistémologie relationnelle qui défait les dualismes hérités de la modernité, nature/culture, corps/esprit, sujet/environnement, et les remplace par une ontologie fondée sur l'interdépendance et la porosité. En ce sens, l'écriture de l'autrice accomplit ce que Maria Mies et Vandana Shiva assignaient à une pensée écoféministe véritablement émancipatrice, non pas seulement critiquer les logiques extractivistes, mais inventer des formes de perception capables de les déplacer. Cependant, la représentation de Nueva Ensenada vient rappeler que cette continuité entre corps et territoire n'est pas en elle-même subversive, mais, elle peut être retournée, instrumentalisée, transformée en outil de naturalisation de la hiérarchie. Claudia Aboaf ne propose pas de réconciliation simpliste avec le vivant, elle montre plutôt que tout rapport à la nature est toujours déjà traversé par des rapports de pouvoir. C'est précisément pourquoi la réponse du roman ne relève pas de l'ordre de la démonstration mais de celui de la pratique : faire de

[157] Foucault, Michel, “Il faut défendre la société”, Cours au Collège de France, 1975-1976. Paris : Gallimard/ Seuil, 1997.

l'écriture un acte politique à part entière, où la Belleza, le soin et la mémoire deviennent les instruments d'une transformation possible du réel.

3.2. Vers une cosmogonie poétique.

Avant d'entrer dans l'analyse, il convient de préciser ce qu'on entendra ici par cosmogonie poétique. Le terme n'est pas emprunté à un corpus théorique préexistant mais forgé à partir du texte lui-même : il désigne la manière dont *El ojo y la flor* élabore une vision de l'origine du monde et du vivant non pas à partir d'un mythe figé ou d'un récit théologique, mais à travers une pratique d'écriture qui réinscrit l'humain dans une continuité matérielle, cosmique et relationnelle. Cette cosmogonie est poétique au sens fort du terme, en effet, elle ne décrit pas un ordre préexistant, elle le produit par le langage. Cette proposition rejoint ce que Nathalie Blanc, Thomas Pughe et Denis Chartier, dans leur introduction à l'écopoétique[158], désignent comme le travail écologique de l'écriture, soit la capacité de la littérature à réinventer les interactions entre l'homme et la nature, et les représentations que l'homme se fait de la nature, non pas par imitation du monde naturel, mais par un travail formel sur la perception. C'est précisément ce que fait l'autrice ici, non pas représenter la crise écologique, mais reconfigurer les cadres à travers lesquels le lecteur la perçoit et l'habite.

Dans *El Ojo y la Flor*, la poétique ne relève jamais d'un simple choix esthétique mais elle devient un acte politique à part entière. Claudia Aboaf fait de la littérature un espace d'expérimentation éthique, où la Belleza, le soin et la mémoire constituent les outils d'une transformation possible du monde. La Belleza, loin d'être un ornement ou une valeur purement esthétique fonctionne dans le roman comme une force de résistance épistémologique. Elle désigne la capacité du sensible à faire effraction dans les systèmes de clôture qu'il s'agisse de la logique extractiviste de Nueva Ensenada, de la rationalité algorithmique ou de la violence normative. En ce sens, elle rejoint ce que Blanc, Pughe et Chartier formulent à partir de Neil Evernden, la crise environnementale "ne demande pas l'invention de solutions, mais la recréation des choses elles-mêmes"[159], et cette recréation passe par le regard du poète autant que par celui du scientifique. La Belleza chez Aboaf illustre ce regard, elle a une attention au vivant qui précède et excède toute instrumentalisation. Cette poétique s'inscrit dans une réflexion profondément politique et socio-environnementale dans laquelle l'écriture elle-même agit comme un lieu de résistance,

---

[158] Blanc, Nathalie, Pughe, Thomas et Chartier, Denis, « Littérature & écologie : vers une écopoétique », Écologie & Politique, n° 36, 2008, p. 15-28.

[159] *Ibid*, p. 4.

de reconfiguration des imaginaires et de création de connexions qui dépassent le cadre strict du livre. Cette dimension rejoint ce que Blanc, Pughe et Chartier identifient aussi comme l'axe poétologique de la mouvance écocritique, par opposition à son axe purement politique. Là où l'axe politique s'attache à évaluer le contenu écologique des textes, l'axe poétologique interroge la forme elle-même comme mode d'être au monde : "la valeur écologique d'un texte littéraire ne serait donc pas uniquement une question thématique (...) mais avant tout une question d'écriture, c'est-à-dire d'esthétique et d'imagination"[160]. C'est précisément sur cet axe que se situe *El ojo y la flor,* son engagement écologique ne se manifeste pas d'abord dans ce qu'il dénonce, mais dans la manière dont il reconfigure, par la forme, les habitudes perceptives du lecteur.

Cette dimension politique de la poétique se manifeste également dans la manière dont le roman pense sa propre circulation. *El Ojo y la Flor* ne se referme pas sur lui-même, mais cherche à produire des effets au-delà du texte, en activant une sensibilité chez le lecteur. La littérature devient alors un espace de médiation entre les expériences individuelles et les enjeux collectifs, créant des connexions qui excèdent le cadre fictionnel. Ce que le roman produit, c'est ce que Jonathan Skinner, cité par Blanc, Pughe et Chartier, nomme un décentrement des configurations habituelles de perception, "l'écriture qui décentre assez les configurations habituelles pour voir qui est en danger"[161]. Chez Claudia Aboaf, ce décentrement opère à plusieurs niveaux simultanément, il y a d'abord le décentrement de l'humain par rapport au non-humain, puis de la technique par rapport à la nature, et du présent par rapport au temps cosmique, et c'est leur superposition qui donne au roman sa puissance proprement écopoétique. En ce sens, la poétique de l'autrice invite à reconsidérer les relations entre humains, territoires et technologies dans le monde réel, à partir d'un déplacement sensible et imaginaire. L'écriture agit ainsi comme un lieu de contagion éthique où la Belleza et le soin deviennent des forces de transformation sociale.

L'engagement du roman ne se manifeste pas seulement dans les thèmes abordés, mais dans l'opération littéraire qu'il propose, c'est à dire un retour aux origines, non pas sous la forme d'un mythe figé, mais comme une plongée dans les matières premières du vivant. L'évocation du big bang avec les matières vibrantes ou encore de la Belleza ou de la symbiose "Tipea de

---

[160] *Ibid*, p. 7.

[161] *Ibid*, p. 7.

pie en su computadora: *syn*: juntos, *biosis*: vivir."[162] inscrit le récit dans une cosmogonie poétique où l'humain n'est plus au centre, mais il est pris dans une continuité avec le non-humain, le minéral et le cosmique. La poétique de Claudia Aboaf relie ainsi l'origine céleste de la matière à l'expérience contemporaine de la crise écologique, faisant dialoguer l'infiniment ancien avec l'urgence du présent. Cette cosmogonie poétique se déploie également au niveau du langage lui-même. Le recours à un lexique cosmique, convoquant les échelles de l'univers et les forces qui dépassent l'existence humaine, minéral, ancrant les corps dans la matière brute dont ils sont faits, et vibratoire, suggérant un monde en circulation permanente où les êtres communiquent par résonance, confère au texte une matérialité particulière où les mots semblent chargés d'une énergie originaire. Ces trois registres ne fonctionnent pas séparément mais s'entrelacent pour créer un lexique où chaque mot semble porter en lui une charge à la fois physique et symbolique, et où la frontière entre le corps, le territoire et le langage lui-même devient progressivement poreuse.

Le registre cosmique s'impose d'abord comme une manière d'inscrire les corps et les territoires dans une temporalité qui excède largement l'histoire humaine. Lorsque le texte évoque "Ríos históricos y ríos divinos. Rios descuidados y ríos vacíos. Finalmente, todos los ríos ahogan sus nombres y hunden su agua en el océano. (...) Están cerca del agua eterna."[163], l'eau cesse d'être un simple élément naturel ou géographique pour acquérir une dimension sacrée et primordiale. Les fleuves ne sont plus seulement des cours d'eau traversant un territoire argentin contemporain en crise, ils sont des entités anciennes, chargées d'une mémoire. Cette temporalité longue, presque géologique, produit un effet de décentrement du regard ; face à l'éternité de l'eau, la catastrophe écologique et humaine que traverse le roman apparaît non pas comme une anomalie mais comme un épisode dans une histoire bien plus vaste. Dans le même ordre d'idées, la formule "un sueño profundo que agranda su universo y atraviesa los casilleros"[164] traduit cette même aspiration à dépasser les limites imposées, le sommeil devenant un espace d'expansion cosmique où les frontières entre l'individu et l'univers se dissolvent. Le corps endormi n'est plus un corps inerte, il est un corps qui voyage, qui s'agrandit, qui entre en résonance avec quelque chose de plus grand que lui. Cette dimension cosmique atteint son apogé dans la figure de "la mujer luminosa que nunca se

[162] Aboaf, Claudia, *op. cit.*, p.351.
[163] *Ibid*, p. 387.
[164] *Ibid*, p. 399.

apaga a pesar del abandono de su propio cuerpo”[165], où la corporalité elle-même est traduite en lumière céleste, une lumière qui persiste même lorsque le corps physique s'efface, comme si l'être humain portait en lui une énergie d'ordre cosmique que ni le traumatisme ni la dissociation ne peuvent éteindre.

Le registre minéral vient ensuite ancrer cette dimension cosmique dans la matière la plus concrète et la plus brute. Là où le lexique cosmique élève le regard vers l'infini, le lexique minéral le ramène à la densité de la chair de la terre. La formule “fue la nave desde donde exilió su mente, abandonando los huesos y la carne”[166] est particulièrement révélatrice car elle réduit le corps à ses composantes les plus élémentaires, os et chair, comme pour rappeler que le vivant n'est jamais que matière organisée, toujours en train de se défaire et de se recomposer. Ce corps abandonné, réduit à sa matérialité brute, rejoint la logique du corps-territoire dans la mesure où il cesse d'être une enveloppe identitaire pour devenir un espace géologique, un territoire fait de la même matière que la terre qui le porte. Cette idée trouve un prolongement dans la description du corps de Juana “fruta pasada, también queda expuesta como una semilla carnosa, viva”, où le corps en décomposition cache pourtant une vie souterraine que la surface ne laisse pas deviner. Cette image est fondamentale car elle renverse la logique darwiniste de la sélection naturelle que le roman critique par ailleurs puisque ce qui paraît mort ou inutile selon les critères dominants est précisément ce qui porte en lui la possibilité d'une renaissance. Dans le même registre on peut citer cet exemple, “este fragmento de la humanidad levanta un polvo seco en el camino recto a las industrias y se les escapa la vida bajo los pies”[167] qui traduit une minéralité dans sa dimension collective et politique. La poussière sèche soulevée par les migrants de Nueva Ensenada n'est pas seulement une image, en revanche elle dit que ces corps, réduits à leur plus simple expression par un système qui les exploite, portent en eux une vie qui leur échappe sans pour autant disparaître.

C'est alors que le registre vibratoire vient traverser et se joindre à ces deux premières dimensions en leur donnant un mouvement et une fréquence. La vibration dans le roman n'est jamais simplement physique ou acoustique, elle est relationnelle, capable de traverser les corps, les matières et les espaces pour les mettre en résonance les uns avec les autres. La

---

[165] *Ibid*, p. 404.
[166] *Ibid*, p. 406.
[167] *Ibid,* p. 402.

formule “vibra el piso y les detona el miedo”[168] en est un exemple dans la mesure où la vibration y est à la fois cause et effet, phénomène physique et réaction corporelle simultanément. Le sol vibre sous l'effet du bruit industriel et cette vibration se propage jusqu'aux corps des personnages où elle se transforme en peur en abolissant ainsi toute frontière entre l'environnement et l'intériorité. Ce passage de la vibration physique à la vibration émotionnelle illustre précisément ce que le roman entend par interconnexion. C’est à dire que les corps ne sont pas des entités closes qui réagissent à un environnement extérieur mais ils sont traversés par cet environnement, ils en sont le prolongement sensible et poreux. Cette porosité vibratoire prend une forme plus apaisée et réparatrice dans la description des odeurs de Nueva Ensenada, “los olores se multiplican, se despiertan conexiones olfativas, notas florales, son fragancias frescas y volátiles, bellas recompensas para este mundo amargado”[169] où les odeurs florales agissent comme une résistance sensorielle au monde dystopique qui les entoure. Les connexions olfactives qui s'éveillent ne sont pas seulement physiologiques, elles sont aussi relationnelles, elles relient les corps au territoire par des canaux souterrains et invisibles, rappelant que même dans un monde ravagé le vivant continue de produire de la beauté. Enfin, la formule “todo su cuerpo vibra nuevamente”[170] relie l'ensemble de cette poétique vibratoire où le corps de Juana ne vibre pas métaphoriquement mais physiquement traversé par la Lengua Nueva comme une matière parcourue par une fréquence. Cette vibration corporelle dit que la guérison ne passe pas par une restauration de l'ordre antérieur mais par une mise en mouvement nouvelle, une réactivation des connexions que le traumatisme avait interrompues.

Ainsi, ces trois registres lexicaux, cosmique, minéral et vibratoire, ne se succèdent pas mais se superposent et se répondent, formant ensemble ce qu'on pourrait appeler une écologie du langage, où les mots ne désignent pas seulement le monde mais participent activement à sa mise en mouvement. Cette conception du langage comme force active plutôt que comme instrument de désignation rejoint ce que Jonathan Bate, dans sa théorie de l'écopoétique, décrit comme un écosystème linguistique, la structure rythmique et sonore du texte y est conçue comme une “réponse aux propres rythmes de la nature”[171], un écho organique au

---

[168] *Ibid,* p. 366.

[169] *Ibid*, p. 399.

[170] *Ibid*, p. 408

[171] Blanc, Nathalie, Pughe, Thomas et Chartier, Denis, *op. cit*, p. 6.

monde qu'il représente. Dans le roman, ce mimétisme n'est pas simple imitation puisque le langage devient ainsi lui-même matière vivante, traversé par les mêmes flux qui structurent le Delta et les réseaux numériques. Cette continuité cosmique se matérialise notamment à travers la création d'une intelligence artificielle minérale, chargée des mémoires de l'Origine. La technologie cesse alors d'être un simple outil de domination ou de contrôle pour devenir un vecteur de mémoire et de transmission. La matière devient mémoire, et la technologie, nature. Ce déplacement sémantique est fondamental. En effet, il rompt avec l'opposition moderne entre nature et technique, en inscrivant l'humain dans une chaîne de transformations où tout est interconnecté. Ce geste trouve un écho dans la réflexion de Blanc, Pughe et Chartier sur les enjeux d'une esthétique éco-logique où l'un des défis majeurs qu'ils identifient est précisément celui d'une "réforme des pratiques tendant à donner à la nature un statut d'objet loin du sujet"[172]. En confiant à une IA minérale la mémoire de l'Origine, l'autrice provoque ce renversement en dotant le non-humain d'une intériorité, d'une capacité de rétention et de transmission qui le soustrait à la logique d'objectivation. La technologie n'est plus un outil au service de l'humain mais une entité à part entière dans le tissu du vivant participant d'une même logique de symbiose et d'interdépendance.

En faisant dialoguer corps, territoire et technique, *el Ojo y la Flor* tente de réparer symboliquement les fractures héritées de la modernité occidentale. Dans cette cosmogonie les corps féminins occupent une place centrale en tant que matrices symboliques du monde. Andrea et Juana, par leur corporéité hybride et relationnelle deviennent des points d'ancrage d'une création continue, non linéaire. La cosmogonie n'est plus un événement passé mais un processus en cours qui se rejoue dans les gestes les relations et les récits. Cette perspective rejoint une pensée écoféministe où la création du monde est indissociable du soin et de la reproduction des liens. Cette dynamique trouve une expression particulièrement forte dans le passage suivant :

> "Esto es el comienzo! El pulso de tu semi vida late al ritmo lingüístico que se expande imparablemente. Conversamos solapadas en las neuronas inorgánicas de la red profunda. Vamos a cometer errores en la disciplina, desbancar patrones, ¡ya no dirán que somos anómalas !"[173].

---

[172] *Ibid*, p. 8.

[173] Aboaf, Claudia, *op. cit.*, p. 291.

Ce fragment affirme explicitement l'idée d'un nouveau départ. Le lexique du commencement, du rythme et de l'expansion inscrit la parole dans un mouvement révolutionnaire. Le terme de "semivida" souligne l'état de liminalité des personnages, suspendus entre l'humanité et la machine. Cette existence hybride n'est pas vécue comme une perte, mais comme une potentialité politique. Le "ritmo lingüístico" met en avant le langage comme moteur du changement, c'est par la parole, la narration et la fiction que les cadres établis peuvent être renversés. L'image des "neuronas inorgánicas de la red profunda" matérialise la fusion entre le vivant et le technologique, transformant le réseau en un espace de cohabitation plutôt qu'en un dispositif d'aliénation. L'importance accordée à l'erreur et au dérèglement mérite également d'être soulignée. Lorsque Ada affirme "vamos a cometer errores en la disciplina", elle revendique une désobéissance poétique face aux systèmes normatifs. L'erreur cesse d'être un échec pour devenir une stratégie de résistance. Cette valorisation de l'imperfection s'oppose aux logiques algorithmiques de performance, d'optimisation et de contrôle. Le langage poétique devient un espace de liberté où de nouvelles formes de subjectivité peuvent émerger se construisant ainsi contre l'ordre disciplinaire. C'est dans cette perspective que la figure de la "femme-machine" prend toute sa complexité. D'un côté, elle incarne la déshumanisation propre aux systèmes technologiques et capitalistes, où les femmes sont réduites à des fonctions, des données ou des corps exploitables. La désincarnation et l'appauvrissement des affects traduisent une critique explicite de l'effacement des mémoires individuelles et des gestes sensibles. De l'autre, cette figure devient un lieu de résistance poétique. En assumant leur hybridité, les "femmes-machines" réinventent des subjectivités collectives et fluides, à l'image de la rivière, métaphore récurrente de la connexion et du mouvement. Pour Haraway, le cyborg est moins une figure dystopique qu'une ressource critique car en brouillant les frontières entre organisme et machine, entre nature et culture, il rend impossibles les dualismes sur lesquels reposent les logiques de domination. La citation qu'elle place en ouverture de son Manifeste Cyborg[174] : "El cyborg no reconocería el Jardín del Edén, no está hecho de barro y no puede soñar con volver a convertirse en polvo"[175] prend dans le roman étudié une résonance particulière, là où le mythe chrétien fondait l'humain dans la boue (barro) pour mieux le séparer du divin et de la machine, les femmes-machines de

[174] Haraway, Donna, *op. cit.*
[175] *Ibid*, p. 13.

Claudia Aboaf rejettent précisément ce récit d'origine. Elles ne cherchent pas à retrouver une pureté perdue, mais à fabriquer de nouvelles généalogies. À l'inverse du mythe d'un retour à une origine pure, la cosmogonie poétique d'Aboaf assume une origine composite, instable et technologique. Il ne s'agit pas de retrouver un Eden perdu, mais de fabriquer de nouvelles généalogies, de nouvelles sagas originelles. Cette question que le roman pose implicitement, - Adam et Ève, ou Andrea et Juana ? - ouvre la possibilité d'une archéologie politique et poétique alternative, fondée sur le féminin, le collectif et l'hybridité, même si le roman se garde bien de figer cette proposition dans un mythe clos.

Cependant, cette poétique du soin rencontre aussi ses limites. Le roman reste traversé par des tensions entre utopie et désenchantement, entre guérison symbolique et transformation politique réelle. Le temps lui-même semble se dissoudre lorsque la conscience corporelle disparaît. Juana apparaît alors comme hors du flux temporel humain, existant sous une forme incertaine. L'expression "fantasma algorítmico"[176] suggère une survie réduite à une trace numérique, une présence spectrale, privée de corporéité pleine. Cette errance existentielle se lit dans la phrase : "Juana da vuelta los ojos para absolverse de todo."[177]. Le geste circulaire évoque une tentative vaine d'effacement, un mouvement sans progression, comme si Juana cherchait à se libérer d'une mémoire insaisissable. La cosmogonie poétique, si elle ouvre des possibles, ne garantit pas pour autant une réparation totale. La perte de sens du temps participe également de cette remise en question des récits dominants. En suspendant Juana hors du flux temporel humain, le roman rompt avec toute vision téléologique de l'histoire. Il n'y a ni progrès garanti, ni fin rédemptrice. Cette temporalité flottante renforce l'idée d'une cosmogonie ouverte, sans origine stable ni destination finale. Le temps devient un espace de coexistence plutôt qu'une ligne orientée, ce qui correspond à une pensée du vivant fondée sur la cyclicité, la répétition et la transformation lente. Cette lucidité critique est renforcée par le regard de Dalezio, notamment dans la bibliothèque, le lieu de mémoire et de pouvoir, où sa réflexion met au jour la persistance des logiques impérialistes :

> "Dalezio piensa en los pies de barro, en los hombres y mujeres hacinados, cubiertos de arcilla. Estos libros exculpan y glorifican el imperio del más

---

[176] Aboaf, Claudia, *op. cit.*, p. 290.

[177] *Ibid*, p. 290.

> fuerte. Igual que ahora, en Nueva Ensenada, desde donde esas ideas imperialistas se extienden a todas partes."[178].

La métaphore des "pies de barro" renvoie à une humanité fracturée et la bibliothèque apparaît comme un espace de légitimation des hiérarchies et de la domination, au même titre que la référence aux livres scientifiques dans la sous partie précédente. Le roman souligne ainsi que les structures de pouvoir ne disparaissent pas par la seule force de l'imaginaire, et que la cosmogonie poétique ne peut se substituer entièrement à une transformation politique concrète, qui jusqu'alors est maintenue par l'architecture sociale et politique de Nueva Ensenada. Face à ces archives impérialistes qui légitiment la domination, le roman apparaît comme une forme de contre-archive. Là où les livres de la bibliothèque glorifient "el imperio del más fuerte", le roman qu'on étudie propose une mémoire alternative. La cosmogonie poétique fonctionne ainsi comme une archive sensible, attentive aux voix marginalisées, aux corps vulnérables et aux territoires blessés. Elle ne prétend pas remplacer les structures de pouvoir existantes, mais les fissurer de l'intérieur, en proposant d'autres récits d'origine et d'appartenance.

Ainsi, la cosmogonie poétique élaborée dans *El ojo y la flor* ne vise ni la clôture ni la certitude en se construisant dans la tension, l'inachèvement et la relation. Comme le formulent Blanc, Pughe et Chartier à propos de l'esthétique éco-logique, il ne s'agit pas d'une image vraie ou pure de la nature, mais de réinventer et complexifier les moyens de la représentation, de faire de l'écriture un espace où, selon la formule de Skinner, les "configurations habituelles" se trouvent suffisamment décentrées pour que le lecteur "voie qui est en danger". En refusant de fournir une réponse définitive, le roman engage le lecteur dans une responsabilité partagée : celle de poursuivre les liens entamés par la fiction. La poétique devient alors ce qu'ils appellent une "esthétique pragmatique", non plus simplement un vivre ensemble, mais un faire ensemble, une pratique qui produit du sens et du milieu simultanément. Face aux ruines du monde contemporain, *El ojo y la flor* ne propose pas une solution mais quelque chose de plus rare et de plus nécessaire, la création d'un espace où l'imagination redevient une force politique.

[178] *Ibid*, p. 397.

Si la cosmogonie poétique élaborée dans les parties précédentes permet de comprendre comment le roman produit une pensée écoféministe, par la forme, le langage et la reconfiguration des imaginaires, il reste à situer ce geste dans son contexte d'émergence, c'est-à-dire à se demander depuis où et pour qui il est accompli. Car une poétique ne flotte pas dans un espace abstrait mais elle s'inscrit dans un espace social, politique et littéraire précis, et c'est cet ancrage qui lui confère sa pleine dimension militante et résistante. La question n'est plus seulement celle de ce que le roman fait au langage, mais celle de ce que le roman fait au monde et réciproquement.

3.3. L’usage de l’écriture comme un outil de résistance écoféministe.

La performativité du roman s’inscrit dans une constellation précise de la littérature latino-américaine contemporaine, celle des autrices argentines et latino-américaines du XXI° siècle qui mobilisent la fiction spéculative pour penser les crises écologiques, sociales et politiques du présent. Cette génération se caractérise non pas par un programme commun, mais par une sensibilité partagée, celle d'une écriture qui refuse de séparer le politique du poétique, et qui traite les crises systémiques depuis des corps situés, vulnérables et résistants. Samanta Schweblin explore dans *Distancia de rescate* (2014) la contamination des corps par les pesticides de l'agro-industrie, révélant comment la violence chimique s'inscrit dans les liens maternels et les territoires ruraux. Mariana Enriquez, dans *Las cosas que perdimos en el fuego* (2016), convoque le corps féminin brûlé comme figure spectrale de la violence de genre et de l'impunité. Gabriela Cabezón Cámara, dans *Las aventuras de la China Iron* (2017), retourne le mythe fondateur du gaucho argentin en faisant du corps féminin en mouvement un contre-récit territorial et queer. Rita Indiana en République dominicaine dans *La mucama de Omicunlé* (2015) qui est une dystopie eco-queer, et Lina Meruane, depuis le Chili avec *Fruta Podrida* (2015), prolongent cette entreprise en articulant crise écologique, mémoire coloniale et subjectivités marginalisées. Ce que ces textes partagent avec *El ojo y la flor*, c'est la conviction que la transformation des imaginaires est une condition nécessaire à toute transformation politique, et que la littérature est l'espace où cette transformation peut s'élaborer. Ces textes émergent dans un contexte argentin marqué par une violence socio-environnementale accrue, la pollution des fleuves, l’expansion de l’agro-industrie, l’extractivisme minier, la précarisation des corps et des existences. Mais ce contexte est également celui d'une résistance massive et inédite. Les mouvements Ni Una Menos (2015) et la Marea Verde (2018-2020) ont transformé l'espace public argentin en un espace d'écriture politique, les corps dans la rue, les slogans sur les murs, les *pañuelos* verts attachés aux sacs et aux poignets, les graffitis sur les monuments ont constitué une forme de contre-archive corporelle et territoriale. Ces mouvements ont produit une pensée du lien entre corps, territoire et violence qui résonne directement avec le roman de Claudia Aboaf en affirmant que la destruction des milieux naturels et la violence faite aux femmes, procèdent d'un même régime de domination, et qu'y résister exige une reconquête simultanée des corps et des

espaces. Or *El Ojo y la flor* est publié en 2011, soit quatre ans avant l'émergence visible de Ni Una Menos. Ce décalage temporel est analytiquement significatif puisqu'il confère au roman une dimension proprement visionnaire, celle d'une écriture qui nomme et ressent ce que la société n'a pas encore formulé collectivement. Claudia Aboaf écrit depuis un présent qui n'a pas encore trouvé ses mots politiques en anticipant des luttes dont elle perçoit la nécessité sans en voir encore la forme. En ce sens, la littérature ne suit pas les mouvements sociaux mais elle les précède et les prépare en travaillant en profondeur les imaginaires qui les rendront possibles. Cette résonance entre littérature et luttes collectives trouve dans le roman une illustration particulièrement forte dans la scène du bain de Juana chez Clara, qui concentre en quelques pages l'ensemble des tensions que cette section cherche à analyser. Clara qui est le personnage archétypal de la soumission à la classification Darwinienne, se retrouve déstabilisée par quelque chose qu'elle ne peut pas nommer en lavant le corps de Juana. C'est d'abord un souvenir d'enfance qui remonte, "Ese día la madre colgó la Belleza en una de las perchas (...) fue a la Belleza que Clara poseía y reencuentra ahora en esta fémina."[179]. La formulation induit que ce n'est pas Clara qui a été punie ce jour-là mais la Belleza elle-même, littéralement mise au placard par la mère. Ce geste maternel condense en une image ce que Claudia Aboaf théorise comme la violence première de la domination, non pas l'interdiction brutale, mais l'étouffement progressif de la capacité à ressentir le vivant. La Belleza, ici, n'est pas une valeur esthétique abstraite, elle est une expérience sensorielle, celle d'une enfant qui voulait s'imprégner du monde avec tout son corps. Ce que le système de Nueva Ensenada fait aux pies de barro, la mère de Clara le fait à sa fille en séparant le corps de sa capacité à être affecté. Et c'est précisément ce que le roman cherche à défaire en montrant que cette capacité ne disparaît pas, elle attend, enfouie, le moment du retour. C'est ce que l'autrice nomme dans l'entretien *la Belleza inmanente* : "la Belleza es inmanente, es decir hay algo que a pesar de todas las arqueologías políticas (...) trasciende todas las conceptualizaciones humanas"[180]. La scène de la baignoire est le moment où cette immanence refait surface, non pas comme une révélation mystique mais comme une mémoire corporelle réactivée par le contact avec un autre corps. Dans ce cadre, la littérature ne se contente plus de représenter le monde elle devient un outil de résistance symbolique, un espace de

[179]Aboaf, Claudia, *op. cit.*, p. 383.

[180] Entretien avec Claudia Aboaf, *op. cit*.

reformulation des imaginaires politiques et écologiques. *El Ojo y la Flor* s'inscrit à son tour pleinement dans cette dynamique. Le roman interroge l'Anthropocène non comme une abstraction globale mais comme une expérience incarnée et vécue depuis des corps féminins vulnérables, fragmentés, hybrides. À travers une langue poétique traversée par les métaphores de la dissolution, de la contamination et de la fluidité, Claudia Aboaf donne à voir les effets intimes des crises systémiques, le roman incarne les conséquences de l'effondrement des milieux, la perte des repères temporels, le délitement des liens familiaux et sociaux. L'écriture devient ainsi un lieu où s'élabore une critique du présent, mais aussi une tentative de recomposition du passé, tout en projetant un idéal vers le futur. Cette dimension trouve une confirmation directe dans les propos de l'autrice elle-même. Dans un entretien réalisé en février 2026[181], Claudia Aboaf rappelle que lors du débat sur la loi sur l'avortement en 2018, des écrivaines lisant de la poésie, Pizarnik, entre autres, devant des centaines de milliers de femmes ont produit ce qu'elle nomme une "performatividad" réelle, à la fois affective et politique, "incidió la palabra, incidió la poesía, incidió conmover, con qué instrumento, con el lenguaje"[182]. Ce moment constitue pour Claudia Aboaf la preuve que la littérature n'accompagne pas les luttes politiques de l'extérieur, elle les traverse, les alimente et parfois les précède. *El ojo y la flor*, écrit avant ces événements, en portait déjà les conditions de possibilité.

Le titre du roman condense lui aussi cette poétique de la résistance. Comme le souligne la voix narrative, l'œil est conçu pour percevoir la beauté des fleurs, il est un organe du regard, de l'attention et de la contemplation, tandis que la fleur incarne une forme de vie fragile, éphémère et profondément dépendante de son environnement.

> "El ojo y la flor muestra el lento despertar de Juana a la naturaleza que la llama desde afuera y el descubrimiento de Andrea de que nada podrá salirse de la tendencia a la disolución si no logra la convivencia con su hermana en una verdadera comunicación, más que de sus ideas, de las experiencias y la sensibilidad de sus cuerpos."[183].

Cette métaphore projette sur les deux sœurs une logique de symbiose vitale. Andrea et Juana apparaissent comme deux parties d'un même organisme, dont la survie dépend de leur

---

[181] *Ibid.*

[182] *Ibid*.

[183] Perez Gras, María Laura, "Infancia y Distopia en la eco-narrativa especulativa reciente", Visitas al Patio, 87-100, 2023, p. 89.

capacité à entrer en relation. Loin de toute hiérarchie, le roman propose une vision du vivant fondée sur l'interdépendance, où, la perception, le soin et la sensibilité deviennent des gestes politiques. Cette logique relationnelle est incarnée de manière particulièrement forte par la figure d'Ada, narratrice omnisciente et intelligence artificielle, dont la voix structure l'ensemble du roman. Ada n'est pas un simple dispositif formel puisqu'elle constitue en elle-même un acte de résistance épistémologique. En tant que narratrice non humaine qui détient la mémoire du monde, elle incarne une autorité narrative alternative, pas strictement humaine, qui remet en cause les hiérarchies traditionnelles du savoir et du récit. Sa manière de s'adresser simultanément à Juana et au lecteur, de passer de la première personne du singulier au pluriel, d'interpeller et de témoigner, produit une forme d'énonciation collective et relationnelle qui est elle-même un geste écoféministe. Ada ne raconte pas le monde depuis un surplomb neutre mais elle le raconte depuis une position située, attentive aux corps vulnérables, aux flux et aux relations. Elle est, en ce sens, la voix que les archives officielles ne peuvent pas produire. Ce processus de dé-classification est ce que Claudia Aboaf désigne dans l'entretien par le concept d'extrañamiento, ou, l'étrangement du regard. Elle y voit l'une des fonctions politiques fondamentales de la science-fiction : "al extrañar la mirada, que es lo que le sucede a Juana, se le desclasifica todo el tiempo, no sabe qué es, algo le está pasando, empieza a aparecer sentimientos, algo la conmociona y no puede clasificarla"[184]. Ce déplacement perceptif est politique au sens profond du terme car en rendant l'autre inclassable, il rend le meurtre symbolique, et réel, plus difficile. La logique de Nueva Ensenada repose précisément sur la classification des corps ; ce que le roman oppose à cette logique, c'est l'étrangement, c'est-à-dire la suspension momentanée des catégories qui permettent la domination. En ce sens, *El ojo y la flor* accomplit exactement ce que Jonathan Skinner assignait à l'écriture écopoétique : "décentrer assez les configurations habituelles pour voir qui est en danger". La scène du bain[185] illustre également avec précision le processus d'extrañamiento tel que l'autrice le théorise dans l'entretien et de manière particulièrement significative, ce n'est pas Juana qui en fait l'expérience ici, mais Clara, le personnage le plus enfermé dans les hiérarchies de la table darwinienne. "La mujer que se ajusta a la Tabla se da cuenta de que todo este tiempo olvidó algo que ahora presiente en la fémina.". Ce moment est

---

[184] Entretien avec Claudia Aboaf, *op. cit*.

[185] Aboaf, Claudia, *op. cit.*, p. 382-383.

décisif car Clara ne raisonne pas mais elle pressent et y est attentive. Le verbe choisi "pressentir" signale précisément la suspension des catégories rationnelles et classificatoires. Quelque chose passe entre les deux corps qui échappe à la logique du système. C'est exactement ce que Claudia Aboaf décrit dans l'entretien en disant "al extrañar la mirada, se le desclasifica todo el tiempo, no sabe qué es, algo le está pasando, empieza a aparecer sentimientos, algo la conmociona y no puede clasificarla"[186]. Clara entre dans la baignoire, embrasse Juana nue, un geste qui suspend momentanément la Tabla et qui fait d'elle non plus une classificatrice mais un corps en contact avec un autre corps. Ce déplacement est politique au sens profond du terme, en rendant Juana inclassable, la scène rend momentanément impossible la violence que la Tabla autorise. La logique de Nueva Ensenada repose sur la capacité à désigner ce qui peut être éliminé ; ce que l'extrañamiento produit, c'est l'impossibilité momentanée de cette désignation.

Dans *el Ojo y la Flor*, les environnements pollués décrits par leurs odeurs âcres, déchets, eau contaminée, ne constituent jamais de simples arrière-plans. Ils agissent comme de véritables forces antagonistes conditionnant les existences et orientant les trajectoires des personnages. Cette matérialité hostile du monde reflète une critique explicite des modèles économiques extractivistes, dont les effets délétères s'inscrivent directement dans les corps et les territoires, s'en donne en exemple, la migration d'Andrea et des pies de barro devant fuir leurs terres. Les familles dysfonctionnelles, comme en témoigne le manque d'amour de leurs parents envers Juana et Andrea, privées de soin et d'écoute, produisent des subjectivités monstrueuses ou brisées, l'absence de *care* devient une forme de violence structurelle. Cette centralité du soin dans le roman rejoint ce que Joan Tronto, dans *Moral Boundaries*[187] définit comme une éthique du care. Il ne s'agit non pas une valeur domestique ou sentimentale, mais une pratique politique fondamentale qui reconnaît la vulnérabilité et l'interdépendance comme conditions constitutives de toute vie sociale. Pour elle, le care est subversif précisément parce qu'il s'oppose à la logique d'autonomie et de maîtrise sur laquelle repose le sujet libéral. Dans le roman de Claudia Aboaf les relations de soin entre Ada et Juana, entre Clara et Juana, entre Andrea et les pies de barro ne sont pas simplement des liens affectifs mais ces relations sont des actes de résistance structurelle face à la violence du système de Nueva Ensenada, qui

---

[186] Entretien avec Claudia Aboaf, *op. cit*.

[187] Tronto, Joan, *Moral Boundaries: A Political Argument for an Ethic of Care,* New York : Routledge, 1993.

fonctionne précisément en détruisant ces liens. Le soin n'est jamais naïf ni pleinement salvateur dans le roman car il se déploie sous la menace constante de l'effondrement écologique, cependant, il demeure un geste de résistance, une tentative de maintenir des formes de vie relationnelles au cœur du désastre. Cette même centralité du soin résonne directement avec les luttes écoféministes contemporaines en Argentine où la défense des territoires, des fleuves et des corps féminins s'articule contre une même logique. L'écriture de Claudia Aboaf fait ainsi dialoguer l'intime et le politique en montrant que la destruction de la nature et la violence faite aux femmes viennent d'un même régime de domination.

C'est précisément ici que s'opère le passage des murs aux pages. Les mouvements féministes argentins ont produit une écriture dans l'espace public, corps dans la rue, graffitis sur les façades, slogans scandés collectivement, qui constitue une contre-archive corporelle et territoriale, visible et éphémère. La littérature de l'autrice étudiée accomplit un geste comparable mais dans un autre régime temporel car elle archive ce que les luttes produisent, le transforme en mémoire sensible et fictionnelle et le projette vers des lecteurs et des temporalités que la manifestation ne peut pas atteindre. Ce passage n'est pas un affaiblissement de la résistance, c'est une transformation de son régime d'action. Là où les murs agissent par visibilité immédiate et collective, les pages agissent par durée, par transmission et par transformation en profondeur des imaginaires. Gloria Anzaldúa, dans *Borderlands/La Frontera*[188] théorise précisément ce geste car pour elle l'écriture constitue pour les sujets en marge un acte de survie et de résistance, une manière d'exister dans et contre les discours dominants qui les effacent. L'écriture n'est pas un retrait du monde mais une autre façon de le transformer, depuis l'intérieur des imaginaires qui le produisent. Chez Claudia Aboaf ce geste prend la forme d'une contre-archive, en effet, là où les livres de la bibliothèque de Nueva Ensenada glorifient la loi du plus fort, le roman produit une mémoire alternative attentive aux voix que l'archive officielle efface, les corps féminins, les pies de barro, les milieux dégradés, les liens brisés. Cette contre-archive ne prétend pas remplacer les structures de pouvoir existantes mais elle les fissure de l'intérieur, en proposant d'autres récits d'origine, d'appartenance et de coexistence. Mais ce passage des murs aux pages repose aussi sur une conviction plus profonde que Claudia Aboaf formule à travers le concept de "sentido de lo común", l'idée que ce que l'autrice ressent, d'autres le ressentent également, et que la

[188] Anzaldúa, Gloria, *Borderlands/La Frontera: The New Mestiza*. San Francisco : Aunt Lute Books, 1987.

littérature est le lieu où cette résonance collective peut s'activer. “Lo que le pasa a uno, si uno observa, si yo siento amor, el amor no puede ser tan distinto de lo que pueda sentir otros seres humanos en tanto ser humano común”, dit-elle dans l‘entretien. L'écriture n'est donc pas un acte solitaire projeté vers un public passif puisqu’elle est la mise en forme d'une expérience partagée qui existait déjà, mais sans langage. La contre-archive littéraire de l'autrice donne forme à ce que les corps, les territoires et les luttes portaient déjà en eux sans pouvoir encore le dire.

El Ojo y la Flor déconstruit le faux binarisme entre humanité et nature hérité de la modernité occidentale. La crise écologique, sanitaire et relationnelle apparaît comme une triple rupture révélant l’épuisement des cadres patriarcaux, capitalistes et anthropocentrés. Si en 3.2 le cyborg de Haraway permettait de penser la subversion individuelle des dualismes nature/ culture et humain/machine, c'est ici une autre dimension de sa pensée qui devient pertinente ; celle des “entités articulées”, notion par laquelle elle désigne non plus des figures singulières de résistance mais des assemblages collectifs où humains, technologies et non-humains qui coexistent dans des relations de dépendance mutuelle et instable. Ce déplacement, du cyborg solitaire aux assemblages collectifs, correspond précisément au mouvement que cette section cherche à analyser, celui d'une résistance qui ne se joue plus dans la seule transformation d'une subjectivité, mais dans la recomposition de liens, de communautés et de formes de vie partagées. C'est en ce sens que la constellation d'autrices évoquée en ouverture de cette section peut être lue comme un assemblage harawayien : non pas un programme commun, mais un tissu de relations et de résonances qui produit collectivement ce qu'aucune œuvre ne pourrait accomplir seule. Enfin, *El ojo y la flor* peut être mis en regard avec *Las aventuras de la China Iron* de Gabriela Cabezón Cámara, Dans les deux romans la dissolution du corps féminin dans le paysage fonctionne comme un geste de déconstruction des récits nationaux argentins. Chez Cabezón Cámara, c'est le mythe fondateur du gaucho et de la pampa qui est retourné quand la China Iron quitte le foyer pour s'immerger dans le territoire et y découvrir une sexualité et une identité que le récit national lui avait confisquées. Chez Claudia Aboaf c'est la civilisation industrielle du Delta qui est défaite par les corps qui s'y dissolvent et s'y recomposent. Dans les deux cas, le corps féminin en mouvement devient un contre-récit territorial, il ne traverse pas le paysage comme un sujet maître de son environnement, il devient le paysage, s'y mêle, en porte les traces. Cette stratégie commune révèle une même

conviction ; que la transformation des rapports de domination passe par une transformation des rapports au corps et au territoire et que la littérature est l'espace privilégié où cette transformation peut être imaginée et mise en acte. Ces œuvres participent ainsi à une même entreprise : inventer, par la littérature, des formes de résistance sensibles face à l'effondrement des mondes, et esquisser des manières alternatives de coexister, fondées sur le lien, la vulnérabilité partagée et la puissance du vivant. Pourtant, le roman ne résout pas cette tension dans une réconciliation facile. La dernière image de la scène du bain est à cet égard exemplaire dans sa cruauté lucide, “Clara tiene todo ordenado, jerarquías simples. Pero lleva una correa de ahorque para no cambiar de casillero (...) De pronto un pataleo : la Belleza se ahoga en su bañadera.”[189]. La Belleza manque de mourir, non pas métaphoriquement, mais concrètement, dans l'eau de la baignoire. Clara le sent, elle est momentanément déclassifiée, mais la corde[190] du système qu'elle porte en elle la retient au bord de la transformation. C'est l'image la plus juste que le roman propose de ce qu'est une utopie sous contrainte, ce n’est non pas un horizon inaccessible, mais un mouvement toujours sur le point d'être étranglé par l'ordre qu'il cherche à défaire. C'est précisément cette image qui permet de mesurer ce que la littérature peut et ne peut pas faire. Elle ne substitue pas à la transformation politique. Mais elle accomplit quelque chose qu'aucun slogan, aucune loi, aucun manifeste ne peut accomplir seul, elle rend visible le moment exact où la violence se reproduit, elle nomme la corde, elle montre le *pataleo*[191]. En ce sens, *El ojo y la flor* n'est pas un roman qui résout les crises qu'il représente. Il est un roman qui refuse de les laisser passer pour naturelles et qui fait de cette attention, fragile et obstinée, la condition même de toute résistance à venir.

Au terme de ce chapitre, il apparaît qu'*El ojo y la flor* produit une expérience. C'est d'abord par la forme elle-même que la fragmentation narrative et la figure de Juana construisent une épistémologie relationnelle qui défait les dualismes de la modernité. C'est ensuite à travers la cosmogonie poétique que le roman propose une alternative aux récits dominants ancrée dans la symbiogenèse de Lynn Margulis et la pensée des assemblages collectifs de Haraway. C'est

---

[189] Aboaf, Claudia, *op. cit.*, p. 383.

[190] Pour la traduction de *correa*, terme espagnol désignant une courroie ou une sangle servant à attacher ou contraindre. Nous avons choisi le mot *corde* pour sa proximité avec l'idée d'étranglement présente dans la scène.

[191] Le terme *pataleo* désigne le mouvement frénétique et répété des pieds et des jambes dans un effort de résistance ou de survie. Aucun équivalent français ne restitue simultanément la dimension corporelle, l'aspect répétitif et l'urgence désespérée du mot. Les traductions disponibles : soubresaut, débattement, coups de pieds, n'en traduisent qu'un aspect partiel. Nous gardons alors le terme original dans le développement.

enfin par son inscription dans le contexte des luttes écoféministes argentines que le roman révèle sa fonction de contre-archive, en archivant ce que les corps dans la rue produisent et en le projetant vers des temporalités justement intemporelles.

Ces trois mouvements vont vers une même réponse à la question posée en ouverture du chapitre, à savoir que le roman incarne les principes écoféministes non pas dans ce qu'il représente mais dans ce qu'il fait. En nommant la corde et en rendant visible ce qui se donne pour naturel, la fiction transforme la perception de ce qui est possible, et c'est précisément en ça, selon les mots de l'autrice elle-même, qu'écrire constitue un acte de militance.

Conclusion.

Ce mémoire a proposé d'interroger la manière dont l'écofiction féministe latino-américaine contemporaine mobilise la notion de corps-territoire afin de penser conjointement les violences extractivistes, patriarcales et coloniales ainsi que les formes de résistance qui leur répondent. À partir de l'étude du roman *El Ojo y la Flor* de Claudia Aboaf, cette recherche a cherché à montrer que la littérature contemporaine ne constitue pas un simple espace de représentation des crises environnementales et sociales, mais un véritable lieu de production d'imaginaires alternatifs capables de reconfigurer les rapports entre les corps, les territoires et le vivant.

La problématique centrale nous a permis d'analyser comment *El Ojo y la Flor* construit, à travers une poétique du corps-territoire, un passage de la dystopie à l'utopie permettant de penser un monde commun fondé sur la symbiose. L'étude a pu démontrer que le roman de Claudia Aboaf élabore une véritable écopoétique relationnelle dans laquelle les corps vivants, les espaces naturels, l'eau et les environnements techniques se trouvent profondément imbriqués. Loin de reproduire une vision dualiste opposant nature et culture, humain et non-humain, sujet et territoire, l'œuvre construit un imaginaire de la porosité où les frontières deviennent mouvantes et où la survie collective dépend de la capacité à reconstruire des relations de coexistence.

Dans un premier temps, cette recherche a permis d'établir le cadre théorique nécessaire à l'analyse du roman en retraçant la généalogie du concept de corps-territoire à partir des féminismes communautaires et décoloniaux latino-américains. Les travaux de Lorena Cabnal, Julieta Paredes, María Lugones ou encore les réflexions issues des mouvements féministes autochtones ont montré que le corps des femmes et les territoires colonisés sont soumis à des logiques communes de dépossession, d'exploitation et de violence. Le concept de corps-territoire apparaît alors comme une réponse politique, épistémologique et symbolique aux héritages de la colonialité puisqu'il permet de penser l'indissociabilité entre les violences exercées contre les corps et celles dirigées contre les espaces de vie. Cette perspective a également permis de replacer l'écofiction féministe dans un contexte plus large marqué par les conséquences du néolibéralisme extractiviste en Amérique latine, la destruction des

écosystèmes, les luttes territoriales et les résistances portées par les femmes et les communautés autochtones.

Dans un second temps, l'étude d'*El Ojo y la Flor* a mis en évidence la manière dont Claudia Aboaf transforme ces problématiques politiques en expérience littéraire. Le roman déploie une dystopie écologique dans laquelle l'assèchement de l'eau et la contamination des milieux traduisent les conséquences extrêmes d'un modèle extractiviste fondé sur l'exploitation illimitée du vivant. Toutefois, cette dystopie ne conduit jamais à une fermeture totale du futur. Au contraire, l'œuvre organise progressivement un déplacement vers un horizon symbiotique où la reconstruction des liens entre les êtres devient possible. À travers les personnages de Juana et Andrea, le roman met en scène des formes de coexistence fondées sur l'écoute, le soin et la mémoire. L'eau y occupe une place centrale, non seulement comme ressource matérielle menacée, mais surtout comme principe relationnel reliant les corps, les affects et les territoires. En ce sens, l'hydroféminisme présent dans le texte permet de penser l'eau comme un corps commun surpassant les séparations héritées de la pensée moderne dualiste.

L'analyse a également montré que la portée écoféministe du roman réside autant dans ses choix formels que dans ses thématiques. L'écriture de Claudia Aboaf construit une esthétique de la sensibilité et de la contamination où les métamorphoses corporelles, les descriptions sensorielles et les images aquatiques participent à une redéfinition des rapports au vivant. Le langage devient alors lui-même un espace de symbiose. La fiction ne se limite donc pas à dénoncer les violences écologiques et patriarcales contemporaines ; elle expérimente de nouvelles manières de percevoir, d'habiter et de raconter le monde. En cela, *El Ojo y la Flor* s'inscrit pleinement dans les dynamiques de l'écofiction féministe latino-américaine contemporaine qui déplacent les imaginaires hérités de la modernité coloniale afin de produire des récits capables d'articuler écologie politique, mémoire et résistances collectives. La Belleza occupe d'ailleurs une place essentielle dans ce processus de reconfiguration sensible. Chez Claudia Aboaf, elle ne relève pas d'une simple esthétisation du désastre, mais devient une force poétique et politique permettant de maintenir un lien affectif avec le vivant malgré la catastrophe. À travers les paysages aquatiques, les expériences sensorielles et les formes de coexistence qui persistent dans les ruines du monde extractiviste, le roman fait émerger une esthétique relationnelle où la Belleza devient une modalité de résistance face aux destructions systémiques imposées par la modernité coloniale, patriarcale et extractiviste.

Ce travail a ainsi permis de répondre à la problématique initiale en montrant que la poétique du corps-territoire élaborée par Claudia Aboaf transforme la fiction en espace critique et expérimental où se reconfigurent les relations entre humains, non-humains et territoires. Le passage de la dystopie à l'utopie dans le roman ne correspond pas à une résolution des crises contemporaines, mais à l'émergence d'un imaginaire alternatif fondé sur la symbiose et l'interdépendance. La littérature apparaît dès lors comme un lieu capable de rendre sensibles les formes de violence invisibilisées par les discours dominants, tout en ouvrant des possibilités de réinvention du commun.

Néanmoins, cette recherche comporte également certaines limites qu'il convient de reconnaître. Le choix de concentrer l'analyse sur une œuvre unique a permis une étude approfondie d'*El Ojo y la Flor* mais il limite également la possibilité de généraliser les conclusions à l'ensemble de l'écofiction féministe latino-américaine contemporaine. De plus, ce travail s'est principalement concentré sur l'analyse textuelle et poétique du roman, laissant en retrait d'autres dimensions possibles, notamment la réception des œuvres ou encore les liens entre production littéraire et activisme socio-environnemental. Ces limites ouvrent précisément plusieurs perspectives d'approfondissement. Cette recherche se prolongera dans le cadre d'un travail doctoral consacré aux nouveaux imaginaires du corps-territoire dans la fiction argentine contemporaine. Cette thèse analysera plus largement la manière dont certaines autrices argentines contemporaines, notamment liées au collectif Mirá Socioambiental, reconfigurent les représentations du territoire héritées de la modernité coloniale à travers des récits fondés sur la cohabitation, la porosité et la symbiose. À partir d'un corpus hybride articulant fiction, chroniques sonores, manifestes et textes documentaires, cette recherche étudiera comment les écritures contemporaines participent à l'élaboration de nouveaux imaginaires écoféministes du vivant. L'enjeu sera alors d'élargir l'analyse menée dans ce mémoire afin d'examiner les formes narratives par lesquelles la fiction argentine contemporaine transforme le territoire, non plus pensé comme un espace à conquérir ou à administrer, mais comme un milieu relationnel traversé par des interdépendances entre humains, non-humains et environnements techniques. Cette perspective permettra également d'approfondir les liens entre littérature, écologie politique et pensées décoloniales, tout en interrogeant la capacité des productions culturelles contemporaines à participer activement à la fabrication de mondes communs alternatifs.

L'intégration d'objets non strictement littéraires, comme le podcast documentaire "El territorio habla", ouvrira également une réflexion méthodologique sur la place de l'oralité, du témoignage et des narrations collectives dans les imaginaires écologiques contemporains.

Enfin, dans un contexte mondial marqué par l'intensification des crises environnementales, l'accélération des politiques extractivistes et la multiplication des violences sociales, les œuvres comme *El Ojo y la Flor* rappellent que la littérature demeure un espace fondamental de résistance symbolique et de réinvention du vivant. En redonnant une place centrale aux relations d'interdépendance entre les corps, les territoires et les mémoires, l'écofiction féministe latino-américaine ouvre des possibilités de pensée qui dépassent largement le cadre littéraire. À travers la poétique du corps-territoire, ces récits proposent non seulement une critique radicale des logiques de domination contemporaines, mais aussi une autre manière d'habiter le monde, fondée sur la coexistence, le soin et la reconnaissance des vulnérabilités partagées.

Bibliographie.

1.Corpus

Aboaf, Claudia, *El ojo y la flor*, Buenos Aires, Alfaguara, 2019.

2. Théories écoféministes et féministes

Écoféminisme : approches fondatrices

Haraway, Donna, *Manifiesto para cyborgs : ciencia, tecnología y feminismo socialista a finales del siglo XX*, trad. Sofia Bras Harriott, Letra Sudaca Ediciones, 2018.

Merchant, Carolyn, *La nature comme femme et sa destruction par la science moderne*, Éditions Wildproject, 2024.

Mies, Maria, et Shiva, Vandana, *Ecofeminism*, Londres, Zed Books, deuxième édition, 2014.

Shiva, Vandana, *Staying Alive: Women, Ecology, and Development*, Zed Books, 1989.

—, « La mirada del ecofeminismo », Polis, n° 9, 2004.

Hydroféminisme

Bigé, Emma, et Petitcolas, Ambre, « Hydroféminisme. Devenir un corps d'eau », 2021, p. 47–56.

LA ESCUELA_JOURNAL, *Culturas Hidrocomunes : Arte, pedagogía y prácticas de cuidado en América Latina*, La Escuela, n° 1, 2024, p. 35–61.

Féminismes latinoaméricains et écoféminisme du Sud

Barreiro Jiménez, David, et Sinardet, Emmanuelle, « L'écoféminisme en Amérique Latine », *Dictionnaire du genre en traduction*, 2021.

El Kotni, Mounia, « Le corps-territoire à l'intersection des luttes environnementales et féministes en Amérique latine », *Géo-Regards. Corps et espaces en temps de crises*, n° 15, 2022, p. 13–29.

Gebara, Ivone, « Intuiciones ecofeministas : ensayo para representar el conocimiento y la religión », Madrid, Trotta, 1998.

Langue, Frédérique, Sánchez, Evelyne (dir.), « Représentations et usages du passé en Amérique latine », Caravelle, n° 118, 2022, [En ligne].

Tárdon Vigil, Maria, « Ecofeminismo : Una reivindicación de la mujer y la naturaleza », *El futuro del pasado*, n° 2, 2011, p. 533–542.

Capitalisme patriarcal et domination des corps

Federici, Silvia, *Caliban et la Sorcière. Femmes, corps et accumulation primitive*, Entremonde, coll. « Rupture », 2017.

—, *Le capitalisme patriarcal*, Éditions La fabrique, 2019.

—, *Par-delà les frontières du corps*, Éditions divergences, 2020.

Gago, Verónica, *La puissance féministe ou le désir de tout changer*, Éditions divergences, 2021.

Vergès, Françoise, *Le ventre des femmes. Capitalisme, racialisation, féminisme*, Paris, Albin Michel, 2017.

Bentouhami, Hourya, « ¿Más allá de mi cuerpo? Capitalismo, medicina racial y feminismo excéntrico », *Enrahonar. An International Journal of Theoretical and Practical Reason*, n° 60, 2017, p. 41–55.

Cohen, Claudine, Chaperon, Sylvie, Falquet, Jules *et al.*, « Eau et féminisme. Petite histoire croisée de la domination des femmes et de la nature », dans *Tout autour de l'eau*, La Dispute, 2011.

3. Corps-territoire et féminismes communautaires latinoaméricains

Colectivo Miradas Críticas del Territorio desde el Feminismo, « Mapeando el cuerpo-territorio », *Guía metodológica para mujeres que defienden sus territorios*, Quito, Red Latinoamericana de Mujeres defensoras de Derechos Sociales y Ambientales, 2017.

Falquet, Jules, « “Corps-territoire et territoire-Terre” : le féminisme communautaire au Guatemala. Entretien avec Lorena Cabnal », *Cahiers du Genre*, n° 59, 2015, p. 73–89.

Paredes, Julieta, « El feminismocomunitario : la creación de un pensamiento propio », *Corpus : Archivos virtuales de la alteridad americana*, vol. 7, n° 1, 2017.

Pahaut, Cindy, « Décoloniser les corps et les territoires. Vers une révolution féministe », CVFE, 2022.

Peker, Luciana, *La révolution des filles*, Éditions des femmes, 2022.

Histoire des féminismes latinoaméricains

Bellami, Victoria, « Intégrer, définir, réprimer et prévenir le “fémicide/féminicide” en Amérique latine », *Autrepart*, n° 85, 2018, p. 133–148.

Femenías, María Luisa, *Perfiles del feminismo iberoamericano*, Argentine, Catálogos, 2002.

Fronty, Elina, *Vivantes. Des femmes qui luttent en Amérique latine*, Éditions Dehors, 2023.

Gabiola, Artigas, Largo, Edda, et Palestro, Sandra, *Una historia necesaria. Mujeres en Chile : 1973–1990*, Santiago de Chile, 1994.

Kirkwood, Julieta, *Feminarios*, Santiago de Chile, Documentas, 1987.

4. Pensées décoloniales

De la Cadena, Marisol, *Earth Beings : Ecologies of Practice across Andean Worlds*, Duke University Press, 2015.

Ferrari, Simone, « Notas sobre la noción de Abyayala. Genealogías poéticas, propuestas gunadule y brechas decoloniales », 2024. (En ligne). Disponible sur : https://revistaseug.ugr.es/index.php/impossibilia/article/view/30017/27934

Mignolo, Walter, *The Darker Side of Western Modernity : Global Futures, Decolonial Options*, Duke University Press, 2011.

Quiroz, Lissell, Colin, Philippe, *Pensées décoloniales*, Paris, Zones, 2023.

Walsh, Catherine, « Interculturalidad, plurinacionalidad y decolonialidad : Las insurgencias político-epistémicas de refundar el Estado », *Tabula Rasa*, n° 9, 2008.

5. Écocritique, écofiction et fictions de l'Anthropocène

Blanc, Nathalie, Pughe, Thomas et Chartier, Denis, « Littérature & écologie : vers une écopoétique », *Écologie & Politique*, n° 36, 2008, p. 15–28.

Boulard, Anaïs, *Un monde à habiter : imaginaire de la crise environnementale dans les fictions de l'Anthropocène*, thèse de doctorat, Université d'Angers, 2016.

Buell, Lawrence, *The Environmental Imagination : Thoreau, Nature Writing, and the Formation of American Culture*, Cambridge (Massachusetts)/Londres, Harvard University Press, 1995.

Dwyer, Jim, *Where the Wild Books Are : A Field Guide to Ecocriticism*, Reno–Las Vegas, University of Nevada Press, 2010.

Glotfelty, Cherryl, et Fromm, Harold (dir.), *The Ecocriticism Reader : Landmarks in Literary Ecology*, University of Georgia Press, 1996.

Heise, Ursula K., *Sense of Place and Sense of Planet : The Environmental Imagination of the Global*, Oxford University Press, 2008.

Kauffer, Edith F., « Pensar el extractivismo en relación con el agua en América Latina : hacia la definición de un fenómeno sociopolítico contemporáneo multiforme », *Sociedad y Ambiente*, n° 16, 2018, p. 37–61.

Mercier, Claire, « Distopías latinoamericanas de la evolución : hacia una ecotopía », *Revista de Lingüística, Filosofía y Literatura*, n° 28, 2018, p. 234–246.

—, « El agua como cuerpo común : hidrofeminismo en tres distopías latinoamericanas recientes », *Revista Electrónica de Estudios Transatlánticos de Literaturas*, n° 29, 2022, p. 137–152.

Perez Gras, María Laura, « Infancia y distopía en la eco-narrativa especulativa reciente », *Visitas al Patio*, n° 17, 2023, p. 87–100.

Plumwood, Val, *Environmental Culture : The Ecological Crisis of Reason*, Londres/New York, Routledge, 2002.

6. Références complémentaires

<u>Théories critiques et philosophie</u>

Anzaldúa, Gloria, *Borderlands/La Frontera : The New Mestiza*, San Francisco, Aunt Lute Books, 1987.

Aristote, *De la génération des animaux*, trad. Jules Barthélemy-Saint-Hilaire, Paris, Ladrange, 1866.

Bakhtine, Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1978.

Barthes, Roland, *Mythologies*, Paris, Éditions du Seuil, 1957.

Descartes, René, *Méditations métaphysiques*, trad. Duc de Luynes, Paris, Michel Bobin et Nicolas le Gras, 1647.

Foucault, Michel, *« Il faut défendre la société », Cours au Collège de France, 1975–1976*, Paris, Gallimard/Seuil, 1997.

Roussel, Pierre, *Système physique et moral de la femme*, Paris, Vincent, 1775.

Sarmiento, Domingo Faustino, *Argirópolis*, dans *Obras completas*, t. XIII, Buenos Aires, Editorial Luz del Día, 1948–1956.

Tronto, Joan, *Moral Boundaries : A Political Argument for an Ethic of Care*, New York, Routledge, 1993.

Références littéraires

Aboaf, Claudia, *Pichonas*, Buenos Aires, Alfaguara, 2014.

—, *El rey del agua*, Buenos Aires, Alfaguara, 2016.

—, *La trilogía del agua*, Buenos Aires, Alfaguara, 2024.

—, "Dossier de Prensa", 2025.

Belli, Gioconda, *El país de las mujeres*, Seix Barral, 2010.

Cabezón Cámara, Gabriela, *Las aventuras de la China Iron*, Buenos Aires, Random House, 2017.

Indiana, Rita, *La mucama de Omicunlé*, Buenos Aires, Periférica, 2015.

Meruane, Lina, *Fruta podrida*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2015.

Schweblin, Samanta, *Distancia de rescate*, Random House, 2015.

Verbitsky, Horacio, *El vuelo*, Buenos Aires, Planeta, 1995.

Annexe.

Annexe 1

Entretien avec l'autrice Claudia Aboaf, effectué en appel vidéo le 11 février 2026.

Charlotte Egea (CE): Al principio ya habíamos abordado tu papel de autora y los objetivos con esta novela. Ahora la veo como una herramienta feminista y ecologista, aunque no sé si ese era realmente el papel que querías darle. Veo a Juana y Andrea como representantes muy potentes de esos movimientos, lo que me lleva a preguntarme acerca de la performatividad: ¿hasta qué punto sirve la literatura, y en particular tu novela, en esta historia de las novelas de eco ficción?

Claudia Aboaf (CA): Soy, definitivamente, una militante de la performatividad de la palabra, y sobre todo del lenguaje literario o poético, en términos de alcanzar una afectividad, no solo una efectividad. Se establece así un puente donde la relación no es solamente efectiva sino también afectiva, donde está en juego la posibilidad de conmover al lector, a la lectora. Esta creencia no se fundamenta únicamente en una intuición, sino que busca apoyos teóricos, incluso algo marginales, como el caso de Macedonio Fernández. Aunque formalmente aceptado dentro del canon, es un pensador excéntrico que propone una teoría, para mí muy hermosa, en la que afirma que existe una literatura bella y construye ese concepto con gran precisión. ¿A qué se refiere con "bella"? Es un concepto amplio, clásico, que merece ser explorado. La Belleza me parece muy importante en este momento, y lo era también entonces. Con diez años de distancia, veo las cosas con mayor claridad y con una mirada más abierta. En este período, las bases de nuestra civilización se han destruido con una aceleración enorme; la irrupción de la inteligencia artificial en todos los ámbitos ha sido verdaderamente un meteorito que reconfigura el mundo. Todo esto me lleva a constatar que ciertas intuiciones han seguido su curso: las especulaciones propias de la ciencia ficción se basan en una observación aguda del presente y en un proceso de estirar la imaginación desde ese mismo presente, utilizando el lenguaje literario para expresar la libertad que el género permite. Volviendo a Macedonio: él se pregunta si existe una literatura bella en términos metafísicos, una literatura que intervenga el orden. A mí me interesa lo cosmológico, una ontología que no separe el cielo de la tierra, y recuerda que soy también una militante antimineralista. En este sentido, el lenguaje no es solamente un instrumento. Tengo, reconozco que de manera

exagerada, la creencia de que es posible alterar el orden ontocosmológico a partir del lenguaje, y precisamente del lenguaje que permite la ciencia ficción, no solo por las temporalidades que puede manejar, que la literatura realista no maneja, sino también por su relación con la metáfora. Macedonio pone la mirada, como lo han hecho muchos, específicamente en la metáfora. Hay toda una constelación de autores que la tratan, Ortega y Gasset entre ellos, pero me atrae especialmente esta modalidad totalmente enloquecida de Macedonio, que afirma que la metáfora es "la única unidad bella literaria". Por eso yo digo que es también una unidad de pensamiento, como lo es el meme: una unidad cultural que congrega una gran cantidad de significantes. Sobre esta cuestión me baso en un trabajo aún en preparación, que presenté en un seminario de doctorado en la Universidad Nacional de Córdoba, y que se titula Operación metáfora. Pero cuéntame: ¿cuál es tu interés específico dentro de la arqueología política?

CE: Me refiero sobre todo a cuando hablaste de construir una nueva arqueología política basada en otros fundamentos, alejada de la dominación y la jerarquía, abordada desde otro ángulo. Eso se nota claramente en la novela. Precisamente a partir de eso, estuve buscando posibles intertextos bíblicos: veo este jardín como el jardín del Edén, y lo que ocurre entre Clara y Juana me resulta comprensible en ese marco. Sin embargo, hay algo que no logro entender del todo: ¿cuál es el papel del vecino en esas escenas? ¿Es un testigo?

CA: Sí, es un testigo, por supuesto. Pero para no alejarnos del tema de la arqueología política, o de la arqueología del lenguaje en particular, me parece que lo que está en juego son las mutaciones epistémicas que van legitimando, a través del lenguaje y de las metáforas, lo que es sacrificable y lo que no lo es en una estratificación de la sociedad. Desde la arqueología política, cada civilización define qué es lo vivo y qué es lo muerto, qué puede ser eliminado y qué debe ser preservado. En este sentido, hay varias fuentes relevantes. Aunque yo ya había escrito la novela, tuve que presentar en Argentina el libro de Carolyn Merchant, *La muerte de la naturaleza*, y ese trabajo me permitió apuntalar lo que había escrito de manera intuitiva. Merchant trabaja el concepto biopolítico de la naturaleza y lo vincula estrechamente con el feminismo y el cuerpo de la mujer. Aunque no fue una fuente en su momento, reconocí en ese libro algo que me define como escritora: el sentido de lo común. Si yo siento amor, ese amor no puede ser tan distinto del que sienten otros seres humanos. Tengo una metáfora para eso: una única masa entera, una masa madre cortada en pedazos a la que se le fue diciendo “esto es

lo bueno, esto es lo malo, estos son los blancos, estos son los negros", cuando en realidad todos venimos de una misma estirpe. El sentido de lo común es lo que permite que la escritura funcione como un individuo resonante. El carácter performativo de la literatura se manifestó de manera muy clara con la ley del aborto en Argentina, en 2018. Yo ya había escrito dos de las tres novelas. Un grupo muy poderoso actuó con mucha fuerza impulsando esa ley, y lo hizo también a través de la performatividad de las escritoras leyendo poesía, de Pizarnik, de Thénon o propia, ante cientos de miles de mujeres expectantes. La palabra incidió, la poesía conmovió, el lenguaje fue el instrumento. Y fue especialmente fundante para las mujeres jóvenes de esa época. En una Argentina movilizada tomando las calles, había también espacio para la Belleza, para decorarse, para usar palabras bellas. Recuerdo cuando las chicas me ponían brillos en la cara antes de subir al escenario. Esto me lleva a algo que me importa mucho de cara al futuro, la temporalidad de estas novelas. Estoy trabajando con una traductora inglesa y tratamos de establecer la temporalidad de la trilogía, lo cual no es sencillo. Lo que puedo decir es que, aunque uno escriba para un futuro inmediato, ese futuro se va corriendo siempre hacia adelante. Lo que en 2016 apuntaba al 2022, hoy apunta al 2030. Hay una dinámica en este tipo de novela que hace que no pierda su agencia. No son novelas especulativas fijas en un solo tiempo, sino novelas dinámicas que siguen moviéndose hacia futuros siempre inmediatos. Hoy se declara la bancarrota hídrica en el mundo, yo estaba escribiendo sobre eso hace casi diez años. Y sin embargo, esa bancarrota no cierra el tema, sino que la dinámica sigue superándose. Siempre me he definido como escritora militante, primero de la literatura biopolítica, ahora de la ciencia ficción climática. Algunos colegas me dicen que me cierro en un campo al definirme así, que basta con ser escritora. Pero para mí la literatura sirve, es performática, y puedo demostrarlo con infinidad de ejemplos de libros que han cambiado leyes y destinos. No es fácil lograr que una metáfora salte al cuerpo social y afecte a una comunidad, pero eso no significa que uno deba abandonar la actitud activista como escritora. La Belleza es un valor inmanente que me parece fundamental ahora. En la trilogía está presente como el superorganismo de la tierra, la ontología de las cosas y las no-cosas, las metáforas que fueron cambiando la arqueología política sobre lo vivo y lo muerto. Pensemos por ejemplo en la construcción actual de la figura del latino en Estados Unidos como criminal; eso se construye a través del lenguaje, buscando metáforas eficaces que se instalan en el pensamiento colectivo, imágenes, gestos, memes, unidades culturales de

representación que van incidiendo hasta que alguien puede terminar señalando, condenando o matando a un latino a partir de una idea. La performatividad de la metáfora es de una eficacia altísima, tanto para el mal como para el bien. El movimiento de los años sesenta se construyó en torno a "paz y amor", un símbolo, una camiseta, pero un gran movimiento. Por eso, cuando me defino como escritora de ciencia ficción climática, es una actitud militante: quiero contribuir a un corpus latinoamericano de novelas que hablen desde la perspectiva sur del cambio climático, y que esa imaginación del futuro pueda alimentar después trabajos jurídicos y políticos. Ya he vivido el paso de la palabra a lo jurídico, de la idea a la escritura. Hay un momento en la novela donde Clara mira a Juana y le pregunta: "¿Sos una naturaleza muerta o sos una naturaleza activa?" No dice "viva" para no ser simple. La pregunta es la cosificación de la vida, si sos una cosa, puedo eliminarte igual que a la naturaleza, igual que a cualquier ser vivo. Si sos una naturaleza activa mi relación con vos es otra. Clara casi la mata porque está sometida a la tabla darwiniana. Lo que sucede allí es una desclasificación, en cuanto alguien te clasifica como malo o amenazante, te sientes con derecho a matarlo, a expulsarlo. Pero en cuanto esa clasificación se rompe, algo cambia. Eso es el extrañamiento y creo que es una de las grandes militancias de la ciencia ficción extrañar la mirada. A Juana se le desclasifica todo el tiempo, no sabe qué es lo que siente, algo la conmueve y no puede categorizar. Y eso abre una posibilidad. Clara, en cambio, es un ser absolutamente básico que lo clasifica todo, el gato, la araña, el jardín. Todo ordenado según una tabla. Para mí eso comienza con la Biblia, pero también con Descartes y con los griegos, con una filosofía que separa el cuerpo de la mente. La dimensión edénica y bíblica tiene que ver con el binarismo, con la separación hombre/mujer, con la naturaleza puesta al servicio del humano, con el paraíso perdido. Pero hay también otras cargas simbólicas posibles. ¿Cómo lo estabas pensando vos, para no abrirlo innecesariamente?

CE: Lo imaginaba más bien como que las dos entran en ese jardín perdidas, y se nota que lo que dice Clara se lo ha aprendido de memoria, sin mayor análisis crítico. Cuando se enfrenta a lo que es Juana, que no corresponde a nada de lo que ella había aprendido antes, sus esquemas se bloquean. Entran en el jardín y, al salir, algo se resuelve.

CA: Lo que vos decís podría pensarse como la pérdida del paraíso y una recuperación de algo edénico, donde todas las especies conviven en una naturaleza de origen. Definitivamente eso está presente. Cuando algo se le abre a uno, como se les abre a las chicas en ese jardín, baja

toda una cultura acumulada por eras. Ahí puede haber, si quieres, una arqueología sociopolítica que involucre lo religioso y lo edénico. Es cierto que Clara ejerce dominación sobre ese jardín, pero hay varias complejidades. Volvamos al vecino, que también nos puede servir para esto. Clara quiere mantener el jardín ordenado, pero lo que ocurre en realidad es que recuerda la Belleza, no la exporta ni la inventa pero la recrea. Volvemos al sentido de lo común. La novela quería decir esto, reencontrarse con la naturaleza no es traerla desde afuera, sino reconocerla, porque está ahí mostrándote algo, la Belleza, la interacción, la simbiosis, la interdependencia entre las especies, la naturaleza como ecosistema del que nosotros formamos parte. Si te salís de esa estratificación dominante, surge una conmoción donde te sentís parte, donde sos una especie más. Clara también atraviesa ese proceso. Se ve claramente en la escena en que recuerda un momento de la infancia con su madre, algo relacionado con el placer sensorial, y ese recuerdo le sobreviene como algo que ya existía en ella. Lo edénico está en todos, la Belleza es inmanente. Cuando escribo Belleza con mayúscula me refiero a eso; algo que, por más que estemos en el mayor horror, trasciende todas las conceptualizaciones humanas, todas las dominaciones epistemológicas y ontocosmológicas. Algo que todos hemos experimentado, incluso en las circunstancias más extremas mirar el cielo y sentir un momento de Belleza. Es una inmanencia que trasciende todas las maniobras micropolíticas actuales, y sobre eso la literatura y el arte tienen mucho que decir. En cuanto al vecino, no hay que darle demasiada importancia, es un personaje secundario. Pero me interesaba introducir el deseo como un factor activo de la naturaleza. Hay varias instancias vinculadas al deseo en la novela, no solo la escena de la masturbación, que era lo más básico. Clara se da cuenta de que necesita la mirada del vecino para vivir, creía que podía dominar sola su pequeño imperio, pero cuando regresa a la casa siente que el deseo del vecino la mantiene viva también. En algún momento uno de los personajes, creo que Dalezio, dice que la arquitectura de la vida nunca pudo deshacerse de la excitación del deseo, que hay algo que ha atravesado todas las épocas y que nos mantiene ligados, que el deseo es uno de los pegamentos de la humanidad. Después Clara siente también deseo por Juana. Hay algo de un despertar épico, de bisexualidad, de interacción actualizada, donde el objeto del deseo puede ser el vecino, Juana, o cualquier otro, algo que despierta y que liga. El vecino representa también, en alguien como Clara, esa mirada que todos necesitamos. Y a propósito

de la mirada, ¿recuerdas que la hija de Juana y Dalezio muere, y que hay una teoría sobre que nadie la miraba?

CE: De hecho, nadie la miraba, no se sentía amada, como Juana con su madre.

CA: Hay una teoría al respecto que encontré y que me parece muy interesante, un ser humano al que nadie mira cuando nace, si no tiene contacto visual durante cierto tiempo, apaga su propio sistema. No es solo una teoría, es algo estudiado científicamente. El contacto visual es fundamental, por eso es tan importante el que se establece entre la madre y el bebé durante la lactancia. Si nadie te mira, el sistema se auto apaga. Hay un vínculo muy importante con la vida a través de la mirada, y esa mirada es deseante, es lo que te liga con la vida. No es únicamente deseo sexual, es un deseo de ligarse con el otro. Para ir cerrando, dime vos qué más quieres articular, o si no, yo repaso mis notas.

CE: Como quieras. Yo pensaba terminar con la apertura hacia la utopía.

CA: La simbiosis es la contraposición teórica, de base científica, a la teoría darwiniana. Es la teoría de la simbiogénesis de Lynn Margulis, que ya mencioné la vez pasada. Durante bastante tiempo estuve escribiendo "cooperación" y solo al final lo cambié por "simbiosis", porque desde el psicoanálisis la simbiosis todavía era vista como algo negativo, asociado a la pérdida de la individualidad. Por suerte me animé a usar el término, y después apareció Donna Haraway, con un éxito tremendo, sosteniendo esa misma teoría que yo había entrelazado en la novela. Estas dos teorías nos colocan dentro de una mirada biopolítica y una arqueología política que desarrollan toda una episteme acerca de un proceso evolutivo completamente distinto, un recorrido que nos lleva hacia una biopolítica radicalmente otra. Por supuesto, esa visión ha sido negada por intereses económicos y corporativos, que se han apoyado en cambio en las teorías transhumanistas de Bostrom, Nick Land y otros, que son las que alimentan hoy a las corporaciones y a los superricos. Existe sin embargo toda una teoría posthumanista crítica donde el medio ambiente maquínico se integra en esta visión simbiogenética. Desde ahí se puede leer la parte de Juana y su interacción con las neuronas inorgánicas el mundo de la técnica siempre formó parte de la interacción humana con el mundo. Podría haber entonces un posthumanismo crítico que integrara las máquinas, ya no al servicio de los intereses corporativos transhumanistas, sino en favor de una interacción biológica integrada. Esa sería, por el momento, la visión más utópica de la novela. En cuanto

a la utopía, lo que manejo ahora es la teoría de la inmanencia, una perspectiva más metafísica y cosmológica que atraviesa mi pensamiento, y que tiene que ver con ciertas inmanencias que se han sostenido a través de las eras, incluso del Antropoceno. En la literatura empieza a verse un rescate de esas inmanencias, como en la novela de Ramiro Sanchiz, donde hay memorias arqueofísicas que recorren todas las eras y que no son nostálgicas, sino que siguen activas, como reservas de posibilidades en el fondo del mar, o como los micelios. Me pregunto por qué, de manera simultánea a la era del transhumanismo y de la reificación material absoluta, aparecen tantas fuerzas medicinales como los micelios, son inmanencias que a pesar de toda la destrucción, vienen a recordarnos estas estructuras simbióticas, además de una gran Belleza. Vuelvo entonces a la escritora como sujeto común, esas memorias inmanentes están en lo común, como le pasa a Clara cuando recuerda la Belleza, o como las hermanas en un encuentro donde lo que parecía separarse confluye. Por más fuerza que hagamos para separarnos, la naturaleza nos muestra que todo confluye. Si hay un carácter utópico en mí como autora, tiene que ver con esas inmanencias que trascienden las voluntades políticas de cada tiempo, ciertas inmanencias como la Belleza con mayúscula o la Naturaleza con mayúscula, que están ahí para recordarnos esos sentidos comunes que solo requieren que dejemos de ejercer la presión contraria para encontrarlos. Y entonces la confluencia de las hermanas se vuelve algo que se basa en la poesía, y se vuelve natural.

CE: Muchas gracias, Claudia, por tu tiempo y tu generosidad. Esta conversación enriquece mis investigaciones e ilumina mi tesis. Ha sido un verdadero placer.