LITTÉRATURES ET LANGUES MINORITAIRES EN AMÉRIQUE LATINE

Coordination: Benoît COQUIL

Avec la participation de :

Graciela VILLANUEVA (Université Paris-Est Créteil) – **Laura GENTILEZZA** (Ibero-amerikanisches Institut 2021/Université Paris-Est Creteil) – **Sergio DELGADO** (Université Paris-Est Créteil) – **Rosana ORIHUELA** (Université de Caen-Normandie) – **Tania ROMERO BARRIOS** (Université Paris 8 Vincennes – Saint Denis) – **Luz María LEPE LIRA** (Universidad Autónoma de Querétaro)

ÉDITIONS ORBIS TERTIUS

UNIVERSITÉ de Picardie Jules Verne

CEHA

Ouvrage publié avec le concours
du Centre d'Études Hispaniques d'Amiens (CEHA)
de l'Université de Picardie Jules Verne.

Responsable de la publication : Rica AMRAN

© Éditions Orbis Tertius, 2021
© Les auteurs

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

Édition originale : ISBN : 978-2-36783-188-6

e-ISBN : 978-2-36783-192-3

Littératures et langues minoritaires en Amérique Latine

Coordination : Benoît Coquil

ÉDITIONS ORBIS TERTIUS

LA COLLECTION DU CEHA

CENTRE D'ÉTUDES HISPANIQUES D'AMIENS

Directrice :
Rica Amran

Comité de rédaction:
David Alvarez, Rica Amran, Francisco Aroca Iniesta, Benoît Coquil, Élisabeth Delrue, Ernesto Mächler

Comité scientifique:
Paloma Bravo (Université Paris 3 Sorbonnne Nouvelle), Laurence Breysse-Chanet (Sorbonne Université), Antonio Colinas (Poeta), Antonio Cortijo Ocaña (University of California), Fernando Copello (Le Mans Université), François Delprat (Université Paris 3 Sorbonne Nouvelle), Pablo Montoya Campuzano (Universidad de Antoquia), María Isabel del Val Valdivieso (Universidad de Valladolid), Pura Fernández (Consejo Superior de Investigaciones Científicas)

Sommaire

Benoît Coquil
Introduction 7

Graciela Villanueva
La lengua del inmigrante en la literatura: Víctor Mercante y su novela Los Estudiantes..... 9

Sergio Delgado
El alma de la sombra: sobre la poesía de Miguel Ángel Federik 29

Laura Gentilezza
¿Qué se escucha en un texto literario? Lecturas lingüísticas en los proyectos literarios de Maximiliano Barrientos, Luciana de Mello y Lina Meruane..... 49

Rosana Orihuela
Faire entendre le bruissement du quechua dans la langue espagnole : analyse des stratégies hétérolingues mises en place dans Yawar fiesta *de José María Arguedas* 65

Tania Romero Barrios
Ñuqayku-ñuqanchik : la littérature quechua péruvienne « no tiene quién la escriba » ?..... 85

Luz María Lepe Lira
Au pluriel : littératures et champs littéraires au Mexique..... 113

❧

La Collection du CEHA..... 137

Introduction

La journée d'étude dont les articles suivants sont issus est née de l'idée d'analyser les langues pratiquées en Amérique Latine depuis une perspective transversale, à savoir le seul critère de leur statut minoritaire. Il s'agit là d'une perspective qui met sur un même plan d'importance les langues autochtones, indigènes *et* les langues de l'immigration (qu'elles soient proches ou lointaines : régionales, européennes, orientales), c'est-à-dire des langues souvent majoritaires ailleurs qu'en Amérique Latine. Il s'agit donc d'étudier à la fois les langues déjà présentes avant l'espagnol et les langues arrivées après.

Ces deux catégories bien sûr ne recouvrent pas les mêmes réalités, leurs pratiques orales et écrites ont des implications tout à fait différentes, mais il nous a semblé intéressant de mettre en exergue les points communs des langues minoritaires dans les littératures d'Amérique Latine : leur pratique comme moyen de défense d'une identité culturelle et collective, éventuellement menacée d'effacement ; leur cohabitation dans les textes avec la langue espagnole (écritures bilingues, éditions bilingues, traductions) et éventuellement des formes de métissage linguistique avec l'espagnol ; la prédominance de certains genres littéraires (en particulier la poésie pour les langues autochtones) comme modes de transmission privilégiés ; les modes de publication, de circulation de ces productions littéraires et leur soutien par des politiques de promotion linguistique (subventions, festivals, prix littéraires), et les formes de cohabitation entre littérature orale et écrite ; l'appartenance problématique aux canons des littératures dites « nationales » et aux récits nationaux ; enfin, sur ce mode politique, la combinaison d'une valorisation de la langue minoritaire et

d'une volonté de rendre visibles et *audibles* certains groupes sociaux subalternes.

Nombre de ces questions sont soulevées dans les articles rassemblés ici.

Une première partie est consacrée à ces phénomènes dans l'espace du Cône Sud. Graciela Villanueva analyse le cas de Víctor Mercante, écrivain argentin et fils d'immigrés italiens, dont le roman *Los estudiantes* se caractérise par une forme d'hypercorrection de la langue castillane mais donne également à entendre une polyphonie des immigrants à travers leurs différentes langues et dialectes (génois, italien, basque, et *cocoliche*, langue hybride entre l'italien et l'espagnol). Sergio Delgado étudie quant à lui la poésie de Miguel Ángel Federik, auteur de la province d'Entre Ríos, qui intègre la langue autochtone locale (à savoir le guaraní) mais aussi le yiddish des communautés juives d'Europe de l'Est installées dans cette région de l'Argentine. Laura Gentilezza, enfin, procède à une lecture linguistique des œuvres littéraires de trois auteur·e·s contemporain·e·s : Maximiliano Barrientos, Luciana De Mello et Lina Meruane.

Une seconde partie est consacrée aux relations entre littérature et langues autochtones au Pérou et au Mexique. Rosana Orihuela analyse les stratégies « hétérolingues » mises en place dans le roman *Yawar Fiesta* de l'écrivain péruvien José María Arguedas. Ensuite, Tania Romero Barrios étudie la relation de la nouvelle littérature quechua péruvienne écrite vis-à-vis du canon littéraire national, et décrit son contexte de production, ses modes de diffusion et de réception dans le contexte de post-conflit que traverse le Pérou actuel. Luz María Lepe Lira, enfin, étudie les différents modes de structuration des champs littéraires en langues autochtones, en particulier les littératures zapotèque et maya.

Benoît Coquil

LA LENGUA DEL INMIGRANTE EN LA LITERATURA: VÍCTOR MERCANTE Y SU NOVELA *LOS ESTUDIANTES*

Graciela Villanueva
Université Paris-Est Créteil, IMAGER

Introducción

El proceso de inmigración masiva que vivió Argentina en las últimas décadas del siglo XIX y en las primeras del siglo XX dio lugar a xenofilias y xenofobias de diversa índole e intensidad, algunas en el ámbito social, otras en el ámbito político, todas en ámbito simbólico. Si el rechazo en bloque de todos los extranjeros (alimentado muchas veces por una ideología racista de raigambre positivista) fue relativamente frecuente, también hubo xenofobias particulares contra ciertas minorías, por ejemplo contra los judíos provenientes de Europa del Este (en consonancia con discursos antisemitas que circularon en aquellos años de los dos lados del océano Atlántico) o contra los italianos (que a fines del siglo XIX constituían la más importante de las minorías inmigrantes en Argentina). Hay que recordar que los italianos fueron excluidos del programa argentino de pasajes para extranjeros entre 1887 y 1889 (la ley Nº 2201, que impulsaba el subsidio de pasajes para favorecer y reorientar el proceso inmigratorio, explicitaba que los italianos quedaban fuera del dispositivo). Los inmigrantes que venían de Italia fueron discriminados por los cultores de diversas variantes de la xenofobia (por ejemplo Antonio Argerich en su novela *¿Inocentes o culpables?* de 1884, o Eugenio Cambaceres en su novela *En la sangre* de 1887) y se convirtieron a veces en blanco de ataques puntuales, incluso por parte de escritores que militaron en favor de la inmigración, pero que en algunas de sus obras establecieron distinciones en función del lugar de origen del inmigrante. Carlos Ocantos, por ejemplo, que había nacido en España y que en su literatura promovió la imagen de la Argentina como crisol de razas, discriminó levemente a los italianos en su novela *Promisión* (1897)[1]

1. Tomasso Fiorelli (un italiano que ha hecho fortuna en Argentina vendiendo pastas) y su familia son presentados en *Promisión* como ejemplos emblemáticos

y argumentó más tarde, en *El peligro* (1911), sobre la necesidad de preservar la pureza de la lengua española en Argentina, protegiéndola del riesgo de una mezcla que podía corromperla.

En este contexto los italianos, y sobre todo sus descendientes, supieron tomar la pluma para defenderse o para demostrar, de maneras muy diversas, lo que valían. Víctor Mercante fue un buen ejemplo de esta lucha por el reconocimiento cuando escribió como pedagogo. Lo que nos interesa analizar hoy es la zona menos conocida de su producción, su novela *Los estudiantes*, para ver cuál es el espacio concedido a la lengua extranjera cuando es un escritor de origen extranjero quien toma la palabra[2].

Presentación del autor y de la novela

Los estudiantes es una novela que Mercante publicó en 1908 con el seudónimo de Federico Scanavechia. El escritor fue concebido en Italia pero nació en Merlo, provincia de Buenos Aires, en 1870, pocos meses después de la llegada a la Argentina de sus padres (Antonio Mercante y Filomena Lombardi). Seis años más tarde, la familia Mercante volvió a cruzar el Atlántico en sentido contrario y Víctor volvió a vivir, entre 1876 y 1880, en la casa que sus padres habían dejado en el norte de Italia (la casa Bell'Aria, cerca de la aldea de Zebedassi, en Piamonte, a unos sesenta kilómetros de la ciudad de Génova). Durante los cuatro años que permaneció allí, Víctor se olvidó completamente del castellano y habló en genovés con sus padres y con sus vecinos, mientras accedía al italiano y a las primeras letras gracias a un cura que era amigo de la familia. Expulsados una vez más por la pobreza, los Mercante volvieron a abandonar Italia en 1880 y se instalaron definitivamente en la provincia de Buenos Aires. Víctor, que entonces tenía diez años, casi no hablaba castellano y el maestro de la escuela a la que sus padres lo enviaron se vio obligado

de vulgaridad, mientras que la visión de todos los otros personajes extranjeros es muy positiva.

2. Víctor Mercante, *Los estudiantes*. Paraná: Rabelais y Cía., 1908 (segunda publicación con un estudio preliminar y notas de Amaro Villanueva, Buenos Aires, Hachette, 1961).

a inscribirlo en segundo grado. Pero el niño se convirtió pronto en su alumno favorito y cuatro años más tarde pudo pasar un examen que le permitió ganar una beca y cursar sus estudios secundarios en la Escuela Normal de Paraná con el objeto de formarse como maestro. Mercante eligió la ficción autobiográfica para evocar esos años de formación y así nació su novela *Los estudiantes.*

La obra se divide en cuatro partes: la primera narra el primer año de estudios (instalación y adaptación a la nueva vida, primeros contactos con sus compañeros, primeras evaluaciones), las dos partes centrales evocan diversos episodios que corresponden a diferentes momentos de la escolaridad y la cuarta parte evoca episodios del quinto año de estudios. En *Los estudiantes* abundan las escenas típicas del género de la estudiantina: relatos de bromas, diversiones, fiestas, exámenes, amores, peleas entre estudiantes, travesuras, rebeliones y castigos.

En un primer acercamiento al texto de Mercante, lo que salta a la vista es el humor y el juego ficcional. La obra se presenta como un texto de Federico Scanavecchia publicado por Rabelais y Compañía Editores. El seudónimo revela la cuña de la ficción entre el yo del enunciado y el yo de la enunciación. El texto, como bien lo vio Amaro Villanueva en 1961, está marcado por *la chacota*, una burla mordaz que se despliega en el nombre del supuesto autor y en el nombre de la editorial (Rabelais y Compañía Editores, un invento de Mercante, que es quien financia la edición)[3], en el uso como epígrafe de una cita que no proviene de un gran escritor sino del personaje del naranjero genovés, blanco de los robos de los estudiantes («Esos sin vergüenzas...»), en la advertencia a los lectores («El que vendiere, publicare o reimprimiere este libro sin permiso del autor, gozará de las inmunidades que la ley argentina otorga a los que ayudan») y en la

3. Además de mencionar a una figura literaria asociada al humor y a la sátira, el nombre de la editorial puede hacer referencia, como bien lo observó Amaro Villanueva en la primera reedición de la obra en 1961, al «cuarto de hora de Rabelais» que designa, en francés, el mal momento que tiene que pasar quien debe enfrentar a un acreedor cuando no tiene un peso. Teniendo en cuenta que para designar a quien no tiene un peso puede usarse, en un registro coloquial en italiano, la palabra *scannato*, no resulta casual que la novela de Rabelais y compañía sea la novela de *Federico Scana-vecchia,* que podemos traducir libremente como *Federico Precariedad-vieja* o, para respetar el registro coloquial, *Federico Siempre-sin-un-mango.*

ilustración de la tapa (un sol que se ríe y el retrato de quien parece ser el autor del texto, abstraído en sus pensamientos y fumando).

Esta posición ficcional, burlona y tramposa, le permite a Víctor Mercante, el gran pedagogo, el egregio estudiante, el maestro ejemplar, cuestionar lo más sagrado y burlarse de muchos de sus compañeros (que «venden» sus becas, roban, plagian, mienten o envidian y que son en todo caso menos ejemplares de lo que la fama de la institución en la que han cursado sus estudios podría sugerir), además de criticar duramente a los profesores (a los que aburren, a los que inventan notas sin tomarse el trabajo de corregir, a los que no saben imponer respeto a la clase) o de manifestar su desconfianza respecto de los métodos pedagógicos del normalismo (de dudosa eficacia en ciertas aplicaciones, como lo demuestra el fracaso absoluto de Bragheta –alter ego del protagonista– en su clase modelo sobre el ala en la escuela primaria o el fracaso del narrador, a quien persiguen, llamándolo *zapallo*, los niños de segundo grado que lo han tenido como maestro practicante[4]).

La lengua de *Los estudiantes*. Diferencias con *Juvenilia* de Miguel Cané

Víctor Mercante comenzó a ejercer su profesión de maestro en diferentes provincias argentinas inmediatamente después de terminar sus estudios. Mientras tanto siguió formándose como pedagogo e inició una larga producción escrita en relación con la enseñanza. La escritura de ficción es una faceta muy poco conocida de su obra. Es importante observar que la ficción representó para Mercante un verdadero desafío y que fue, al mismo tiempo, una forma de ampliar el espacio ganado con esfuerzo en el campo cultural gracias a

4. «Enseñando lectura al 2º grado, los chicuelos al toser, me llamaban zapallo, palabra cuyo significado me es duro. Cruzaba el patio, zapallo; entraba al grado, zapallo; salía a la calle, zapallo; iba al excusado, zapallo; donde quiera tropezaban mis oídos con la cucurbitácea» (*Los estudiantes,* III. 3). La novela se burla francamente de algunos profesores y de algunos estudiantes, pero es capaz de marcar matices y de manifestar admiración por aquellos que supieron hacer que Mercante viera el mundo de una manera completamente nueva.

su desempeño como maestro y como pedagogo. Podemos leer en sus memorias:

> Sólo a la edad de treinta años tuve la sensación de que mi aptitud para escribir estaba hecha. [...] Durante mi juventud, tropecé con serias dificultades para expresarme correctamente y me impuse la grave obligación de vencerlas, estudiando gramática. [...] Me propuse un correctivo, leer autores españoles, estudiarlos. A los 22 años leí el Quijote, sobre el catre, bajo un sauce de El Marquesado, población veraniega de San Juan. Nunca reí tanto; una risa franca, una risa pura, una risa a carcajadas.
>
> Víctor Mercante, *Una vida realizada*, Cap VI, I, p. 205[5].

La literatura le dio a Mercante la posibilidad de abandonar la cátedra y la posición de autoridad inherente a sus publicaciones científicas o institucionales y decir otras cosas. Es interesante constatar que quien necesitó treinta años para sentir que dominaba completamente el español concibiera la lengua como un elemento clave de su dispositivo textual y considerara al dialecto peninsular como su modelo de referencia. El narrador de *Los estudiantes,* alter ego del propio Mercante, tiende a utilizar términos y giros castizos. Esa preferencia sistemática marca una diferencia muy evidente con *Juvenilia* (1884) de Miguel Cané, que es el clásico del género de la estudiantina en la literatura argentina. La prosa de Cané, como bien lo observa toda la crítica, se complace en el galicismo. En cambio, la de Víctor Mercante aspira al casticismo. En *Los estudiantes* abundan términos como *proejar, jambaje, matutinal, superbo, jamar, capigorrón, venusto, ablepsia, gozque, lominhiesto, caletre, anfibolizar, a roso y velloso, matraz, mojicón, delitescente, horro, trococéfalo, coreico, garambaina, enchiribitar, futraque* o *churumbela*, palabras que son absolutamente castizas pero cuya comprensión requiere, para un lector argentino (que es el que Mercante tiene en mente cuando escribe), la consulta del diccionario. Si comparamos este léxico con el de los capítulos que evocan los mismos hechos en *Una vida realizada* (título de las memorias del autor), constatamos que el casticismo del escritor en

5. Víctor Mercante, *Una vida realizada. Mis memorias.* Buenos Aires: Ferrari Hnos., 1944.

Los estudiantes es un gesto tan exagerado como voluntario, un modo de ganarse un lugar en las letras argentinas, una estrategia para demostrar que un inmigrante tiene derecho a escribir ficción.

Las lenguas minoritarias en *Los estudiantes*

El uso de una lengua castiza no significa de ningún modo que el texto de *Los estudiantes* haya hecho caso omiso de las lenguas de las diversas minorías que convivieron en el territorio argentino en la época de la inmigración masiva. Lo que pasa en la novela es, en realidad, exactamente lo contrario: desde un marco narrativo muy castizo, Mercante deja oír las lenguas de los inmigrantes, las que evocan sus propios orígenes (es decir el genovés, el italiano y su derivado local, el cocoliche) y también las lenguas de otras minorías, por ejemplo el vasco. La polifonía se complejiza además con la incorporación de las lenguas de referencia cultural para Mercante: el inglés, el francés, el latín y, nuevamente, el italiano.

Lenguas populares: vasco, genovés, italiano, cocoliche

La presencia de las lenguas extranjeras en su uso popular se percibe sobre todo en una cita directa del vasco y en el uso del genovés que hace un personaje en la novela (Mateo Teruzzio, a quien todos llaman Bragheta, uno de los alter egos del autor). También hay resonancias de las lenguas extranjeras en la representación del habla de algunos personajes. Es el caso de la lengua llena de desvíos sintácticos y morfológicos de la vasca doña Gabriela, o del cocoliche de los personajes italianos (el naranjero, los inmigrantes a quienes Quijote les cobra multa por cantar), o del acento italiano de algunos estudiantes (por ejemplo Bragheta, doble del narrador, de cuya pronunciación y sintaxis se burlan los niños después de una clase modelo «No hay que matar los pacaritos») y de algunos profesores (por ejemplo el profesor de dibujo, que les pide a los estudiantes que «dibuquen»).

Las dos lenguas extranjeras que pueden resultarle totalmente opacas al lector son el vasco y el genovés. En el capítulo II. 8, Bragheta tararea un canto vasco, repitiendo el «ritornello eúskaro del Iru Dámacho»:

Eta kriskitin kraskitin
Arrosa krabelin
Ardua, eraten obeki jostenki.

El «donostiako hiru damatxo» («Tres damiselas de San Sebastián») es un canto popular vasco tradicional que se sigue cantando hoy. Los versos citados, que constituyen su estribillo, pueden traducirse «Y crisquitin, crasquitin /Clavel rosa /Mejor beber vino.»[6] La alternancia fónica entre «kriskitin» y «kraskitin», dos términos que no significan nada, corresponde perfectamente al tipo de juego con que se divierten los jóvenes para matar el tiempo durante una siesta en el mismo capítulo. La disposición en forma de verso permite comprender que se trata de un poema o de un canto, con lo cual el lector de *Los estudiantes* puede aceptar seguir avanzando en la lectura aunque no entienda lo que estos versos significan.

Un ejemplo aún más interesante del uso completamente opaco de la lengua extranjera en *Los estudiantes* es el de la carta en genovés que redacta Teruzzio (cuyo apodo es Bragheta y que, ya lo dijimos, es un doble del autor) para un amigo de su aldea italiana en el capítulo «Aventura de las naranjas» (III.8). El personaje escribe lo siguiente:

Boun Pin:

Merlasin casté de legnu
Quei de Pró ghe stan a segnu.

A le za tant'ani ca n' t'vegu! In t'ista fea ca pa una rousa ca n'ferma mai, de vote i rumpan a bussa, e ou sgua u qêu, ma us drêuba i êuggi e us vega pu in la da scioghenda. U pa una mussa. ¡Ma! I sarveghi n'ghen; us vena dande ou n'se cougnessa pulenta ne scarpe rutte. Us mangia figasse d'gran e fette d'mansu! A sounnu a troumba! Sa fusse là a spaventu: una giacca fin á e zunegge; braghe nêuve e ben cusie; camisa dùa coumme una toa; ún anné d'óo in tu dio e ceo senza stupein. Te pae l'stó un osé.

6 Traducción propuesta en Laura López Gómez, «Sarasate en sus grabaciones históricas. Un análisis gestual de las miniaturas rurales *Capricho Vasco* Op. 24 y *Zortziko Miramar* Op. 42», Memoria de Master en Musicología Aplicada, Universidad de La Rioja, 2016, p. 45-46. En línea: <https://biblioteca.unirioja.es/tfe_e/TFE001436.pdf>.

> U moundu n'lé paeggiu in túttе e parte, ou disé bounanma de to mae. U pé dilo forte. Csi chei ou lampesa e trounna per túttі. I diné i s'guagnan a scorbé s'un s'e orbi e ciule. Eh! Mérica á a óo e ae per chi n'vêu.
>
> T'salúta
>
> Teruzzio

El narrador de la novela no traduce el texto ni resume su sentido. Ni siquiera indica que está escrito en genovés. No hay absolutamente ninguna pista para entender esta carta. El recurso resulta mucho más transgresivo que la cita de tres versos de una canción vasca. Con la inclusión de un texto incomprensible como el que acabamos de citar, lo que Mercante hace es poner a su lector en la situación de *no entender nada*, es decir en una situación idéntica a la que vivieron sus padres cuando llegaron a Argentina a fines de 1869, estando aún Víctor en el vientre de su madre. No se trata de disertar sobre la exclusión o la alteridad sino de hacer sentir a los lectores hispanohablantes la experiencia concreta de *no entender nada*. Por otra parte el texto mismo de la carta, cuando uno llega a comprenderlo, no tiene desperdicio.

He aquí una traducción completa de esta carta de Teruzzio, traducción a la que hemos podido acceder gracias a una serie de consultas bibliográficas (diccionarios y gramáticas del dialecto genovés) y a la consulta de un especialista de la Académia Ligùstica do Brénno (Academia de la lengua zenéize). Sólo nos hemos permitido interpretar de manera bastante libre la cita de los dos versos usados como epígrafe de la carta, teniendo en cuenta que su significado resultaba oscuro incluso para los especialistas. Podemos hacer esta versión libre de las primeras líneas de la carta porque los orígenes de Mercante nos dan una pista para interpretarlas: Merlasino es un pueblo cercano a Zebedassi, el lugar de origen del padre de Mercante, en una zona de boscosas laderas piamontesas.

> Querido Pino:
>
> Merlasino, castillo de leña,
> los hombres de bien te hacen una seña.
>
> ¡Llevo ya tantos años sin verte! En esta feria que parece una rueda que nunca se detiene, a veces uno se cansa y se seca el corazón. Pero se afinan los ojos y pueden ver mucho más allá

> del cerco. Parece mentira... ¡Oh! No hay salvajes por aquí. Uno ha venido adonde no se conocen ni la polenta ni los zapatos rotos, ¡donde se comen bollos de trigo y rebanadas de carne! Se toca la trompeta. Si estuvieras aquí, sería terrible: una chaqueta hasta las rodillas, pantalones nuevos y bien cosidos, camisa dura como una tabla, un anillo de oro en el dedo y vela sin mecha. Parece increíble.
>
> El mundo no es igual en todas partes, ya lo decía la santa de tu madre. Se puede decir esto bien fuerte: aquí hay resplandores y truenos para todos. Se gana mucho dinero si uno no es ni ciego ni estúpido. ¡Eh!, América tiene oro y alas para el que los quiera.
>
> Te saluda
>
> Teruzzio

La carta da cuenta de la imagen previa de América en los estereotipos tradicionales (América como tierra de salvajes) y, en oposición a este cliché, Teruzzio transmite una imagen idealizada del país que lo ha acogido. En la expresión «afinar la vista y ser capaz de *ver mucho más allá del cerco*» («ma us drêuba i êuggi e us vega pu in la da scioghenda») resuena la experiencia de vida en el campo italiano, que es el código común que Bragheta comparte con su amigo. En lugar de una tierra de salvajes (Bragheta escribe «¡Ma! I sarveghi n'ghen», es decir «*Pero... ¡no hay salvajes!*»), el joven explica que lo que ha encontrado es un mundo de riqueza («us vena dande ou n'se cougnessa pulenta ne scarpe rutte. Us mangia figasse d'gran e fette d'mansu!»). En su entusiasmo, el estudiante (que, como sabemos, no se separa de su bombardín y que en algún momento ha tenido veleidades de compositor) imagina una carrera como músico profesional, con esmokin, camisa almidonada, anillo de oro y reflectores iluminándolo («una giacca fin á e zunegge; braghe nêuve e ben cusie; camisa dùa coumme una toa; ún anné d'óo in tu dio e ceo senza stupein»). Esto resulta gracioso si se tiene en cuenta que las condiciones de vida de Bragheta y sus amigos son extremadamente modestas. En la imagen de la vela sin mecha («ceo senza stupein»), el alter ego de Mercante puede estar aludiendo a las luces del teatro, pero también, de manera más general, al alumbrado con gas o al alumbrado eléctrico (que se instaló en Paraná cuando Mercante ya había terminado sus estudios, pero que el autor, desdeñando el anacronismo desde el punto de

vista de la referencialidad histórica, eligió asociar a sus años como estudiante). La alusión metafórica a las alas al final de la carta (las «ae» de «Eh! Mérica á a óo e ae per chi n'vêu») establece un juego de resonancias con la catastrófica clase modelo de Bragheta, cuyo tema eran, justamente, las alas.

Además del uso directo de lenguas extranjeras que el lector no puede comprender, otra estrategia de escritura en *Los estudiantes* es la imitación del acento, el léxico y la sintaxis de los extranjeros que hablan español. Las intervenciones de doña Gabriela son, en este sentido, siempre graciosas. La vasca confunde los géneros (dice «el música» en II, 12) y la sintaxis («¿Qué estás vos diciendo, muchacho?» en III, 9) y en otra escena muy lograda (en III. 8) se pelea con uno de los estudiantes, que la llama «vieja impertinente». Doña Gabriela persigue al joven a escobazos y el estudiante se trepa al techo de la pensión para responder con un discurso. La escena concluye con las palabras de la vasca: «**Alzate** calzoncillos que **tenés** caídos», donde se percibe la sintaxis defectuosa (ausencia del determinante antes de «calzoncillos» y ausencia del pronombre «los» antes del verbo tener) y el uso del voseo («Alzate», «tenés»)[7].

Mayor espacio tiene aún, en otras escenas de *Los estudiantes*, la representación del *cocoliche*, esa mezcla de italiano y castellano que hizo famosa la literatura de fin del siglo XIX y comienzos del siglo XX[8]. En

7 Doña Gabriela —que en un capítulo anterior (II. 8) utilizaba el verbo y los pronombres en segunda persona del plural (cuando reprendía a los jóvenes diciéndoles «**Sois** unos puercos. Os **habéis** hartado de maní y está el zaguán que no se puede de cáscaras. ¡No hay quien **os** entre por la limpiedumbre! [...] Divertidos **estáis** con vuestras chanzas. Que **os** aprovechen»), lo cual muestra que su variante del español remeda al dialecto peninsular— en esta pelea utiliza en cambio el voseo, que en los textos de ficción argentinos de aquellos años es un recurso frecuente para dar un plus de realidad a la presentación del discurso directo de los personajes extranjeros.

8 Recordemos que el término «cocoliche» nace del nombre de un obrero calabrés de la troupe de los Podestá, cuya manera de hablar español fue una vez imitada en público por el actor Celestino Petray, que una vez, bromeando, se presentó diciendo «—¡Vengue de la Patagonia co este parejiere macanuto, amique!», a lo que agregó «—Ma quiame Franchisque Cocoliche, e songo cregollo hasta lo cuese de la taba e la canilla de lo caracuse, amique, ¡Afficate la parata!» dando así origen al término *cocoliche* para designar el modo de mezclar el castellano y el italiano de los inmigrantes de ese origen en Argentina.

II. 14 los jóvenes dialogan con un naranjero genovés. Transcribimos el diálogo completo, subrayando las palabras en italiano y en cocoliche (que en el texto original no aparecen subrayadas):

> —**Caro amico,** tomate esta silla **e asediátevi** —dijo Cochón. Pegósele al alma el invite.
>
> —Che, Bocaccio, servile mate —agregó Father.
>
> —**E ¿cuánto válino cueste naranque?**
>
> —**Eh, signori, non vi incomodate; sono barate, barate; due reali la duzena.**
>
> —**¡E per Bacco! dátemene chincue chentavi.**
>
> —Sírvase usted un cigarrillo… Tome fósforos.
>
> —¡Eh, **signori! Non vi incomodate. Siete molto bravi.**
>
> —**Non fachiamo complimenti. ¡Qué achidenti!**
>
> —A propósito; **ho una ragazzeta di 13 anni che voglio mettere nella scuola.**
>
> —**¡Chidémboli! Portátela cui**.
>
> —Nos encargamos nosotros de ella.
>
> —**Grazie, bravi giovvani.**
>
> —Aquí tiene usted un **altro ico** de la perra **e si quiama** Cacaseno. Es napolitano, toca **il trombone e mangia macarroni** cuando puede.
>
> —Bueno, **gentilizzimi giovvani; io me ne vado perche debo vendere molte naranche ancora.**
>
> —Ma **siñor naranquiero, aspetate ancora un po; prendete un altro mate e poi volate.**
>
> —**¡Dio, cuanta incomoditá!**
>
> Ortilla y Farra entran tarareando «Las muchachas que hay allí no las veo por aquí…» Si todos los dedos pudieran contar su historia, ¡qué sucia sería la historia de los dedos!
>
> —**¿E non vendete figue?**
>
> —**¡Madonna! Non e ancora il tempo.**
>
> —**¿E durani?**

Cf. José Podestá, *Medio siglo de farándula. Memorias*, Buenos Aires: Río de la Plata, 1930 (cit. *in* Luis Ordaz «El teatro. Desde Caseros hasta el zarzuelismo criollo», en *Historia de la literatura argentina*, Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1980, volumen 2, pp. 174-175).

> **—Ma, non vendiamo altro che naranche.**
>
> —¿Quiere otro mate? Dice il proverbio: **che chi g'volta el cuu a Milán ghel volta al pan.**
>
> —No, **tante grazie; me ne vado. Vi riverisco, signori.**
>
> **—Addio, naranquiero amico; in cuesta casa, siete voi el padrone e noi comandiamo.**
>
> **—Se non ci vedemmo chiú, fa bonna morte, uí.**
>
> El vendedor de frutas partió contento como una primavera de aquellas atenciones insospechadas y los estudiantes saltaron como mandriles sobre las cien naranjas llovidas de una manera tan providencial y a hora tan oportuna para ablandarles el intestino que tenían duro como un palo de gimnasia, de tanto queso, que en la fiambrería de Risuagli olían. (II. 14, el subrayado es nuestro)[9]

Los jóvenes son amables con el naranjero para distraerlo y robarle sus naranjas. Aquí Cochón lo invita a sentarse utilizando un italiano muy aproximativo. Cabe recordar que Cochón es el apodo de Mario Otamendi, un personaje que, como lo indica su apellido, no tiene ancestros italianos sino vascos: *sentarse* se dice *sedersi,* pero Cochón utiliza el verbo *assediare*, que significa *sitiar* y además lo usa en segunda persona del plural (como lo muestra la conjugación *assediate* y el pronombre enclítico *vi*), ignorando que el italiano, como el español cuando dice «usted», utiliza formas de la tercera persona para el tratamiento de respeto. De todos modos Cochón comienza tuteando al naranjero cuando le dice «Tomate esta silla», es decir usando una segunda persona del singular de voseo local. El uso de una segunda persona del plural en italiano inmediatamente después

9 Luis Zanotti también destaca el humor de esta escena y lo pone en relación con la tradición picaresca: «es imposible dejar de destacar el episodio del naranjero al que los muchachos limpian, sin remordimientos, de un centenar de jugosos cítricos, que harto necesitaban sus entrañas digestivas sometidas a regímenes dietéticos poco estimulantes de movimientos higiénicos, porque no es fácil hallar otro modelo de picaresca tan logrado en nuestro idioma y, sin duda, ninguno de autor argentino.» (Luis Jorge Zanotti, «Víctor Mercante: un arquetipo; ensayo sobre *Los estudiantes*, de Federico Scanavecchia», en *Etapas históricas de la política educativa,* Buenos Aires, Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1972, p. 102-126). El trabajo ha sido publicado en línea por el Instituto de investigaciones educativas, Buenos Aires, 1993, en: http://luiszanotti.com.ar/poled5.htm

demuestra su conocimiento imperfecto de la lengua que pretende hablar para caerle simpático al naranjero y distraerlo mientras otros le roban la fruta. La grafía de muchas palabras del diálogo (por ejemplo *cueste, chincue, cui* como adverbio de lugar, *quiama, cuanta*) no respeta las normas del italiano académico sino que obedece a la fonética hispánica. Además hay mezclas entre los dos idiomas (castellano e italiano) en la estructura, en el vocabulario y en la morfología. Dejando la grafía de lado, podemos dar algunos ejemplos de estas palabras «cocolichescas»: *válino, naranque, barate, duzena, chentavi, qué accidenti* (cuando la interjección italiana que expresa impaciencia o decepción es *Accidenti!*), *ico de la perra* (para decir *hijo de la perra*), *naranquiero, un po, durani* (para decir *durazno*). «¡Chidémboli!» es una transcripción hispanizada de «Cidemboli!» que, a su vez, es un apócope de «Accidemboli!», interjección de sentido similar a «Accidenti!».

Los jóvenes presentan a Bragheta al naranjero, para mostrarle que entre ellos tiene a un compatriota. En puro cocoliche dicen del joven que es «un altro ico de la perra e si quiama Cacaseno, [...] toca il trombone e mangia macarroni cuando puede». Reconocemos que hablan de Bragheta porque explican que el joven toca el trombón (una manera –aproximativa pero que puede resultar comprensible para el naranjero– de referirse al bombardín, que es el instrumento preferido del Bragheta), pero lo presentan con el nombre de Cacaseno. Este nombre, tomado de una obra del italiano Julio César della Croce, se utilizó en el siglo XIX para designar las personas que sacaban bajas calificaciones o tenían dificultad para razonar o discernir. Actualmente la palabra significa «hombre despreciable y necio». Uno de los jóvenes (seguramente Bragheta) cita un proverbio en dialecto genovés («che chi g'volta el cuu a Milán ghel volta al pan») cuyo equivalente italiano es «Chi gira il culo a Milano, lo gira al pane». El estudiante usa el proverbio con malicia sabiendo que el naranjero está dando las espaldas a sus naranjas, lo que hace posible el robo[10].

10. En el capítulo siguiente al que incluye el diálogo que acabamos de presentar, hay otra escena donde se mezcla el italiano y el cocoliche. Se trata del episodio (en II. 15) en el que los estudiantes se hacen pasar por policías para cobrar falsas multas y obtener el dinero necesario para financiar sus gastos en

Las lenguas de referencia cultural: inglés, francés, latín, italiano. Préstamos lingüísticos y citas prestigiosas

Otra estrategia de Víctor Mercante para presentar la diversidad cultural e idiomática de la Argentina de las últimas décadas del siglo XIX es el empleo de préstamos lingüísticos y citas en diversas lenguas que remiten a un universo cultural prestigioso. Todos estos mecanismos dan cuenta del contexto ideológico y simbólico en el que Mercante vivía.

Entre los préstamos de palabras y expresiones extranjeras (un total de cuarenta en la novela, excluyendo las expresiones que forman parte de citas textuales de diversos autores), podemos observar que el 45 % viene del francés[11], 25% del latín[12], alrededor del 13% del italiano[13], alrededor del 8% del inglés[14] y que hay porcentajes inferiores al 10% de otras lenguas (en palabras que provienen del ruso, del persa o del portugués). El peso del francés se explica por el prestigio de esa cultura y esa lengua en la época en que vivió Mercante.

Las lenguas valoradas desde el punto de vista cultural son, en efecto, el latín, el italiano, el francés y el inglés. En este ámbito, el italiano ocupa un lugar particular, ya que no sólo es una lengua que se cita (además de las referencias a óperas de Verdi, Puccini, Ponchielli, Boito, Donizzeti o Rossini, aparece citas textuales de arias de algunas

el momento en que se acercan los exámenes. El diálogo entre los estudiantes y los inmigrantes es tan gracioso como el diálogo con el naranjero que acabamos de citar, pero lo hemos omitido por razones de espacio.

11. Podemos citar un buen número de expresiones que aparecen en la novela, como por ejemplo: *après tout, belle nouvelle !, dur fléau des âmes, eau de jouvance, joie de vivre, quelques brins d'herbe,* adjetivos participales como *bouleversé* y *éperdu* y sustantivos como *carabinier, chaise, esprit, garçonnière, mousmé* (o *musmé*), *réservoir* o *reservoir* y *simoun* (o *simún*), además de alguna preposición como *chez* o de alguna onomatopeya como *hi han*).

12. Podemos citar palabras y expresiones latinas que aparecen en la novela, como por ejemplo *ad pedem litterae, ameba colis, barbarorum tuguria, fiat, mores, pettore* (*in pettore*), *potest contingere, quid pro quo, sursum corda.*

13. Podemos citar términos italianos que aparecen en la novela, como por ejemplo *arazzo, piperoni, primaverile, ritornello*, *tutti.*

14 Podemos citar como ejemplo de este uso del inglés los términos *cake-walk, field*, *yorkshire* que aparecen en la novela.

de sus óperas[15]), sino que además es una lengua que el narrador utiliza en ciertos momentos para construir su relato. El ejemplo más claro de este recurso es la opereta presentada en la cuarta parte de la novela para describir el motín de los estudiantes y el castigo impuesto por las autoridades del establecimiento: los estudiantes de quinto año se rebelan a las exigencias del profesor Carbó y el narrador describe la escena con un enunciado que mezcla dos lenguas: «*Ed ecco per l'aer fin allor si muto, flebili si udirono gli accordi* de nuestros tacos por la escalera, rumbo a nuestras casas.» El comienzo de la frase no es una cita de una ópera italiana, sino una evocación de la situación que el narrador formula directamente en italiano. El narrador siente aquí la necesidad de pasar por esa lengua extranjera para transformar la escena en el fragmento de un aria de ópera. El resto de la narración de este episodio, con la inclusión de partituras y diversas notaciones musicales, confirma esta interpretación.

En cuanto al latín, cabe observar que aunque hay muchas citas reproducidas correctamente, en otros casos se trata de un latín aproximativo, filtrado por las deficiencias de la memoria con el paso de los años, por ejemplo cuando el narrador transcribe *vitæ me eternam* en lugar de *ad vitam aeternam* o cuando transcribe *tabula rasa in quod nihil est scriptum* en lugar de *tabula rasa in qua nihil est scriptum*.

El inglés y el francés aparecen tanto en refranes («Works and not words», «Honni soit qui mal y pense») como en citas prestigiosas («to be or not to be» de Shakespeare, «La plus noble pensée/ Ne peut plaire à l'esprit quand/ L'oreille est blessée» de Boileau, «Le baiser le point rose mis sur l'i du verbe aimer» de Rostand) o en citas tomadas de libros que utilizan los jóvenes para estudiar, por ejemplo un manual para aprender inglés («We are told that the Sultan Mahmoud...») o un tratado de armonía musical que da lugar a una traducción tan absurda como divertida[16].

15. En diversas escenas son citados, por ejemplo, los versos en italiano de «In questi fieri momenti» (aria de *La Gioconda* de Ponchielli), «*Domani, oh cara*» (aria de *L'elisir d'amore* de Donizzeti), «Evviva! Beviam! Beviam!» (aria de *Ernani* de Verdi) y «E lucevan le stelle» (aria de *Tosca* de Puccini).

16. En el tratado se lee: «L'élève jouera sur le piano les accords et cherchera à reconnaître, par l'oreille, la différence résultant de ces positions. Une fois pour toutes, l'élève qui ne parviendrait pas à acquérir la finesse d'oreille par

Conclusión

Hemos mostrado la importancia que tiene el uso de las lenguas y acentos extranjeros en la novela *Los estudiantes*[17]. El esfuerzo del narrador por utilizar un léxico y una serie de modismos muy castizos tiene que ver con su posicionamiento como escritor de origen extranjero que practica por primera vez la escritura de ficción y que necesita

les différentes formes harmoniques, ferait mieux de renoncer à ses études» y Bragheta (que es en realidad un alter ego del autor) traduce torpemente con ayuda de un diccionario: «El alumno jugará sobre el piano a los acordes y buscará reconocer por las orejas la diferencia que resulta de estas posiciones. Una vez por todas, el alumno que no llega a adquirir la oreja delgada para las diferentes formas armónicas, hará bien de renunciar a sus estudios». Los errores de la traducción de Bragheta son graciosos: «jugar sobre el piano a los acordes» en lugar de «tocar en el piano los acordes», «reconocer por las orejas» en lugar de «reconocer de oído» y sobre todo la desopilante e incomprensible traducción «adquirir la oreja delgada para las diferentes formas armónicas» para decir «educar el oído (afinar el oído) a través de las diversas formas armónicas».

17. Hemos dejado de lado, por razones de espacio, otras cuestiones interesantes, por ejemplo el estudio la morfosintaxis pronominal y verbal del español de los extranjeros y ese uso particular y característico del habla de los argentinos que es el voseo. Un estudio de este tipo nos mostraría que el caso de la vasca doña Gabriela diciendo «vos» se repite en otros personajes extranjeros de *Los estudiantes*. En efecto, en la literatura argentina muchos elementos del dialecto rioplatense (y el voseo es un ejemplo paradigmático del fenómeno) entran a través del discurso directo de personajes extranjeros. Para entender esto hay que tener en cuenta que la literatura en lengua española se sometió durante muchas décadas a la norma del español peninsular y sobre todo a la norma del dialecto castellano, que siempre tuvo un enorme peso simbólico e histórico, aunque desde el punto de vista sociolingüístico el castellano sólo sea uno más entre muchos otros dialectos. Esta preeminencia de la norma castellana explica que muchos rasgos característicos de otros dialectos del español hayan constituido una novedad cuando comenzaron a aparecer en la literatura. En el ámbito de la literatura argentina de fines del siglo XIX y comienzos del siglo XX (período en que, por motivos históricos, los personajes extranjeros fueron muy numerosos en la ficción literaria), el esfuerzo por conferir a estos personajes un plus de realidad llevó a los escritores a remedar no sólo su forma particular de hablar el español (es decir su acento extranjero o las mezclas entre su lengua extranjera y el español cotidiano, que es lo que hemos analizado en este trabajo), sino también a introducir, a través de ellos, el idioma de los argentinos. *Cf.* Graciela Villanueva, «L'indépendance linguistique: le *voseo* dans la littérature argentine entre 1880 et 1910», *in : Les indépendances en Amérique latine: acteurs, représentations, écriture,* revue *América* Nº 41, Paris: Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2012, pp. 133-145.

probarle a su lector y probarse a sí mismo que maneja perfectamente el instrumento de su expresión. Pero al mismo tiempo su origen y su experiencia vital hacen que Víctor Mercante sea particularmente sensible a las lenguas de las diversas minorías que convivieron en Argentina durante aquellos años de inmigración masiva, sensible tanto a sus usos literales como a las resonancias de estas lenguas extranjeras en el castellano de los inmigrantes. Y si la reproducción del acento y la sintaxis de una vasca, la imitación de la pronunciación, del léxico o de la sintaxis de un italiano y el uso de refranes, expresiones y citas prestigiosas en diversas lenguas son rasgos relativamente frecuentes en la literatura argentina de aquellos años, el uso de un dialecto difícilmente comprensible (el genovés) como intento de someter al lector de la novela a la violencia de no entender absolutamente nada y como estrategia para reproducir, en el marco de la ficción, la experiencia que vivieron muchos de los extranjeros que llegaron al país como inmigrantes (por ejemplo los padres de Mercante) nos parece un recurso particularmente eficaz y singularmente moderno. El trabajo polifónico de *Los estudiantes* de Víctor Mercante da cuenta, como vemos, de un contexto histórico y nos permite además reconstruir el mapa de los posicionamientos simbólicos e ideológicos que se imbricaron en la construcción de la Argentina moderna.

Bibliografía

Laura López Gómez, «Sarasate en sus grabaciones históricas. Un análisis gestual de las miniaturas rurales *Capricho Vasco* Op. 24 y *Zortziko Miramar* Op. 42», Memoria de Master en Musicología Aplicada, Universidad de La Rioja, 2016, p. 45-46. En línea: <https://biblioteca.unirioja.es/tfe_e/TFE001436.pdf>

Víctor Mercante, *Los estudiantes,* Paraná: Rabelais y Cía., 1908 (segunda publicación con un estudio preliminar y notas de Amaro Villanueva, Buenos Aires: Hachette, 1961).

Víctor Mercante, *Una vida realizada. Mis memorias.* Buenos Aires: Ferrari Hnos., 1944.

José Podestá, *Medio siglo de farándula. Memorias*, Buenos Aires: Río de la Plata, 1930 (*cit. in* Luis Ordaz «El teatro. Desde Caseros hasta el zarzuelismo criollo», en *Historia de la literatura argentina*, Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1980, vol. 2).

Graciela Villanueva, «L'indépendance linguistique: le *voseo* dans la littérature argentine entre 1880 et 1910», in *Les indépendances en Amérique latine: acteurs, représentations, écriture,* revue *América* Nº 41, Paris: Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2012, p. 133-145.

Luis Jorge Zanotti, *«Víctor Mercante: un arquetipo; ensayo sobre Los estudiantes, de Federico Scanavecchia», in* Luis Jorge Zanotti: *Etapas históricas de la política educativa,* Buenos Aires, Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1972, p. 102-126). El trabajo ha sido publicado en línea por el Instituto de investigaciones educativas, Buenos Aires, 1993. En línea: <http://luiszanotti.com.ar/poled5.htm>.

EL ALMA DE LA SOMBRA: SOBRE LA POESÍA DE MIGUEL ÁNGEL FEDERIK

Sergio Delgado
Université Paris-Est Créteil, IMAGER

Temprano, a la hora de levantarse, mientras despertaba a mi hijo que tenía que ir al colegio, abriendo la ventana de su cuarto para que entrara la luz, en ese preciso momento, a pesar del día nublado y lluvioso, en el seno, en todo caso, del hermoso contraste entre el exterior y el interior, la luz del día ingresando a la habitación y las sombras de la noche permaneciendo todavía en el cuarto, en ese momento tuve lo que podría llamar una revelación.

Me llegó de pronto, como si viniera desde fuera: una idea nueva, al menos totalmente distinta a las que había tenido hasta entonces, al cabo de casi tres años de trabajo con la poesía de Miguel Ángel Federik, MAF de ahora en más, como el poeta suele *siglar* su nombre[1]; una idea que, en todo caso, nunca había considerado desde esta perspectiva. Ya sabemos que las ideas externas, las «teorías literarias» por así llamarlas, importantes sin duda en el ejercicio de la crítica literaria, son siempre muy difíciles de acomodar a los textos. Siempre hay algo como forzado en el asunto. Y nunca sabemos realmente, para ser francos, si son los textos los que nos hablan o si somos nosotros, más bien, los que hacemos decir cosas a los textos, los que los utilizamos como excusa (¿pretextos?) para comprobar ciertas teorías. Creo que ni siquiera el análisis más textual puede despegarse fácilmente de este dilema, dado que pesa sobre él la sospecha de formalismo, otra concepción externa al texto, con sus propios fantasmas. Para expresarlo con otras palabras: ¿cuáles son las fronteras precisas que separan el texto del llamado paratexto? ¿Existen esas fronteras?

1. En el momento en que fue leída esta ponencia, en octubre 2020, me encontraba trabajando en la edición de la «poesía reunida» de Miguel Ángel Federik. Ahora que retomo estas notas, septiembre 2021, acaba de aparecer *Geografía de la fábula* (introducción y notas de Sergio Delgado). Paraná: EDUNER, 2021. Reviso entonces el texto, re-escribiéndolo, y releyendo al mismo tiempo la introducción y las notas. Todas las referencias se harán en función de esta edición.

En el marco de estas reflexiones respecto a la crítica y su práctica, respecto al límite que define ese vaivén entre lo leído, lo estudiado y lo por escribir, explorando en todo caso sus bordes, me resulta saludable –al menos en mi propia experiencia y de ninguna manera me atrevería a realizar una generalización– tratar de individualizar, en la medida de lo posible, ese momento en el que una idea aparece. Por supuesto que no es sencillo definir esto que los escritores presentaron siempre como «inspiración» o «iluminación», con bases religiosas o paganas, desde las musas griegas hasta el inconsciente surrealista, pasando por el santo espíritu bíblico o, recurriendo a escuelas orientales, esto que algunos escritores contemporáneos definen como *satori*[2]. Estoy diciendo en cierto modo, en el marco de mi experiencia, naturalmente, que la escritura crítica no debería permanecer al margen de esas tradiciones.

Aquella mañana, entonces, bien temprano, mientras despertaba a mi hijo que tenía que ir al colegio, mientras abría la ventana y la luz entraba en la habitación, aquel momento en el que tuve esto que llamo revelación, iluminación o *satori*, durante el cual mi concepción de la obra de MAF se orientó de pronto en otra dirección y cambió, quizás, ¿por qué no?, aunque más no sea levemente, mi concepción de la poesía. Sucedió una vez, en un momento al mismo tiempo preciso e impreciso, y la dificultad radica justamente en la determinación del ámbito de esta ocurrencia. Como sucede con la misma deriva de la luz, es difícil aislar ese instante en el que la oscuridad cambia de naturaleza, concluye la noche y comienza el día. La «revelación» a la que hago referencia, que tuvo lugar esa mañana de octubre de 2020, se determina, hay que decirlo, desde mi perspectiva actual, es decir desde el conocimiento del resultado definitivo del trabajo, ahora que el estudio y el ordenamiento de la obra lograron un punto de

2. Pienso en el término *satori* tomado de la espiritualidad oriental y utilizado por algunos escritores norteamericanos en los años 60: «En alguna parte, durante estos diez días pasados en París (y en Bretaña), recibí una suerte de iluminación que, tengo la impresión, me transformó una vez más, me orientó en una dirección que sin duda voy a seguir, nuevamente durante siete años o quizás más: en pocas palabras, se trata de un *satori*: palabra japonesa que designa una "iluminación repentina", un "brusco despertar", o, simplemente, un "deslumbramiento"» (Jack Kerouac, *Satori in Paris* [1966]. Londres: Penguin Classics, 2012, p. 9. La traducción es nuestra).

culminación[3]. Desconozco el momento preciso, pero comprendo su importancia. La comparación con la luz tiene sus limitaciones puesto que siempre sabemos que a la noche sucederá el día y, en cambio, nunca podemos estar seguro de que una idea pueda resultar eficiente hasta que no aplicamos al texto y la ponemos así a prueba. No sé, no lo sé ahora que reviso estas impresiones, si se trata en realidad de una «idea» o más bien de la silueta de una sucesión de ideas. El trabajo, en su progresión, ha borrado sus propias huellas y ahora, en el momento de recuperar su trazo, entre lo escrito el año pasado y lo que ahora puedo dar por concluido, me ayuda a tener un punto de referencia. Una modesta contribución a una genética de la crítica que debería edificarse en paralelo a la genética de los textos, considerando que raramente ponemos de relieve las dificultades, la selva oscura, que debimos atravesar para lograr una imagen o una «idea» y escribir algo que pueda resultar medianamente novedoso o siquiera interesante sobre la literatura o, como en este caso, sobre la poesía. Como si lo que sabemos lo hubiéramos sabido siempre o lo hubiéramos alcanzado sin esfuerzo, nítido y coherente, carente en todo caso de la más mínima fragilidad. Como si se nos hubiera revelado su espléndida evidencia desde nuestra primera lectura.

Este problema de la relación de las ideas con un texto literario debe ponerse en perspectiva, además, con el estatuto (o si se quiere

3. El trabajo comenzó en 2017, con conversaciones previas a principios del año, que se concretaron en diciembre en una visita a la casa del poeta donde MAF puso a disposición su archivo de publicaciones y manuscritos. La obra édita se encontraba desperdigada en ediciones de baja circulación, en algunos casos más «plaqueta» que libro, con muchas pausas entre medio. Esto se comprueba al desplegarse cronológicamente los «libros» (incluyendo las plaquetas) publicados hasta ese momento: *La estatura de la sed* (1971), *Los sepulcros vencidos* (1974), *Fuegos de bien amar* (1986), *Una liturgia para Némesis* (1994), *De cuerpo impar* (2001), *Imaginario de Santa Ana* (2004), *Niña del desierto y otros poemas* (2010) y *Geografía de la fábula* (2017). El último libro de la lista ha permanecido inédito hasta la edición de la obra reunida. Al observar las fechas de estas publicaciones y comprender los períodos que abren y cierran, se nos revela la existencia de números vacíos o silencios. Entre libro y libro. Entre época y época. Un importante volumen de material inédito que había que clasificar y situar, en diálogo con el poeta, fue organizado en «Interregnos», secciones que daban cuentas de los periodos de silencio. Para mayores detalles, ver, en *Geografía de la fábula*, *op. cit.*, la introducción («La casa del poeta» (pp. 13-77) y el dispositivo crítico («Notas a la edición», p. 537-541)

el «valor») que le otorgamos a nuestro objeto de estudio. Este «valor» suele ser un dato externo, que muchas veces aceptamos pasivamente, pero que debemos siempre verificar a partir de nuestra propia lectura, a partir de los placeres, dificultades y sugestiones que el texto nos provoca, a medida que lo leemos, lo estudiamos e intentamos escribir sobre él. En particular cuando nos ocupamos de la obra de un poeta y más todavía cuando se trata de un poeta que busca definirse como «menor». La poesía, en el marco del prestigio que le otorga el mundo académico, que por momentos parece dispensarla de todo tratamiento crítico –la poesía es poesía siempre de la forma que sea–, tratándola como se trata a un niño, al menos frente a la situación de esos géneros «mayores» que son, por ejemplo, la novela. El problema específico de la poesía que nos ocupa, la obra entera de MAF, es que la misma se define como «menor» en una suerte de declaración de principios. Vamos a estudiar algunos aspectos de su naturaleza pero sobre todo en su actitud de exploración de mundos, culturas y lenguas minoritarias o, en todo caso, para ser axiológicamente más justos, provinciales.

En síntesis, como para comenzar, en ese momento, aquella mañana de octubre 2020, parado en el vano de la ventana, se me revelaron, como en cascada, entre otros, tres aspectos de la poesía de MAF: el sentido que tiene el mundo infantil en su desaparición frente a la adolescencia; la importancia como umbral de toda ventana, entre el interior y el exterior; y finalmente la densidad que debe darse a todo tránsito, similar al de la luz, entre la noche y el día, entre el adentro y el afuera, entre el antes y el después.

Como respuesta a una encuesta realizada a fines de los ochenta en torno de la pregunta «¿Hay poesía hoy?», MAF propone en ese momento la imagen de una «Cenicienta aprisionada». La poesía es una joven huérfana, sin madre ni padre, sin madrastra todavía, ni hada madrina, ni príncipe, que espera, encerrada. Así la evocaba el poeta en aquella encuesta: «Desacoplada, por múltiples yerros, de la experiencia, trayectoria y destino del andar de su materia imprescindible: el lenguaje poético iberoamericano se reduce –entre la ignorancia y el olvido– a ser menú de una secta»[4]. En vistas de una definición

4. «¿Hay poesía hoy?», *El Litoral*, Santa Fe, domingo 16 de julio de 1989. Responden a esta encuesta, además de MAF, distintos poetas: Alicia Acosta,

de la poesía MAF, para entrever siquiera los muros y ventanas de habitación donde está encerrada aquella niña legendaria, podemos por el momento adelantar que esta poesía encuentra su «materia imprescindible» en este triple desafío: entre el encierro y la libertad, entre la escucha y la distracción y, finalmente, entre la pluralidad de esa rica lengua iberoamericana y el catálogo o «menú» a que queda reducida por una secta niveladora y centralista. Encerrada en un cuarto a oscuras, la niña espera la llegada de la mañana. Prisionera entre la ensoñación y la vigilia, entre las imágenes y su realidad, vacila un instante ante cada relumbre de la luz. Venida del pasado y palpando el presente, estudia atentamente el porvenir.[5]

Es lo que nos enseña MAF en el poema «María Victoria entiende la mañana». Allí la niña despierta a la luz y comprende todo mejor que nadie: «Vive y goza con un ínfimo salario de primicias» (p. 350). Comprende sobre todo ese espacio del «vano» de la ventana, ese vacío en el que de pronto, al amanecer, gracias a la luz entrante, a la textura particular que adquiere en esos momentos, la realidad parece cobrar relieve. El poeta explora esa mirada del niño a lo largo de toda su obra, pero de una manera más nítida en sus últimos libros, en particular en *Elegía con caballos*. La ventana es al mismo tiempo frontera y horizonte:

> Ahora, sólo tengo un caballo atado a mi ventana
> que pasta en una amanecida república de extraños,
> pero su galope sigue siendo pulso de universo,

Roberto Aguirre Molina, Susana Bachini, Estrella Quinteros y Edgardo Russo, p. 5.

5. En la versión de los hermanos Grimm, la madre dice a la niña en su lecho de muerte: «Querida hija, permanece piadosa y buena. Si es así, Dios vendrá siempre en tu ayuda, y yo, en lo alto del cielo, te observaré y te cuidaré». En una reciente actualización del cuento, la puesta teatral de Joël Pommerat, la niña huérfana pasa sus días encerrada en un triste cuartucho pensando en su madre. La niña («La Très Jeune Fille») interpreta a su manera el mandato y considera que debe pensar siempre en su madre, en cada instante de su vida: «Mamá, te prometo que pensaré en vos en cada momento. Comprendí perfectamente que gracias a esto no morirás nunca de verdad y permanecerás viva en un lugar secreto, invisible, sostenido por los pájaros» (Joël Pommerat, *Cendrillon*, teatro, Actes Sud, colección Babel, Arles, enero de 2020, p. 12. Las traducciones son nuestras).

casco campana que me aguarda para devolverme
a la ultra realidad de aquel *gurí* que temía soñar,
cuando soñar era irse en alma de la tierra.

Tengo un caballo atado a mi ventana,
y él, que ya resucitó, me mira. (p. 103)

La poesía de MAF, sólida, deslumbrante, llena de sonoridades, deudora de géneros poéticos con una pesada tradición, como la elegía y la oda clásicas, conserva, sin embargo, entre simulacros imaginarios y artificios verbales, algo muy frágil, que permanece oculto, frente a lo cual debe preservarse y preservarnos. No es que haya una voluntad hermética. Es como una suerte de delicada y difícil preservación de un mundo amenazado.

La figura de la niña, en particular, cuya mirada aparece en distintos momentos de la obra de MAF, se revela hacia el final en el poema «Niña del desierto», que está precedido, a modo de epígrafe, por un verso árabe anónimo: «Si no hay para ti un lugar en el mundo, yo te llevaré en mis ojos».

Un domingo, en la ciudad de provincia donde vive, el poeta ve en la televisión, en el canal CNN en español, una niña de pie en el desierto. De pie, inmóvil, la niña observa el paso de las tropas americanas que se dirigen hacia Bagdad. El poeta se detiene en la niña, en sus ojos, que apenas se reconocen en el pixelado de la pantalla, pero que vislumbra en su profundidad y perspectiva («Cuánta materia de realidad futura —me dije— habrá en los ojos de esta niña»). Como si esa Cenicienta posmoderna, en su inagotable soledad, encerrada en el presente del mandato materno, hubiera sido arrebatada de su habitación y conducida al desierto iraquí. El poema concluye:

Porque la poesía ha sido siempre una niña parada en el desierto
Y una niña parada en el desierto es suficiente testigo de su mirada.
(p. 150)

Esto lo percibe muy bien Laura Germano al proponer que la poética de MAF es un «camino de aprendizaje», el de una mirada que avanza hacia el futuro regresando a la infancia. Su análisis se basa en dos poemas que, escritos con diez años de distancia, abarcan un

momento clave de la obra. Dice concretamente Germano: «Pensamos que son los mismos ojos de aquel niño amenazado en "Tango para velar un ángel", los ojos capturados por *la niña de oro* de "Niña del desierto"»[6]. Esa mirada, inocente, frágil, y al mismo tiempo poderosa y lúcida, se encuentra en el centro de la poética de MAF.[7]

Vuelvo a la imagen de la ventana que se abre por la mañana temprano dejando entrar la luz en un cuarto a oscuras. Vuelvo más precisamente a ese espacio que se llama el «vano» de la ventana, ese vacío que generalmente pasa desapercibido, que en todo caso se percibe en esos precisos momentos, al atardecer o al amanecer, en que, gracias a las luces y las sombras, a la textura particular que adquiere en esos momentos, suspendidas entre pasado y presente, brinda otro relieve a nuestra realidad.

Los que se ubican –los que nos ubicamos–, entre la ensoñación y la vigilia, entre las imágenes del sueño y las de la realidad, vacilamos un instante cuando se produce el encuentro entre esos ámbitos. «En este drama de la geografía íntima –se pregunta Bachelard–, ¿dónde

6. Laura Germano basa su hipótesis en el análisis de dos poemas muy distintos y distantes: «Tango para velar un ángel», del libro *De cuerpo impar,* de 2004, pero publicado por primera vez en 1995, y «Niña del desierto» (2010, que Germano leyó en una primera publicación en internet hacia 2009): «Inteligencia y poesía. Lectura de dos poemas de Miguel Ángel Federik», Buenos Aires, 2009, mimeo.

7. La figura de la niña como metáfora de la poesía, puede remontarse, en el ámbito de la poesía «Litoral» (volveremos sobre esta determinación), a Juan L. Ortiz. Está presente a lo largo de toda su obra, pero en particular en dos poemas homónimos «Ella...», que ofician de arte poética, el primero del libro *El alma y las colinas* (1956) y el segundo de *De las raíces y del cielo* (1958). Ambos poemas proponen al final dos imágenes muy nítidas. El primer «Ella...» concluye: «Y no busca nunca, no, ella.../ espera, espera, toda desnuda, con la lámpara en la mano,/ en el centro mismo de la noche...» (p. 385). El otro poema «Ella...», el de *De las raíces y del cielo*, plantea una imagen similar y al mismo tiempo divergente: «por qué/ sale de la luz, ella, corriendo.../ corriendo/ a los caminos de la sed,/ con el vaso de agua en las manos,/ y descalza,/ por qué?...» (p. 449). Es muy interesante el contraste de ambas imágenes, cargados de connotaciones bíblicas: la primera regida por la espera y la inmovilidad, la segunda por la búsqueda y el movimiento. Esta dialéctica se desarrolla, en realidad, a lo largo de toda la obra. Todas las referencias son a: Juan L. Ortiz, *Obra completa*, edición de Sergio Delgado, 2ª edición revisada y ampliada, vol. 2. Santa Fe: UNL/EDUNER, 2020.

debemos habitar?»[8]. En los sueños se elaboran deseos y frustraciones del día anterior, de los días, meses o años anteriores; nunca, por supuesto del día o los días por venir. Aunque es cierto que no podemos dar por descontado su poder premonitorio, como le sucede a Agamenón en el canto II de la *Ilíada*, cuando un sueño lo predispone para el combate. De todos modos no es más que una concepción primitiva o, en todo caso, con una confianza ciega en lo sobrenatural[9]. Lo comprobable es que a la mañana, venimos del pasado. Proust se preguntaba, al comienzo de *La prisonnière*, si, en la vigilia de la duermevela, por la manera como la conciencia recibe e interpreta los ruidos que vienen del exterior, la manera como ruedan los vehículos que circulan por la calle, o como resuenan las voces de los transeúntes, no despertamos con una idea precisa del día que nos espera, si amaneció lluvioso o acaso hay sol.

Fue la percepción de esa frontera imprecisas la que me llevó, en ese momento, esa mañana, a pensar, de pronto, en el carácter inestable que busca y logra la poesía de MAF. Es lo que sucede con un paisaje habitual de su poesía, el de los cementerios y sepulcros. No se trata de un paseo, a la manera romántica, entre lápidas y cruces adornadas por el musgo o las enredaderas de los años. No hay tampoco melancolía. Es, curiosamente, un paisaje en movimiento permanente. Podemos tomar el poema *Los sepulcros vencidos*, escrito en 1974, es decir al comienzo de la obra de MAF, que nos interroga respecto al sentido que tiene la tumba en la poesía, escritura en incansable «diálogo con los muertos». En este caso no se trata de tumbas que miran hacia el pasado sino hacia adelante, proponiendo un texto a la lectura. La ida a un cementerio (un lugar, como un parque, adonde siempre «se va», dado que nadie

8. Gaston Bachelard, « Dialectique du dehors et du dedans », *La poétique de l'espace.* Paris: PUF, 2001, p. 196.

9. La primera operación que realiza Sigmund Freud en su «interpretación» de los sueños, es desarticular un conocimiento primitivo, pre-científico respecto al mundo onírico: «En las ideas que los pueblos de la Antigüedad clásica tenían sobre el sueño resuena manifiestamente un eco de la concepción primitiva. Suponían que los sueños estaban en relación con el mundo de seres sobrehumanos en que ellos creían, y que traían revelaciones de los dioses y los demonios. Además, estaban convencidos de que contenían un mensaje importante para quieres los soñaba: por regla general le anunciaban el porvenir» (*La interpretación de los sueños*, en *Obras completas*, vol. 4, trad. de José L. Etcheverry. Buenos Aires: Amorrortu editores, 1991, p. 30

habita en ellos), en el caso de la poesía de MAF no es un viaje al pasado. Apenas si hay memoria. Se trata, más bien, de un paisaje presente y en movimiento constante. Podemos tomar, entonces, unos versos de *Los sepulcros vencidos*, escrito como dijimos en 1974, en un momento muy particular de la historia de la obra y de su país:

> Oh, cementerio de mi pueblo,
> cuando la lluvia desliza sus cortinas
> y secretamente calma la sed de los muertos,
> yo pienso en ti y en los barcos silenciosos sin rumbo
> que dudarán en las húmedas regiones del sueño.
>
> Tu che passi innanzi tomba, fermate un istante,
> si volgi gli occhi al cielo prega per noi qui
> e per la pace del mondo[10].
>
> Giordano: llegado de la guerra para amar la madera.
> Su aprendiz volvió una sola vez a esta tumba.
> Hay una seña suya en un legajo de desertores
> y una rama caída fuera de su recinto. (p. 479-480)

Este extenso poema presenta una sucesión de «Epitafios», género poético que MAF retoma sin duda de la tradición grecolatina, pero también de la que instaura la *Antología del Spoon River* de Edgar Lee Master[11]. Aquí hay el ejemplo de un epitafio dedicado a un ignoto Giordano, un inmigrante italiano, al parecer carpintero. Dialogan tres voces: la voz poética que regresa como de visita al cementerio del pueblo (y que lee epitafios como leería poemas en un libro), la voz de un escrito anónimo en italiano y el texto del epitafio mismo, igualmente anónimo, recogido por el poema. Llama la atención el pedido

10. Traducción provisoria de la inscripción: «Vos que pasás ante esta tumba, detenete un momento, volvé tus ojos al cielo, y orá aquí por nosotros y por la paz del mundo».

11 Ver el poema «Dados en la hierba» (p. 259) de *Una liturgia para Némesis* (1992), que comienza con el siguiente epígrafe de Edgar Lee Master: «Para vosotros que discutís sobre la doctrina de la inmortalidad del alma…». Luis Alberto Salvarezza señala, con razón, que Spoon River es un lugar imaginario y en cambio «El cementerio de *Los sepulcros vencidos* y algunos de los nombres que nombra el poeta (y su historia) son reales» («El 'epitafio' en *Los sepulcros vencidos* de Miguel Ángel Federik», en *El Mirador,* revista del Colegio Superior Justo José de Urquiza, nº 7, Concepción del Uruguay, 1986, p. 125).

de esa «voz» italiana que ruega al viajero, al visitante, que se detengan un momento, levanten los ojos al cielo y ore «aquí» por los muertos (*«prega per noi qui»*). Aquí, no está de más remarcarlo: en ese lugar.

Diez años después, en el poema «Cementerio inundado» (incluido en *Fuegos de bien amar,* 1986), se vuelve al mismo paisaje y encontramos la misma imagen que, sin embargo, se «profundiza». Lo que se ve ahora, el cementerio cubierto por las aguas, es apenas una muestra de lo existente:

> Menos brillantes y cansados
> —como el principio de todos los regresos—
> a través de la ventanilla presurosa
> de aquel sórdido tren de provincia,
> alcanzamos a verlo,
> sorprendidos por una bisectriz
> de garzas ascendentes.
> Amarraba la creciente sus lenguas incesantes
> sobre el abecedario hecho puerto
> de las lápidas,
> con el asombro errante
> de saberse el agua.
> Dudé, entonces,
> si volaban las cruces o aterrizaba el ala,
> porque absorto, en la tanta crueldad
> de esa inocencia,
> perdí la confortable imaginación
> del movimiento. (p. 403)

Visto desde el tren, que pasa, el cementerio, que permanece (figura por excelencia de lo fijo), de pronto cobra vida y, transformado, parece otro. El cementerio inmóvil, cubierto por las aguas, se pone, curiosamente en movimiento: «Dudé, entonces, / si volaban las cruces o aterrizaba el ala».

Vuelvo a la posición en el vano de la ventana, cuando la luz del día, borrando las sombras de la noche, me produjo esta suerte de revelación. Podrá parecer un tanto excesivo hablar de «revelación». Quizás lo sea y no es improbable tampoco que me esté dejando llevar por un entusiasmo momentáneo. En todo caso sólo puedo decir que

en ese momento vi las mismas cosas que venía viendo hasta ese momento de manera muy distinta. Si se quiere: bajo otra luz. Hace años que realizo esta operación de abrir la ventana, así como hace años que vengo leyendo, tratando de leer, la poesía de MAF. Pero recién ahora veo esto. La percepción de ese umbral, marcado por la transición entre la noche y el día, entre el adentro y el afuera, pero también entre la infancia y la adolescencia. Y percepción, también, finalmente, de la frontera que separa, en ciertos territorios, distintas lenguas.

El mundo poético de MAF nace de una región cruzada y atravesada por lenguas y culturas muy distintas. Dice en su autobiografía:

> Nací en Villaguay en noviembre del 51 de madre cuyos padres vinieron de Italia y vivían en Concepción del Uruguay; y de padre cuyos abuelos ya estaban en Paraná cuando él naciera en San Salvador, en 1914. Mi madre fue maestra en la colonia judía de Villa Clara y le llamaban la morá. De aquellos días, sólo recuerdo los chasquidos del idisch, el italiano musical de mis abuelos, el castellano bárbaro y rural de una infancia con palmeras y caballos y sobre todo, que todas las cosas tenían otro nombre, cuando aprender a hablar o a caminar consistía en hacerse de palabras[12].

Este es el mundo de la infancia. En Villaguay MAF realiza sus estudios secundarios y luego se dirige a Santa Fe, a estudiar derecho en la Universidad Nacional del Litoral. Pero en esos años se inicia más bien en la literatura y el arte, con escapadas para ir a escuchar las clases de letras de un poeta como Lermo Rafael Balbi, profesor de «literaturas extranjeras», con quien se reúne para «escuchar» poesía:

> Nos hacíamos leer a Seferis en griego, a Rilke en alemán, y en cuanto a Montale, Leopardi, Carducci, Eliot, Robert Frost, Ginsberg, Ferlinghetti, Murillo Mendes, Guimãraes Rosa, Baudelaire, Mallarmé o Jácques Prévert, nos arreglábamos con nuestros saberes compartidos; pero aún recuerdo aquellas músicas y aquellas formas particulares que en las traducciones generalmente se perdían, como quien perdiera la calada de la trama, los hilos significantes del sonido[13].

12 Miguel Ángel Federik, «La tercera orilla», en *Geografía de la fábula, op. cit.*, p. 527. Este texto es una autobiografía escrita especialmente para la edición.

13. *Ibidem*.

Aquí inicia una serie de deliberadas búsquedas en los márgenes, esquivando en todo caso, los centros oficiales de reconocimiento poético. Hay que decir que en esos años que él caracteriza como de una cierta bohemia, vivía, con otros escritores y artistas, en un centro cultural o galería llamada «El galpón». En ese espacio un joven poeta Juan José Saer (que en ese momento todavía no había publicado su primer libro de poemas) presentó, en 1971, la edición de *En el aura del sauce* de Juan L. Ortiz.

A mediados de los años 70, para evitar la persecución política, MAF vuelve a Villaguay, su ciudad natal, donde establecerá su residencia definitiva. Esta situación lo conducirá, durante los tiempos difíciles de la dictadura, que vivió en un asumido *in-silio*, a permanecer en un silencio de prácticamente diez años. En esos años, en definitiva, cristaliza su visión del mundo y la confianza en la condición «provinciana». Mucho después MAF volverá a reflexionar, a partir de Auden, ese poeta inglés nacionalizado americano, totalmente desclasado, respecto a la idea de «poeta menor»:

> Los poetas reales nunca pierden las resonancias de la palabra biográfica; es más, ese uso particular del lenguaje los distingue y los sitúa. Después de Babel –ha dicho Auden– «el estilo internacional en poesía, no existe». Y cuánto más, hace largos cien años, cuando románticos y modernistas descubrían las resonancias, eficacias y soberanías de una palabra cuyos matices ya son parte de la mirada[14].

Estas palabras pertenecen al prólogo a la edición de la obra poética de Daniel Elías, un poeta prototípico de esa condición «menor», que pulía los poemas con pasión artesanal, a conciencia de trabajar en un taller marginal de los epígonos del post-modernismo, y que se suicida dejando publicado un único libro, *Las alegrías del sol*, en 1929[15].

14. Miguel Ángel Federik, «Introducción», en: Daniel Elías, *Obra poética*. Santa Fe-Paraná: Universidad Nacional del Litoral y Universidad Nacional de Entre Ríos, colección «El país del sauce», 2012, p. XVIII. Para esta edición, MAF preparó también una cronología, una bibliografía y notas críticas.

15. Claudia Rosa, a propósito de la poesía de Elías: «La fuerza de la poesía menor consistiría en actuar como una antena provisoria, catalizadora de tonalidades antiguas y memoriosas. Su valor especial radica en que mantiene el oído atento a aquellas voces regionales, epocales, que necesariamente deben ser

En el seno de este in-silio o, si se quiere, re-centramiento, en este repliegue hacia lo provincial, hay que situar a MAF en una tradición poética que comienza con Carlos Mastronardi y continúa con Juan L. Ortiz y Francisco Madariaga. A partir de la lectura y el conocimiento de estos poetas, que MAF asume como sus maestros, comienza a delimitar la geografía poética del llamado «Litoral» argentino. En particular, en búsqueda de una lengua «entrerriana», una lengua entre-ríos, propiamente «entre», donde explorará, entre otros[16], el sustrato guaraní, dominio en el que retoma el trabajo de Juan L. Ortiz, que si bien no maneja la lengua, se interesó durante muchos años en esta cultura, retomando en sus poemas topónimos y nombres vulgares de especies animales y vegetales, ciertos elementos culturales sobreviviente, como mitos y leyendas, y, sobre todo, la sonoridad de palabras muy precisas. En varios reportajes Juan L. Ortiz reflexiona sobre los finales de los versos y en particular con dominante en «i». De hecho en el guaraní, lengua oxítona, esta vocal juega un papel muy importante en su identidad musical.

La poesía de MAF, anclada entonces en Villaguay, a orillas del río Gualeguay (topónimos de claro origen indígena), da cuenta de su región natal, en contacto estrecho, además, con las colonias entrerrianas. En estas colonias hay alemanes, suizos, franceses, africanos; hay judíos que vienen de Rusia y de Alemania, pero también de Francia, del Brasil, de Inglaterra. Estos colonos se encuentran, por otra parte, con guaraníes-hablantes que vienen del norte para trabajar en sus campos.

Podría decirse que, a partir de todos estos encuentros, entre escrituras, lecturas y conversaciones, con Juan L. Ortiz y Francisco Madariaga, entre otros interlocutores, MAF va definiendo su propia «geografía» poética. Se trata de su región natal reconstruida como lugar de encuentro de lenguas y mundos. Los rusos, alemanes, franceses, brasileros, ingleses, italianos (y decir «italiano» en las colonias

llevadas a la lengua culta». («La lección de los menores», *Cuadernos LIRICO*, 10 | 2014, 15 marzo 2014, <http://journals.openedition.org/lirico/1582> [consultado el 19 septiembre 2021].

16. Otro sustrato que, indudablemente, merecería un estudio aparte, es el de las lenguas de las colonias judías.

implica el piamontés, el genovés, el véneto, el lombardo, el calabrés, etc.), catalanes, vascos, que llegan, al cabo de sus largos viajes, a esa tierra prometida, con sus ríos, colinas, selvas, encuentran un castellano arremansado en esa condición isleña provincial. MAF tampoco habla el guaraní, como no habla el idish, ni el hebreo, ni el alemán, ni el italiano, ni el francés, pero todas estas lenguas conforman su mundo y alimentan su pensamiento poético. Un pensamiento que, por otra parte, desarrolla en varios escritos. En particular, en torno del guaraní, suma las propuestas e impulsos de Ortiz y Madariaga sus propias reflexiones. Concretamente, publica el ensayo «Patria de las doradas neblinas vivificantes», que conviene citar *in extenso*:

> En las Misiones no se enseñaba el castellano y eso demoró la conquista por la lengua en un lago de tiempo y heterotopías, en medio de un reino de aguas, pero sí se utilizaba el guaraní para nombrar cosas y conceptos extraños a su mundo. Pero que no se enseñara el castellano o el latín no implica, necesariamente, que ciertos guaraníes no los supiesen. No soy filólogo, ni etnógrafo, ni antropólogo, pero puedo afirmar que en guaraní se dice *curuzú,* por cruz, y *caballú,* por caballo. Es decir, alteraron las básicas palabras con los que se movía la civilización de los otros, pero no crearon nombres propios en la suya para designarlas, pudiendo hacerlo de cien maneras. Una innumerable toponimia de estos reinos australes da cuenta de este fenómeno que digo: una conciencia designatriz castellana que ha puesto en lengua guaraní lugares que el guaraní real jamás lo hizo ni lo haría de esa forma. Cuando la designación les pertenece, detrás de cada nombre de un pájaro, un árbol, una laguna, un paraje, hay una metáfora cosmológica, otra forma de explicarse y enlazar este mundo y el de arriba, en trasvasamientos continuos. Si hay relaciones de propiedad: v.gr. *cambá-cuá:* pozo o cueva de los negros, es el otro que designa con voces guaraníes, pues el guaraní –por ejemplo– para designar al clarín de los invasores, decía *mimbí-tarará:* la primera voz describe el fenómeno: *sonido del aire recalentado* y la segunda una onomatopeya, o para decir el primer instante del atardecer utiliza esta figura: *pie del alma de la sombra* (el Dante lo hizo por cuantitativas: «cuando el día es menos día y la noche es menos noche»)*;* y a la noche: *lecho de las tinieblas,* o a la flecha: *flor del arco*, o a la pipa ritual: *esqueleto del humo,*

> y otras metáforas que si bien son más propias del lenguaje sagrado, no impide que ese «decir» embargue también sus hablas naturales[17].

La lengua es un mundo, una manera de mirar, un pensamiento. Con su historia y su vitalidad. Se manifiesta en la superficie, en la manera como plantea una resistencia a la lengua dominante, pero también en «trasvasamientos» subterráneos de una lengua a otra: figuras, motivos y entonaciones. En la concepción de MAF, la poesía debe escuchar esas voces que se encuentran dentro de la tierra. Como en un manantial, el agua oculta surte para dar origen a una fuente, un arroyo o un río. El trabajo de un poeta es similar al del zahorí.

Figuras. Palabras que rondan un sentido. En este trabajo sobre el guaraní, MAF señala que esta lengua utiliza, para nombrar el inicio del atardecer, una figura: «*pie del alma de la sombra*». No explica su origen, que puede provenir de la lectura, la escucha o de alguna intuición personal. No pudimos hacer ninguna indagación al respecto. Lo insólito de esta figura es que, si acaso el alma de una cosa o de una situación pudiera antropoformizarse (más con alas que espaldas, garras que dedos, pezuñas que pies), la noche, la oscuridad, la sombra se insinúa en un andar. Vemos más su paso que su definición, esa deriva.

La lengua guaraní nombra el atardecer como *kaarú-pytú*, una palabra compuesta a partir de dos términos *kaarú*, «tarde», y *pytú,* cuyo significado es de difícil comprensión. Antonio Ruiz de Montoya, en su *Tesoro de la lengua guaraní* (1639), lo traduce como «noche, oscuridad», que es la acepción que reproducen por otra parte muchos diccionarios posteriores. De esta manera *kaarúpytú* señala el encuentro y al mismo tiempo la deriva de la tarde (la luz) hacia la noche (la oscuridad). Trabajos posteriores descubren por otra parte la doble naturaleza de *pytú*, nominal («aire, atmósfera, vaho, respiración, soplo, aliento, alma, espíritu») y verbal («respirar, soplar»)[18].

17. Miguel Ángel Federik, «Patria de las doradas neblinas vivificantes (o un viaje hacia el recuerdo del guaraní y su palabra)», *Malatesta*, nº 2, México, abril de 2019, p. 30.

18 Cf. Natalia Krivoshein de Canese y Feliciano Acosta Alcaraz, *Diccionario Guaraní-Español/Español-Guaraní*, Instituto Superior de Lenguas de la Universidad Nacional de Asunción, Ediciones Arte, Asunción, 2015.

Como lo señalaba Jorge Luis Borges desde sus escritos juveniles, todo idioma es apenas un intento de clasificación, «un ordenamiento eficaz de esa enigmática abundancia del mundo». Según Borges, el idioma dice menos de la riqueza de un lenguaje que de las posibilidades de un pueblo, una cultura, una época, para dar forma a la complejidad de la vida. De esta manera, concluye: «en sustitución de ausencia de sol y progresión de sombra, decimos anochece»[19]. Los sustantivos, los verbos y los adjetivos recortan fragmentos de sensaciones.

El poeta tiene plena conciencia de la tensión existente entre lengua dominante y dominada, pero, sobre todo, de las relaciones entre imaginarios –de migraciones y de sobrevivencia– que subyacen en el seno de esas tensiones. Es en el marco de esta reflexión poética –así propongo al menos considerarlo–, que MAF vuelve sobre la infancia para recuperar su propio origen poético:

> ¡Gurises del monte que me enseñaron a dormir en los arroyos,
> flotando endemoniado sobre los latidos del agua!
> *'Piojo' Altamirano,* domador de carneros entre espinillares,
> *'Azúcar' Robles,* boleador de perdices, zambullidor moreno,
> *'Talón' Cisneros,* arbóreo cacique hacia las mieles,
> *'Pajarito' Piedrabuena,* nariz de boxeador, indio de médula.
> Apellidados por su madre, linajes de hembra:
> jopo negro, jopo rubio y jopo colorado.
> En cuclillas, en círculo y en voz baja,
> hablábamos de los cambaí mientras repartíamos,
> de alegres dedos sobre la lengua el tesoro
> de un camachuí de avispas negras.
> Después braceaban sobre los ecos del agua
> y se perdían entre los pajonales del Gualeguay siempre curvo,
> como si alguno de ellos, hubiese sido alguno de ellos. (p. 129.)

19 Reponemos el fragmento completo: «El idioma es un ordenamiento eficaz de esa enigmática abundancia del mundo. Lo que nombramos sustantivo no es sino abreviatura de adjetivos y su falaz probabilidad, muchas veces. En lugar de contar frío, filoso, hiriente, inquebrantable, brillador, puntiagudo, enunciamos puñal; en sustitución de ausencias de sol y progresión de sombras, decimos que anochece». Jorge Luis Borges, «Examen de metáforas», *Inquisiciones*. Madrid: Alianza, 2001, p. 71.

Irrumpen en la poesía (además de los topónimos evidentes, como el nombre de la ciudad natal, Villaguay, o el del río íntimo, Gualeguay), una serie de palabras guaraníes: *gurí* (muchacho), *cambaí* (negro del agua, en relación con seres fantásticos que asolaban a los niños imprudentes, de cambá, negro e i, agua). Este fragmento, del poema-libro *Elegía con caballos,* en el que irrumpen imágenes tan intensas de la infancia, muestra además, paradójicamente, el estado último de la poesía de MAF (escrito en 2017 fue publicado recién en 2021, en el marco de la poesía reunida).

En los versos citados, el niño juega y aprende con los peones de alguna de las estancias donde solía llevarlo su padre. MAF vuelve en la madurez a ese mundo poblado de animales, domésticos y salvajes, con los que los hombres comparten su vida cotidiana. En particular el caballo. El poeta se apura a aclarar que de niño nunca tuvo uno propio. Debía elegirlo. El título *Elegía con caballos* juega con la tradición de la «elegía», forma poética que desde la cultura clásica viene configurando las múltiples situaciones de la mirada, desde el erotismo a la nostalgia, desde la voluntad al duelo;[20] pero juega también con el verbo «elegir». En *Elegía con caballos* el poeta recuerda ese mundo del andar a caballo, de «elegir» un camino junto con el animal. El niño quisiera decidir dónde ir, pero aprende que también el caballo, que lo conduce, participa de esa decisión:

> por la vereda triste de un pueblo triste,
> que me tatuó los ojos con sus sombras
> pero que nunca pudo arrancármelos del todo,
> porque en el pánico desenfrenado de los galopes,
> mis ojos aprendieron a confiar en los ojos del caballo (p. 101)

20 Cf. Jean-Michel Maulpoix, *Une histoire de l'élégie*. Paris: Pocket, 2018. Nos señala Maulpoix, precisamente: «Qué relación existe entre una elegía erótica romana y una elegía fúnebre. Surge la pregunta [*la question se pose*]… Para ir directo a lo esencial, respondería que los motivos fúnebres, amorosos, sentimentales y filosóficos tienen en común el hecho de traducir o manifestar, en la escritura elegíaca, *una cierta mirada sobre la vida*, considerada desde el ángulo de la *finitud* (poesía fúnebre), desde el ángulo del *deseo* (poesía amorosa, galante, erótica) y desde el ángulo ético de la *voluntad* (el combate)» (p. 17). La traducción es nuestra.

Es fascinante descubrir cómo aparece, en la edad madura del poeta, este paraíso perdido de la infancia. Perdido y recuperado. Y es curioso, sobre todo, reconocer que vuelve con una riqueza lexical increíble, atravesando mundos y lenguas. Vuelven con la profundidad del *cambaí* y la dulzura dolorosa del *camachuí*.

¿QUÉ SE ESCUCHA EN UN TEXTO LITERARIO? LECTURAS LINGÜÍSTICAS EN LOS PROYECTOS LITERARIOS DE MAXIMILIANO BARRIENTOS, LUCIANA DE MELLO Y LINA MERUANE

Laura Gentilezza

Ibero-amerikanisches Institut 2021

Université Paris-Est IMAGER – CREER / Red LIRICO

Dentro de una lengua

Ya desde el siglo XIX, los debates sobre la lengua literaria, en las jóvenes naciones americanas y particularmente en lo que luego se conocería como el Cono sur, ponían de manifiesto las tensiones que existían con respecto a la posibilidad de construir un discurso nacional en la lengua de la colonia, el castellano.

Juan María Gutiérrez, en el *Discurso inaugural* del Salón Literario o en las *Cartas de un porteño*, da cuenta de estos debates. Sobre todo, este último a partir de su discusión mantenida con Sarmiento en torno al proyecto ortográfico. Desde esos debates que podríamos llamar inaugurales y que sitúan la discusión desde los centros urbanos en torno a la literatura como un elemento constitutivo de lo nacional, la literatura ha sido objeto permanentemente de este tipo de análisis. La confrontación de variantes lingüísticas, la presencia de elementos extranjeros o el análisis de las escrituras fonéticas, como las que emplea Arlt en *El juguete rabioso* para imitar el habla del personaje gallego o Borges en sus textos arrabaleros imitando la ortografía del *Martín Fierro,* son algunos de los ejemplos ya clásicos del Río de la Plata, pero lo mismo ocurre en Chile con la literatura criollista.

Ahora bien, esta perspectiva que es ya muy clásica adopta el esquema nacional en su relación con las lenguas. Según este esquema existen las lenguas oficiales de los estados, en las que se escribe la literatura nacional que acompaña la discursividad nacional y estatal, y hay otras lenguas menores, minorizadas, que coexisten en una relación de dominación con la lengua oficial. Estas lenguas son llamadas minoritarias o regionales, y esta doble denominación implica cuestiones interesantes porque circunscribe esas lenguas que son minoritarias, es decir, habladas por un grupo más pequeño dentro de una comunidad lingüística que habla otra lengua, a una región, a un lugar.

En el caso del Cono Sur diríamos que el español y el portugués son las lenguas oficiales y mayoritarias en casi todos los países. En Paraguay, español y guaraní son ambas lenguas oficiales, Bolivia con su estatuto de Estado Plurinacional admite el aymara, el guaraní, el quechua a mismo título que el español. Chile declara el español como lengua oficial, a pesar de que el mapudungun es una lengua de un peso político muy importante históricamente y creciente en los últimos años, y en Argentina el guaraní que es hablado ampliamente en la zona mesopotámica y en Formosa es, sin embargo, oficial solamente en la provincia de Corrientes. Brasil también declara lengua oficial al portugués. Entonces tenemos aquí un esquema claro donde hay dos lenguas mayoritariamente extendidas y que coinciden con las fronteras establecidas por los estados y luego otras admitidas oficialmente, o de hecho, que se extienden por lugares dibujando otros espacios y dando lugar entonces a pensar en otros territorios.

El advenimiento de la era digital ha puesto el acento, desde hace al menos cincuenta años, en la posibilidad de una circulación que no estaría tan sujeta ni a esos espacios fronterizos nacionales ni, por ende, a las instituciones de control de la lengua que relegan a las lenguas minoritarias, o minorizadas, a ese estatuto.

Esa circulación ya había tenido, con el movimiento de las nuevas editoriales a principios del siglo XXI, un primer impulso. Aquellos llamados en su momento «pequeños editores» no aspiraban a una amplia circulación porque carecían de los medios económicos suficientes para proyectar una distribución internacional en el mundo hispanohablante y por eso mismo el requerimiento de una lengua panhispánica no formaba parte de sus formalidades y requerimientos.

Desde aquel momento, la situación del mercado editorial ha evolucionado lo suficiente como para que las que fueron pequeñas editoriales ya no lo sean y tengan ahora un alcance regional más amplio que les permite llegar incluso, a algunas, a librerías españolas. Si bien muchas de esas primeras pequeñas editoriales han desaparecido, otras se han convertido en garantes de un catálogo de excelencia.

Esto implica que el acceso a la publicación y a la circulación se ha facilitado y que en ese marco la aparición acelerada de medios virtuales encontró un público para el que las cuestiones lingüísticas eran

un aspecto relevante, una cuestión que tenía en mente. Esta cuestión vinculada con una circulación que podemos llamar transnacional de la literatura es abordada por críticos que estudian desde la perspectiva intermedial la literatura ultra contemporánea del Cono sur[1]. El marco intermedial es la perspectiva teórica en la que nos interesa enmarcar este análisis, a pesar de que las derivas de una posible transnacionalidad de la literatura nos parezcan discutibles.

Desde aquellas primeras discusiones del XIX en las que la lengua se planteaba como un problema para lo nacional hasta el planteo que resulta de los medios más contemporáneos de circulación en el que la deriva literaria es la de la transnacionalización, el vínculo entre las lenguas oficiales y las llamadas lenguas minoritarias fue siempre el centro alrededor del cual han gravitado muchos debates.

La relación entre las lenguas, llamémosles, oficiales y no oficiales es pensada normalmente desde la noción de sustrato, lo que ha explicado, y sigue explicando, numerosas inflexiones y la conformación de las variantes locales en los diferentes rincones de América latina. De esta cuestión, el léxico es la parte más visible y los acentos la parte más audible. Augusto Roa Bastos, en una entrevista que mantiene con uno de sus traductores, Antoine Berman, reflexiona sobre este tema y dice lo siguiente con respecto a la relación entre el español y el guaraní en Paraguay:

> il s'agit de deux langues dont les structures sont contraires. La Guaraní est une langue polysynthétique, agglutinante, tandis que l'Espagnol est une langue de flexion. Mais les difficultés ne s'arrêtent pas là. Ce ne sont pas deux langues complémentaires qui s'aideraient pour exprimer la vie collective. Ce sont deux langues qui s'opposent qui s'abîment mutuellement alors qu'il existe d'autres langues qui s'intègrent et se complémentent. Au Paraguay on peut observer que l'Espagnol paraguayen –l'Espagnol de l'Amérique latine en général a été imprégné par la langue indigène, par le Guaraní.

1. Podemos citar los trabajos de Claudia Kozak, Carolina Gainza, Gianna Schmitter (*cf.* Bibliografía)

Y con respecto a la experiencia que atraviesan los escritores en ese contexto agrega que los escritores viven muy mal esa situación y que se encuentran:

> déchirés entre les deux « hémisphères » de la culture du pays. Bien que le Guaraní ne possède pas de tradition écrite , c'est néanmoins la langue qui traduit et exprime le mieux la vie affective du Paraguayen, même quand il n'est pas bilingue. Si bien que, du point de vu affectif, l'écrivain se sent attiré par le Guaraní, il est imprégné par ses modalités linguistiques. Mais sa culture, sa formation et l'existence d'un contexte culturel plus vaste que celui de son propre pays – le contexte latino-américain – le conduisent à employer l'Espagnol pour écrire[2].

Incluso si no hablara guaraní, insiste Roa Bastos, esa lengua es la que mejor se conecta con la espiritualidad de la nación, en consonancia con los debates del siglo XIX. Roa enfrenta las dos lenguas y piensa la espiritualidad, la afectividad nacional como un asunto que no es monolingüe, tomando la formulación de Jacques Derrida. Incluso si quien escribe no dispone de la posibilidad de expresarse en guaraní, esa lengua está presente en el español. Está dentro del español, porque éste está impregnado de esa lengua, es decir, el español de América latina, los españoles de América latina, están modelados por el contacto de las lenguas precolombinas que no funciona entonces ya como sustrato sino como meollo de la cuestión, siguiendo a Roa.

Pareciera que aquí Roa estuviera en sintonía con Deleuze y con Guattari cuando definen una literatura menor como una literatura que no es una literatura en un idioma menor sino la literatura que una minoría hace en una lengua mayor. Ellos plantean el coeficiente de desterritorialización al que se ve afectado el idioma cuando se escribe una literatura menor en esos términos y, en el caso de la literatura latinoamericana, este aspecto se convierte en una cuestión de fronteras. Si consideramos que la literatura en lengua minoritaria es la que está escrita en una lengua que no es la lengua oficial del estado, hay en esa apuesta la confianza de que los límites del estado son los que definen el estatuto de una lengua. El Guaraní no es menor en Paraguay y sí lo

2. Augusto Roa Bastos, *Moi, le Suprême*, Paris, Ypsilon, 2010, p. 499-512.

es en Brasil y en Argentina en función de los límites que las guerras del XIX y del XX han planteado – guerras en las que la lengua guaraní fue fundamental como medio de transmisión de información entre los ejércitos– pero si se circunscribe el espacio en el que esa lengua se habla, obtenemos otro territorio en donde esa lengua es mayoritaria[3].

A partir de estas ideas preliminares nos proponemos comentar algunas conclusiones insipientes sobre un grupo de autoras y de autores contemporáneos para quienes la preocupación por la lengua es consciente y sensible. En este punto vale la pena volver sobre la cuestión de la comunicación virtual que desde luego abre para esas lenguas otras posibilidades, basta pensar en la cantidad de aplicaciones que existen para aprender guaraní –como por ejemplo Duolingo– o mapudungun y que escamotean otros espacios institucionales de aprendizaje de lenguas poniéndolas al mismo nivel de las que podemos llamar las lenguas mayoritarias en Occidente.

Por esta razón la perspectiva intermedial se revela óptima par nuestro estudio. La intermedialidad no solamente como un conjunto de formulaciones teóricas que permiten el estudio de manifestaciones en las que intervienen diferentes medios audiovisuales sino, sobre todo, como una manera de posicionarse frente a la diversidad de elementos que constituyen una obra. Ese posicionamiento intermedial contempla el estudio de objetos artísticos de composición heterogénea sin la jerarquización de sus componentes. Para el caso de obras literarias en las que intervienen otros medios diferentes de la escritura, la perspectiva intermedial adoptará una visión según la cual la palabra escrita no es priorizada frente a las imágenes fotográficas, por ejemplo. Lo que sería interesante rescatar de esa perspectiva es que se podrían estudiar obras compuestas de manera evidente por más de una lengua y que a pesar de que una ocupe más lugar, no se la considere mayoritaria. La perspectiva intermedial privilegia precisamente el tipo de vínculo que se establece entre los elementos al margen de la cantidad

3. La cuestión del establecimiento del mapa lingüístico en América latina es un problema de larga data como así lo demuestran los numerosos y a la vez no idénticos mapas que buscan dar cuenta de la distribución de las lenguas precolombinas. No es curioso que los estudios más avanzados desde la cartografía, la lingüística y la historia se hayan llevado a cabo en la región donde el guaraní se extiende.

de espacio que ocupan, mostrando así una preocupación cualitativa por los componentes de la creación y no meramente cuantitativa. Traducido a la relación entre leguas, el interés que suscita radicaría en observar el vínculo que existe entre manifestaciones lingüísticas diferentes dentro de una misma obra más que la atribución de esa obra a un ámbito nacional en función de la cantidad de espacio que ocupan esas manifestaciones lingüísticas.

¿Cuántas palabras de otra lengua son necesarias dentro de un libro para que su pertenencia al ámbito de la lengua nacional sea cuestionada? Esta pregunta funciona como telón de fondo para nuestra reflexión y nos invita a revisar los casos literarios con los que trabajamos por el momento.

Tres casos de análisis

La presencia de distintas lenguas en textos literarios no reviste mayor novedad. Ya citamos el caso de Arlt, pero la literatura del siglo XX da claras cuentas de ello, a pesar de que en el ámbito hispánico, la cuestión de la variante y de la legibilidad panhispánica le gane espacio a la reflexión sobre el vínculo entre las lenguas. Sin embargo, no son quizás esas cuestiones, la latencia permanente de lenguas precolombinas y la legibilidad panhispánica, cosas tan diferentes.

Ya Antonio Cornejo Polar en los años 1970 y 1980 propuso la noción de literaturas heterogéneas para dar cuenta de la complejidad del mundo latinoamericano. Son particularmente notables los textos en donde se encarga de recordar que la instauración de lo nacional y de las literaturas nacionales es un proceso que se da a fines del siglo XIX y sobre todo principios del XX y que conlleva la relegación al estatuto de tiempo arcaico de las culturas precolombinas, como si lo que ocurre en esas lenguas y en esas culturas hubiera dejado de ocurrir cuando comienza la era de las naciones republicanas en Latinoamérica. Las perspectivas decoloniales se han ocupado de hacerse eco de estos planteos y de recuperar para los estudios culturales y literarios los corpus de literaturas producidas en América latina fuera del ámbito de las lenguas europeas. Como ya sabemos, el riesgo de esto es el de insertar en la temporalidad hegemónica de las lenguas europeas una

formulación que corresponde con otra temporalidad y que tiene en su propio sistema un estatuto que desde la cultura hegemónica es leído como «literatura».

Esto nos permite pensar que escribir literatura y disponer de un estatuto nacional, por ejemplo, escribir literatura y ser peruano, no significa necesariamente que se sea un escritor peruano o una escritora peruana o que los textos formen parte del discurso de la literatura nacional. No basta con eso sino que es necesario llevar adelante una serie de gestos de inscripción hacia el marco de la literatura nacional. De esto podría entenderse que proponemos una literatura nacional cerrada a todo lo que no se articule según sus códigos y parecería que lo que estoy diciendo es contrario a todas las formulaciones decoloniales, lo es, pero en otro sentido.

¿Qué queremos decir con esto? Si la literatura nacional tiene sus códigos que son los hegemónicos, la digitalización ha permitido que esos archivos sobre los que se sostiene ese discurso sean accesibles desde otros espacios fuera del territorio nacional y que, por ejemplo, un francés como Guillaume Contré quiera convertirse en un escritor argentino porque intenta llevar adelante desde su escritura los gestos necesarios para integrarse en ese discurso. Al mismo tiempo, implica que quienes escriben desde dentro del territorio nacional no estén interesados ni, sobre todo, interesadas en participar de ese discurso y puedan tender redes mediante la comunicación digital con otros archivos y con otros creadores y creadoras y formar así otro discurso. Por ejemplo, el de la ya instaurada literatura de mujeres, que parecería no preocuparse por la pertenencia nacional de sus integrantes sino por los gestos literarios que colaboran con la construcción de ese discurso: la existencia de una literatura que transponga poéticamente el pensamiento del último feminismo.

Si bien estas reflexiones están en ciernes y no constituyen aún un marco teórico, es desde aquí desde donde nos lanzamos al comentario de las creaciones que nos interesan: los trabajos de Luciana de Mello, Lina Meruane y Maximiliano Barrientos[4].

4. Estos avances de investigación forman parte de un proyecto más amplio que se encarga de estudiar los efectos que la experiencia digital ha tenido en la

Luciana de Mello es una escritora argentina que ha publicado la novela *Mandinga de amor* en 2016. Allí narra la historia de la salida de un personaje de una relación incestuosa. Esta historia transcurre en el seno de una familia que circula por la zona fronteriza entre Brasil, Uruguay y Argentina. A lo largo de toda la novela el portugués está presente, porque los personajes brasileros lo siguen hablando cuando están en Uruguay y en Argentina. Cuando la protagonista viaja a Brasil entabla un vínculo fugaz con el personaje de Joáo con quien mantiene la siguiente conversación:

> *Você fala, me pregunta.*
> *Falo, pero no contesto interrogatorios.*
> *Joáo se esfuerza por sonar más castellano. Me cuenta que él es de Pernambuco pero que se vino para acá hace ya varios años. Que le gusta más vivir del lado brasilero y que a esta frontera no la cambiaría por nada del mundo.*
> *Aqui tem vida que arde, dice.*
> *Cuando llegamos a la puerta se detiene frente a mí.*
> *Te corres, con licenca, tengo que pasar a llave, me dice.*
> *Perdón, no me di cuenta*[5].

La construcción de la infancia en este texto reposa sobre una lengua heterogénea, donde el portugués interviene cuando es necesario, imbricado en la sintaxis de una lengua principal que sería el castellano sin que la comprensión del texto se vea perjudicada.

En el caso de Lina Meruane, su novela *Sangre en el ojo* transcurre entre Nueva York y Santiago de Chile. Como en el caso anterior, los espacios asociados a lenguas oficiales son al menos dos. Meruane es una escritora chilena y esta novela fue publicada por primera vez en 2012. Aquí ingresa en su formulación frases en inglés cuando se refiere a los intercambios que el personaje, que se llama Lina como su autora, mantiene con otros personajes en Estados Unidos. Emplea incluso la contracción ortográfica en «ma'am» sin ninguna marca que señale estas palabras como ajenas o extranjeras:

---

percepción y el modo en que esto se traduce en la creación literaria. Tanto el corpus de análisis como el marco teórico están en plena formulación.

5. Luciana De Mello, *Mandinga de amor*, Buenos Aires, La Página, 2018, p. 40.

> Su vozarrón de negra nos abrió paso ante cada uno de los obstáculos y me acercó a la entrada misma de la cabina. Y con un displicente there you go, ma'am me largó[6].

La imbricación sintáctica es, sin embargo, menos evidente que en el caso de De Mello. El artículo indefinido «un» ratifica la condición de cita de la frase en inglés «there you go ma'am» otorgándole un espacio casi separado del resto del sintagma. Más adelante en la misma página leemos:

> Hablaban del sobrepeso, se reían, pedían permiso y se excusaban diplomáticamente por darse pisotones, ay, sorry, thank you, pucha no entra esta huevada; eso decían sus voces uniéndose en una incoherente madeja de palabras[7].

Esa «incoherente madeja de palabras» a la que alude la voz narrativa tiene más que ver con su propio discurso que con el de los personajes de la diégesis. Ese español cuarteado por por el inglés, en este caso, y por el portugués, en el caso anterior, se muestra flexible desde su gramática a la presencia de palabras extranjeras pero sobre todo permeable semánticamente. Pareciera una lengua que fácilmente es habitada por otras sin que eso quiebre sus bordes o cambie su identidad. Incluso más, es por eso por lo que su identidad podría definirse.

Estos casos son evidentes porque tanto el portugués como el inglés son lenguas hegemónicas en sus espacios oficiales, espacios que se transponen en el espacio lingüístico y que vuelven rápidamente detectables las marcas de la presencia de una lengua dentro, o al lado, de la otra como están aquí las palabras dispuestas linealmente. Hay, sin embargo, detalles menos evidentes, casi imperceptibles que no trabajan precisamente en el borde entre las lenguas, sino que señalan esos bordes como arbitrarios.

Barrientos, escritor boliviano, publica *En el cuerpo una voz* en 2017. Allí exhibe las declinaciones que han impregnado en el español las distintas naciones, como la camba. En los ejemplos que citamos a continuación, podemos ver los diminutivos en -ingo e -inga, una

6. Lina Meruane, *Sangre en el ojo*, San José de Costa Rica, Lanzallamas, 2013, p. 52.

7. *Ibidem*.

particularidad que se considera propia de Santa Cruz de la Sierra y que algunos explican por el contacto que hubo entre Bolivia y Brasil en torno al conflicto del Acre. Esta forma de diminutivo provendría de una adaptación del diminutivo portugués -inha, como en *casinha*, a pesar de que existe un registro de su uso en variante peninsular a fines del siglo XIX.

> Si querés cocho te va a costar un poquingo más que ese reloj[8].
>
> Están saningas, recién llegaron[9].
>
> Dije que iba a salir un ratingo[10].
>
> Escuchaba el ruido de mi propia respiración y temía que todingos esos mierdas también pudieran escucharla[11].

A pesar de los desacuerdos con respecto al origen de esta desinencia, en la variante oriental boliviana del español se reconoce una asociación entre esa forma y la identidad camba. Ese diminutivo circula como una marca del habla cruceña y además con la hipótesis de filiar su origen en el habla camba. El habla cruceña fue considerada largamente como un habla desconectada del resto del territorio boliviano, es decir, alejada tanto de los bordes fronterizos territoriales como de los bordes lingüísticos y sin embargo, o por eso mismo, da cuenta de la presencia de elementos prehispánicos.

A la luz de estos ejemplos que han sido sencillamente mencionados, la literatura nacional con su lengua oficial pareciera constituir una opción dentro de un abanico más amplio de opciones frente a las que se encuentran quienes llevan adelantate actualmente un proyecto de creación literaria. Ese abanico, siguiendo a Cornejo Polar, no sólo supone diferentes lenguas o diferentes juegos de archivo que quienes escriben buscan interpelar e integrar, sino también diferentes temporalidades que se tensan en la forma de vida latinoamericana y que se ponen de manifiesto en la presencia de elementos lingüísticos de

8. Maximiliano Barrientos, *En el cuerpo una voz*, Buenos Aires, Eterna candencia, 2018, p. 12.

9. *Ibidem*.

10. *Ibid.*, p. 57.

11. *Ibid.*, p. 58.

diverso proceder. Así, la noción de literatura nacional se presenta como cerrada en sí misma, pero, no se presenta como la única posible.

Una reflexión ortográfica final

Entrevistado sobre la cuestión de la «propiedad de la lengua», Hernán Ronsino responde con esta argumentación que explica la escritura fonética. Esta escritura intenta representar una pronunciación no incluida en la ortografía normada. Se trata de una explicación que él da con respecto a la escritura de la palabra «costillal», presente en uno de los cuentos de su primer libro, que corresponde a la pronunciación local de la palabra «costillar». Por relajación de la pronunciación en el habla de la comunidad lingüística donde Ronsino se crió, la vibrante final fue convirtiéndose en líquida. Desde su primera publicación, Hernán Ronsino reflexiona sobre esta cuestión:

> La palabra es *costillal*. La escribo en uno de los relatos de mi primer libro. La repito varias veces en la historia. Hay en el interior de esa palabra el murmullo de asados, de reuniones y partidos de truco: es decir, noches de verano, interminables, en el taller mecánico de mi Viejo. Resuenan, allí, los ecos de una lengua erosionada. Una lengua que suprime los bordes de algunas palabras o altera letras. Entonces algunos nombres dichos oralmente son muy distintos a la forma en que aparecen escritos. Tengo presente, todo el tiempo, la memoria de esa lengua erosionada a la hora de escribir *costillal*. Claro que la fidelidad a ese decir tiene sus limitaciones. Como también la negación de su potencia a partir de un puro sistema de reglas predominante. Por eso cuando me encuentro, en las pruebas de imprenta, con las anotaciones de la correctora, me enfrento a un dilema. La correctora tacha la palabra costillal y pone, claro, la palabra «costillar».
>
> Leí varias veces el relato con la palabra correcta. Y cada vez que pasaba por ahí, me encontraba con una palabra muerta. Una zona desierta que no me representaba. Una lengua del centro, oficial. Pensé en esa correlación. En el uso o la custodia de la lengua. Pensé en las semejanzas entre los maestros y la figura del corrector. [...] Me gusta explorar en ese territorio –marginal casi siempre– y recuperarlo como voz genuina, como materia con la cual poder narrar. Será por eso que,

> finalmente, decidí corregir a la correctora. Y volví a escribir, sobre la palabra correcta, ésa que dejaba brotar el eco de una lengua erosionada, es decir, una lengua cargada, para mí, de vitalidad[12].

Esta ortografía delincuente, robando la fórmula con la que Isabelle Alfandary califica la escritura de Derrida, busca dar cuenta de la afectividad que evocaba Roa Bastos, que se manifiesta a través de las lenguas a pesar de que quien escribe no las domine completamente puesto que detentan un peso específico dentro de las narraciones asociado con la temporalidad que encarnan. Íntima y a la vez social, como lo explica Ronsino al final de la cita, esa temporalidad se registra como una falta que desde la ortografía señala el mismo desfasaje que evocara Roa.

Si todo es político en una literatura menor, como dicen Deleuze y Guattari atribuyéndole al escritor la tarea de forjar otra comunidad potencial, más político es aún en una ortografía menor que se encargue que jalonar los mapas de un abanico de opciones.

12 AAVV, « Ocho respuestas a una misma pregunta », *Revista Ñ*, 2 de septiembre 2011, disponible en : <https://www.clarin.com/rn/literatura/EncuestaOcho_respuestas_a_una_misma_pregunta_0_r1Vov5p2PQl.html>. [Consultado el 20 de marzo 2013].

Bibliografía

AA.VV., «Ocho respuestas a una misma pregunta», *Revista Ñ*, 2 de septiembre 2011, disponible en : <https://www.clarin.com/rn/literatura/EncuestaOcho_respuestas_a_una_misma_pregunta_0_r1Vov5p2PQl.html>. [Consultado el 20 de marzo 2013].

Maximiliano Barrientos, *En el cuerpo una voz*, Buenos Aires, Eterna cadencia, 2018.

Antonio Cornejo Polar, *Papeles de viento: ensayos sobre literaturas heterogénea*s, Ciudad de México, Nómada, 2019.

Luciana DE MELLO, *Mandinga de amor*, Buenos Aires, La Página, 2018.

Gilles Deleuze & Félix Guattari, *Kafka. Pour une littérature mineure*, París, Minuit, 1975.

Jacques Derrida, *Le Monolinguisme de l'autre*, Paris, Galilée, 1996.

Edgar Doll Castillo, «El momento que domina: la producción simbólica en las tecnologías digitales: nuevas subjetividades, nuevas representaciones», in A. Vera & S. Navarro, *Bifurcaciones de lo sensible: cine, arte y nuevos medios*, Valparaíso, RIL, 2017, p. 209-218.

Carolina Gainza, *Narrativas y poéticas digitales en América latina: producción literaria en el capitalismo informacional*, Santiago de Chile, Cuarto propio, 2018.

Juan María Gutiérrez, *Cartas de un Porteño*, Buenos Aires, Alfaguara, 2003

Juan María Gutiérrez, «Fisonomía del saber español: cuál debe ser entre nosotros», in: *El Salón Literario de 1837*. (Félix Weinberg, Editor), Buenos Aires, Hachette, 1977, 145-157.

Claudia Kozak, «Literatura expandida en el dominio digital», *El taco en la brea*, 4, Nº 6, 2017, p. 220-245.

Lina Meruane, *Sangre en el ojo*, San José de Costa Rica, Lanzallamas, 2013

Augusto Roa Bastos, *Moi, le Suprême*, Paris, Ypsilon, 2010.

Luis Alberto Roca, *Breve historia del habla cruceña y sus mestizajes*, Santa Cruz de la Sierra, El País, 2007.

Gianna Schmitter (2020), *Estrategias intermediales en literaturas contemporáneas de América latina. Hacia una TransLiteratura*, tesis defendida en la Universidad Paris-Sorbonne, el 6 de diciembre de 2019, disponible en línea. URL: https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-02885452/document.

FAIRE ENTENDRE LE BRUISSEMENT DU QUECHUA DANS LA LANGUE ESPAGNOLE : ANALYSE DES STRATÉGIES HÉTÉROLINGUES MISES EN PLACE DANS *YAWAR FIESTA* DE JOSÉ MARÍA ARGUEDAS

Rosana Orihuela
Université de Caen-Normandie, ERLIS

José María Arguedas (1911-1969) est une des figures majeures de la scène intellectuelle et artistique péruvienne du XXe siècle : dans un pays diglossique où, durant des siècles, les langues n'ont pas eu la même valeur, Arguedas a été un des rares à revendiquer le quechua comme langue maternelle et à construire une œuvre romanesque et poétique dans laquelle la langue indigène vient hanter l'espagnol pour y redessiner l'ombre d'un conflit socioculturel qui divise le Pérou depuis le XVIe siècle. Arguedas fait en effet de la langue un espace d'expérimentations d'où pourra surgir l'altérité indienne quechua : il travaille politiquement la langue espagnole et lui invente une hospitalité linguistique inédite. Arguedas réussit à créer, au sein même de la langue espagnole, un « bruissement » de la langue indigène, et ce grâce à une poétique hétérolingue complexe qui ne cesse de se transformer. L'hétérolinguisme est défini par Myriam Suchet comme « la mise en scène d'une langue comme plus ou moins étrangère le long d'un continuum d'altérité construit dans et par un discours (ou un texte) donné[1] ». C'est à partir de cette notion de « mise en scène » que nous nous proposons de définir l'hétérolinguisme arguédien comme la mise en scène d'un espagnol traversé par le quechua grâce à une série d'emprunts lexicaux quechuas, des distorsions phonétiques et des tentatives de calque de la syntaxe indigène sur la syntaxe castillane.

Nous proposons d'étudier les modalités de ce bruissement linguistique dans le premier roman d'Arguedas, intitulé *Yawar fiesta* et publié en 1941. Ce roman a pour cadre la ville de Puquio, dans la région d'Ayacucho, et dépeint l'agitation que provoque l'interdiction décidée par les autorités liméniennes de la corrida indienne, la *yawar fiesta* (fête du sang) ; à leurs yeux, elle provoque des débordements

1. Myriam Suchet, *L'Imaginaire hétérolingue. Ce que nous apprennent les textes à la croisée des langues*, Paris : Classiques Garnier, coll. « Perspectives comparatistes », série « Littérature et mondialisation », 2014, p. 19.

dangereux au sein des communautés indiennes et l'inconscience du danger ainsi que l'alcoolisme figurent en tête de la liste des griefs des notables de la ville contre la *yawar fiesta*. L'écrivain s'inspire des études qu'il a menées en tant qu'ethnologue sur les processus de transculturation observables dans la sierra péruvienne. L'influence de la culture indienne sur les notables *criollos* de Puquio, une influence niée au demeurant par ces derniers, ainsi que la capacité de la culture quechua à s'adapter aux mutations socioculturelles occupent une large place dans le roman. La finesse des observations de l'ethnologue apparaît clairement dans l'évocation, par exemple, du paternalisme des étudiants andins partis à Lima et qui, se sentant investis d'une mission d'éducation des populations indigènes, condamnent ces pratiques et ces fêtes traditionnelles qu'ils jugent archaïques. L'attention portée à la nature, à la relation entre l'homme et l'espace qui l'environne, l'animisme qui imprègne la description de l'eau qui « crie » et des fleurs qui « dansent » témoignent de l'influence de la cosmovision indienne sur l'écriture arguédienne. Une des réussites du roman est, sans conteste, la manière dont Arguedas illustre le principe de transculturation en l'inversant : ce ne sont plus les Indiens qui ont assimilé la culture *criolla* mais l'inverse. Lorsque le sous-préfet annonce aux notables l'interdiction qui menace la corrida de Puquio, la réaction de ces derniers témoigne de leur degré de transculturation. Indignés, leur stupéfaction et la véhémence avec laquelle ils accueillent la nouvelle constituent, par défaut, une voix indienne puisqu'à travers leur défense de la *yawar fiesta*, c'est toute la culture quechua qui s'exprime. La complexité et l'ambiguïté des réactions ne sont cependant pas occultées par Arguedas : en effet, si certains notables défendent la *yawar fiesta* c'est avant tout pour jouir du triste spectacle offert par des Indiens ivres qui s'élancent devant les taureaux. Il existe cependant chez d'autres une volonté sincère de maintenir la corrida indienne, élément culturel et social indissociable de la ville.

Le personnage principal du roman, explique Arguedas, est la masse formée par les Indiens : *Yawar fiesta* est une fresque mettant en scène des voix collectives. Les voix indiennes sont restituées dans le murmure ou la clameur et l'espagnol est travaillé par le quechua : la syntaxe de la langue indigène se greffe sur l'espagnol et

le déforme. Nous tenterons alors de montrer comment l'hétérolinguisme d'Arguedas vise à rejouer la confrontation historique d'une langue et d'une culture hégémoniques avec la langue et la culture marginalisées des Indiens quechuas. Dans un premier temps, nous étudierons comment le quechua manifeste sa présence par le lexique, les interjections et les diminutifs. Dans un deuxième temps, nous interrogerons les limites de cette poétique en nous confrontant à certains exemples de « saturation hétérolingue » qui ont pu rendre difficile la lecture du texte.

I. Le bruissement du quechua

Écrivant en espagnol, Arguedas n'en a pas moins continué de faire entendre le quechua dans ses écrits romanesques comme dans sa poésie ; la langue indigène vient investir l'espagnol d'un « bruissement[2] » étranger qui lui confère une dimension nouvelle.

La poétique arguédienne a été marquée dès les premiers écrits par la question de l'hétérolinguisme : la langue et la culture quechuas ont toujours été liées à la langue espagnole et à la culture *criolla* dans les romans d'Arguedas, mais à des degrés divers. Si sa poétique hétérolingue a connu des évolutions entre le conte « *Agua* », les romans *Yawar fiesta*, *Los ríos profundos* et *Todas las sangres*, leur dénominateur commun était que la fiction se situait dans les Andes, là où les Indiens vivent entre eux et parlent quechua. C'est par ailleurs ce qu'explique Arguedas lors de la Première rencontre des écrivains péruviens, où il se défend d'avoir livré une représentation sociolinguistique des Indiens mais affirme, au contraire, avoir créé une fiction linguistique. Il avait déjà développé cet argument quelques années auparavant dans un article, aujourd'hui incontournable, intitulé « *La novela y el problema de la expresión literaria en el Perú* » où il se demandait dans quelle

2. Par « bruissement », nous désignons la présence à la fois lexicale, phonétique et syntaxique de la langue indigène telle qu'elle apparaît dans les productions discursives des personnages quechuophones et dans la poétique des romans arguédiens. Nous nous inspirons de la métaphore créée par Roland Barthes du « bruissement de la langue ». Voir Roland Barthes, « Le bruissement de la langue » [1975]. In *Le Bruissement de la langue – Essais critiques IV*. Paris : Éditions du Seuil, coll. « Points essais », 1984, p. 99-102.

langue faire parler les Indiens. Pour lui, qui a vécu auprès d'eux et a appris à parler en quechua, il était tout à fait impossible de faire parler les Indiens en espagnol ; il a donc dû opter pour une création :

> Yo resolví el problema creándoles un lenguaje castellano especial, que después ha sido empleado con horrible exageración en trabajos ajenos ¡Pero los indios no hablan en ese castellano ni con los de lengua española, ni mucho menos entre ellos! Es una ficción. Los indios hablan en quechua[3].

Le travail que réalise Arguedas sur la langue peut également s'analyser à la lumière des recherches de Gilles Deleuze et Félix Guattari, notamment sur la différence qu'ils établissent entre langue mineure et langue majeure et l'effet de *minorisation* que peut imposer un écrivain à une langue majeure. Une langue, expliquent-ils, n'est jamais en elle-même majeure ou mineure : c'est le rôle qu'elle joue dans une société, les valeurs qu'on lui accorde et la place socioéconomique des locuteurs qui font d'elle une langue mineure – une langue de la minorité, de la marginalité – ou majeure – une langue du pouvoir, des classes dominantes : « "[m]ajeur" et "mineur" ne qualifient pas deux langues, mais deux usages ou fonctions de la langue[4]. » Une langue majeure peut ainsi subir un processus de *minorisation* :

> C'est dans sa propre langue qu'on est bilingue ou multilingue. Conquérir la langue majeure pour y tracer des langues mineures encore inconnues. Se servir de la langue mineure pour *faire filer* la langue majeure. L'auteur mineur est l'étranger dans sa propre langue. S'il est bâtard, s'il se vit comme bâtard, ce n'est pas par mixité ou mélange des langues, mais plutôt par soustraction et variation de la sienne, à force d'y tendre des tenseurs[5].

Dans le cas d'Arguedas, la *minorisation* de l'espagnol s'effectue à travers la langue quechua, qui vient travailler la langue majeure pour

3. José María Arguedas, « *La novela y el problema de la expresión literaria en el Perú* » [1950]. *In Obras Completas – Obra antropológica y cultural*. Lima : Editorial Horizonte, 2012, t. VII, vol. 2, p. 278.

4. Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Mille Plateaux*. Paris : Les Éditions de Minuit, coll. « Critique », 1980, p. 131.

5. Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Mille Plateaux*, *op. cit.*, p. 133.

lui faire incarner autre chose que ce qu'elle a toujours représenté : désormais, l'espagnol sert à restituer la présence du quechua, comme si le texte s'énonçait dans la langue mineure. Arguedas fait véritablement « filer » l'espagnol à partir de traits syntaxiques qu'il emprunte au quechua.

Dans « *Arguedas y el mestizaje de la lengua :* Yawar fiesta », Cecilia Hare formule l'idée selon laquelle Arguedas a véritablement « quechuisé » l'espagnol dans son roman[6] : le thème qui soutient l'œuvre est, explique-t-elle, celui d'un antagonisme opposant deux visions du monde, une vision indienne et une vision *criolla*. Cet antagonisme s'incarne dans la forme même du récit romanesque, au cœur de la langue espagnole qui abrite le quechua qui, lui, la travaille depuis l'intérieur, la fait sortir de ses gonds syntaxiques :

> [Arguedas] [c]rea efectos, implicaciones, nuevas sonoridades, hace penetrar el quechua en el castellano a través del uso profuso de vocablos quechuas y calcando la sintaxis de esa lengua. Son esos los desordenamientos. Se trata de una hibridación[7] […].

La première présence, manifeste, du quechua dans le roman est lexicale. On retrouve des termes spécifiques à la faune et la flore andines ainsi qu'à certaines réalités socioculturelles telles que les instruments de musique indiens, les croyances ou encore les rites : « *ak'chi* », « *chascha* », « *akatank'a* », « *killincho* », « *lek'le* » pour les animaux ainsi que « *pinkullo* », « *tinya* », « *wakawak'ra* » pour les instruments de musique et, enfin, les mots « *saywa* » ou « *auki* » qui se réfèrent aux croyances mythologiques indiennes[8]. Ce lexique quechua permet de présenter au lecteur hispanophone une réalité sociale autre, un monde culturel différent du sien : ainsi le terme de « *maktillo* » se distingue du « *muchacho* » en ce qu'il désigne, spécifiquement, un jeune homme indien. L'emploi de ce mot indique soit que le locuteur est quechuophone et/ou d'origine indienne, soit que

6. Cecilia Hare, « *Arguedas y el mestizaje de la lengua:* Yawar fiesta », art. cit., p. 156.

7. Cecilia Hare, « *Arguedas y el mestizaje de la lengua:* Yawar fiesta », art. cit., p. 159.

8. Voir Cecilia Hare, « *Arguedas y el mestizaje de la lengua…* », art. cit., p. 161.

le personnage désigné par ce nom est d'origine indienne. Le fait que le narrateur use du terme « *maktillo* » pour désigner les jeunes garçons indiens des *ayllus* de Puquio est significatif et peut être interprété de diverses manières : soit l'instance narratrice occupe la position qui est celle de l'instance quechua, en parlant en son nom ou bien en en revendiquant une filiation, soit elle se dépeint comme étant au fait des réalités socioculturelles indigènes en employant son lexique de façon précise. Dans tous les cas, l'instance narratrice se représente en relation étroite avec le monde indien qu'elle décrit.

Parallèlement à ce lexique, on trouve des exemples de la syntaxe agglutinante du quechua comme c'est par exemple le cas avec des termes forgés autour du mot « *punaruna* » (hommes de la puna) et ses variantes, notamment celles construites avec le suffixe –*kuna* qui sert, en quechua, à marquer le pluriel. On peut ainsi lire des formations complexes à partir des mots « *puna* » et « *runa* » telles que *punacomunero*, *punarunakuna* ou encore *punacumunkuna*. Selon nous, Arguedas a tenté de rendre sensibles, au sein même de son récit romanesque, les potentialités agglutinantes de la langue quechua : en introduisant des variantes mais en explicitant toujours les mots impliqués, l'écrivain a tenté d'instaurer une connivence linguistique entre son lecteur et la langue indigène. Tâtonnant, peut-être, dans la découverte et le déchiffrement des mots « *runa* », « *puna* », ainsi que du suffixe pluriel « –*kuna* », le lecteur hispanophone n'en a pas moins la certitude de reconnaître des mots et de les identifier et ainsi, d'une certaine façon, d'entrer dans la langue quechua ou, tout du moins, d'en expérimenter l'illusion.

On trouve également une quantité importante de tournures expressives quechuas relevant de l'oralité telles que « *jajayllas* », « *atatao* » mais aussi de verbes ayant une valeur d'interjection tels que « *aisay* », « *chutay* » et « *sayay* ». En voici un exemple avec la traduction en français réalisée par Cecilia Hare et Dominique Jaccottet :

> ¡Cumun yaku jajayllas[9]!

9. *Yawar fiesta* [1941]. *In* José María Arguedas, *Obras completas*. Lima : Editorial Horizonte, 1983, t. II, p. 76.

L'eau, le yaku, est à tous ! Ha[10] !

L'interjection « ¡*jajayllas*! » qui peut, tour à tour, marquer la joie, la moquerie ou la satisfaction, est remplacée par un « Ha ! » bien plus « neutre » en français dans la mesure où il peut signifier l'étonnement, la déception, la défiance, la frustration, la surprise, la moquerie ou encore le dédain[11]. La traduction francophone se distingue par une tendance clarificatrice avec « L'eau, le *yaku*, est à tous ! Ha ! », puisque les traducteurs introduisent un verbe là où l'absence de verbe de l'original créait un effet d'oralité. L'hybridité linguistique qui affecte le mot espagnol « *común* », prononcé « *cumun* », et les termes quechuas « *yaku* » et « *jajayllas* », est effacée dans la traduction : le face à face original entre quechua et espagnol disparaît[12]. Selon nous, effacer cette hybridité linguistique revient à dénaturer l'hétérolinguisme qui soutient la poétique arguédienne : en effet, la confrontation entre espagnol et quechua vise à incarner dans la langue des siècles de rapports socioculturels conflictuels.

10. *Yawar fiesta (La fête du sang)*, trad. Cecilia Hare et Dominique Jaccottet. Paris : Métailié, coll. « Bibliothèque hispano-américaine », 2001, p. 17. La traduction prend pour édition de référence celle publiée en 1983 dans le second tome des *Obras Completas* de la maison d'édition Horizonte.

11. « Des interjections primaires du type Ah !, Oh !, etc., font certes difficulté, car elles ne connaissent guère, on le sait, une spécialisation […] stable, puisqu'elles peuvent exprimer différents types d'émotion. » Georges Kleiber, « Sémiotique de l'interjection ». *Langages*, n° 161, 2006/1, pages 10 à 23. En ligne : <https://doi.org/10.3917/lang.161.0010> [consulté le 28 janvier 2019]

12. Dans un article consacré aux traductions italophones des romans de José María Arguedas, Antonio Melis regrette la disparition de ce face à face symbolique et affirme : « Il sintagma "*Cumun yaku*" […] diventa cosí "acqua comunale" [...] perdendo in questo modo il suo carattere ibrido che dà sapore al testo e che corrisponde effetivamente alla contaminazione linguistica in atto da decenni nel mondo andino ». Antonio Melis, « *Tradurre in italiano il romanzo andino. Il caso Arguedas* ». *In* Francesco Fava (a cura di), *La narrativa ispanoamericana nelle traduzioni italiane.* Palermo : Sellerio, 2013, p. 124. Le syntagme "*Cumun yaku*" […] devient ainsi "acqua comunale" […] perdant alors son caractère hybride qui donne au texte sa saveur et qui correspond effectivement à la contamination linguistique qui se réalise depuis des décennies dans le monde andin.

Autre procédé d'étrangement de la langue, celui d'ajouter des suffixes quechuas tels que *–cha*, *–y* ou *–lla,* à des noms propres ou communs espagnols : *–cha* est un diminutif connotant l'affection mais aussi le respect, *–lla* sert également à exprimer l'affection, tandis que *–y* est un suffixe possessif de première personne du singulier. L'emploi des diminutifs quechuas (*–cha*, *–llay*) ou espagnols (*–ito*, *–ita*) dans la bouche des personnages quechuophones peut aussi servir à marquer le respect, la déférence. En effet, *–cha* peut à la fois signifier l'affection, la proximité, la familiarité, mais aussi la déférence. Lorsque les personnages quechuophones usent du suffixe *–ito* pour marquer le respect qu'ils portent à leur interlocuteur, c'est parce qu'ils ont recours au suffixe espagnol comme si ce dernier était du quechua et comme s'il possédait les mêmes valeurs sémantiques de respect et de familiarité. En somme, lorsqu'Arguedas fait employer à ses personnages les suffixes *–ito* ou *–ita* comme s'ils avaient la même signification que *–cha*, c'est parce qu'il traduit, au sein de l'espagnol, la langue indigène. C'est donc en s'aidant du contexte que le lecteur peut saisir la valeur de déférence ou, au contraire, de familiarité contenue dans l'emploi du suffixe.

Ainsi, lorsqu'un Indien dit « *patroncito* », il emploie paradoxalement le diminutif pour souligner la grandeur de son patron. Arguedas fait un usage abondant de ces diminutifs car ils lui permettent d'altérer la langue – c'est-à-dire de la rendre autre, d'y introduire de l'altérité – sans pour autant menacer le texte d'inintelligibilité. Observons les exemples suivants :

1. Dos arrobitas voy a regalar si hacen llegar al Misitu.
2. Nos días, niñacha.
3. ¡Ahurita despierta el pueblo!
4. Sin qué ni por qué, este Subprefecto nos quita el dinerito.

Les marques de l'affection, par exemple, servent essentiellement à marquer l'origine indienne du locuteur :

1. ¡Ese Escobarcha!
2. ¡Pubrichalla!
3. ¡Papay! ¡Gracias, papay!

L'exemple 2 montre une hybridation linguistique typique du roman : en effet, la phrase est formée de l'adjectif « *pobre* » prononcé par un locuteur quechuophone – [o] est prononcé [u] – et des suffixes diminutifs *–cha* et *–lla*. L'expression signifie littéralement « pauvre petit » ou « pauvret ». Le suffixe *–lla* sert lui aussi également à marquer la tendresse, l'affection. Dans l'exemple 3, on voit comment la syntaxe agglutinante caractéristique du quechua se greffe à l'espagnol en apposant le pronom possessif quechua *–y* au mot « *papá* ».

II. Une « saturation » hétérolingue ?

Lors de sa publication, *Yawar fiesta* s'est vu reprocher par certains son inintelligibilité : l'une des lettres adressées à cette occasion par José María Arguedas à son ami Manuel Moreno Jimeno fait état notamment d'une critique d'Alfredo Tauro désapprouvant son travail linguistique qu'il considère comme une entrave à la création artistique. Dans une autre lettre, datée du 25 septembre 1941, Arguedas évoque les raisons pour lesquelles son roman n'a pas obtenu les faveurs d'un concours littéraire : en effet, selon Luis Valcárcel[13], *Yawar fiesta* serait inintelligible pour qui n'aurait pas vécu parmi les Indiens[14].

Il est probable que ce « bruissement » du quechua dans l'espagnol ne soit pas étranger à l'accueil mitigé qu'a connu *Yawar fiesta* lors de sa publication. En effet, l'hétérolinguisme arguédien exige une lecture attentive. Lorsqu'on se penche sur certains passages, on observe une très forte concentration de procédés hétérolingues, une concentration qui peut même mener jusqu'à une certaine « saturation » du procédé d'hybridation de la langue. L'exemple suivant offre une illustration de cette très forte concentration :

> Cuando los varayok' aparecieron en K'oro ladera, los indios se revolvieron. Más de mil eran. Se hablaban unos a otros, en voz alta.

13. Luis Eduardo Valcárcel (1891-1987) fut à la fois historien, écrivain et homme politique. Il a été l'une des figures de l'indigénisme péruvien et a notamment publié en 1927 *Tempestad en los Andes*.

14. Voir Roland Forgues (ed.), *José María Arguedas, La letra inmortal. Correspondencia con Manuel Moreno Jimeno*. Lima : Ediciones de Los Ríos Profundos, 1993, p. 126 à 128.

> —¡Campu, campu! ¡Carago!
> —¡Campu! ¡Carago!
> Estiraban todos el cuello.
> El varayok' alcade se paró sobre la piedra. Todos los k'ayaus levantaron la cara.
> –Don Jolián Arangüina para ayllu regalando Misitu…
> El varayok' alcade habló en quechua; informó al cabildo sobre su entrevista con don Julián.
> —¡Eso sí, carago!
> —¡Ahura sí, caragu!
> —¡Misitucha! ¡Ahura sí! […]
> —¡Ayllu entero será comisión! —proclamó el alcade.
> —Sigoro pues, taita.
> —¡Claro pues!
> —¡Caragu Misitucha!
> —¡Ja caraya! Mistichas verán. Principales verán. Principales asustarán con Misitu.
> —¡Sigoro!
> —¡Nu'hay cojodices!
> —¡K'ayau premero será en plaza[15]!

Dans ces échanges, les marqueurs de l'altérité linguistique sont principalement l'insertion d'un lexique quechua (« *ayllu* », « *k'ayau* », « *varayok'*», « *taita* ») et l'empreinte phonétique de la langue indigène sur l'espagnol : la fréquence des interférences phonétiques du quechua – on en relève dix-sept – permet de faire entendre la frénésie dans laquelle sont plongés les quartiers indiens de la ville. On trouve, parmi les interférences les plus fréquentes : « *nu* » [*no*], « *caragu* » [*carajo*], « Jolián » [Julián], mais aussi l'expression « *cojodices* », déformation de « *cojudeces* », mot familier signifiant « conneries » et qui a ici son sens premier : « Ils n'ont pas de couilles ». La déformation de « *cojudeces* » en « *cojodices* » apparaît déjà dans le chapitre précédent. Le « brouhaha hétérolingue » qui résulte de ces dix-sept interférences phonétiques permet d'incarner au sein même de la langue l'effervescence décrite dans le récit. Outre ces empreintes phonétiques, on relève également quelques constructions agrammaticales qui viennent renforcer la mise en scène d'un espagnol altéré par la langue indigène, ainsi que quelques emprunts, tels que le suffixe *–cha* ou encore l'usage

15. *Yawar fiesta* [1941], *op. cit.*, p. 93-94.

du gérondif. On remarque par ailleurs le procédé de mention des langues décrit par Myriam Suchet comme une stratégie employée par l'instance narratrice et qui consiste à préciser qu'une langue *x* est employée à un moment précis sans pour autant qu'elle soit véritablement insérée dans le texte. Ce dispositif se singularise en ce que « [l] a dénomination linguistique véhicule à elle seule l'étrangeté d'une autre langue – même son absence[16]. » Le recours à la mention du nom de la langue convoquée est un procédé que Rainier Grutman distingue de la citation : « [d]ans toute œuvre, il existe une tendance à *mentionner* des langues sans les *citer*[17]. » Dans l'extrait qui nous intéresse, le quechua est non seulement mentionné mais également inséré dans le dialogue : l'effet du quechua est créé par les marqueurs hétérolingues – empreintes phonétiques, emprunts au lexique et agrammaticalités – au cœur même de la langue espagnole.

La citation suivante offre un bel exemple d'une séquence saturée de douze marqueurs hétérolingues :

> El varayok' alcade habló en quechua, como diez palabras:
>
> —Taitakuna, werak'ochakuna: Ahistá, juntos, todos, endios rukanas. Vamos abrir carritera a Nazca para veintiucho jolio. Vamos reír de coracoras. Puquio es mando. Rucana es mando. Eso no más, taitakuna[18].

Ces trois lignes restituent le discours en quechua du maire indien : on y trouve les emprunts lexicaux « *Taitakuna* » « *werak'ochakuna* », l'absence de la préposition « *a* » dans « *vamos [a] abrir* » et « *vamos [a] reír* » et l'empreinte phonétique, avec « *endios* » [indios], « *rukanas* » [*lucanas*], « *carritera* » [*carretera*], « *veintiucho* » [*veintiocho*], « *jolio* » [*julio*], et « Rucana » [Lucana]. Arguedas a fréquemment recours à la construction *ser* (« être ») + substantif au lieu d'employer le verbe correspondant à ce substantif ; dans l'exemple que nous citons, c'est « *ser mando* » qui est utilisé au lieu de « *mandar* » : ainsi, « *Puquio es mando* » (« Puquio est commandement ») équivaut à « *Puquio*

16. Myriam Suchet, *L'Imaginaire hétérolingue…*, *op. cit.*, p. 86.

17. Rainier Grutman, *Des langues qui résonnent – L'hétérolinguisme au XIXe siècle québécois*. Montréal : Editions Fidès-CÉTUQ, 1997, p. 98.

18. *Yawar fiesta* [1941], *op. cit.*, p. 122.

manda » (« Puquio commande ») et « *Rucana es mando* » à « *Rucana manda* ». Ce passage permet de saisir comment Arguedas réussit à faire parler ces personnages en quechua *en* espagnol.

L'exemple suivant offre également une bonne illustration de la concentration de procédés hétérolingues que peut offrir le roman. Dans ce court échange entre les Indiens K'oñanis de Puquio, on peut mesurer la joie de ces derniers à l'annonce que don Julián n'a pas tué le Misitu :

> —¡Misitu carago! ¡K'ari! ¡Nu'hay carago !
> —¡Don Jolián, pierro carago! ¡Mojir carago, para Misitu !
> —¡Ay Misituy Misitu! ¡Jatun dueño[19]!

Les termes quechuas sont introduits sans balisage : « *k'ari* » est un nom souvent employé comme adjectif pour désigner un homme très fort, un homme courageux, tandis que l'adjectif « *jatun* » signifie « grand ». Tous deux sont définis dans le glossaire qui accompagne le texte lors de sa première publication. Au chapitre 3, « *k'ari* » est traduit au sein même du récit : « *Nu'hay* k'ari *(hombre) para Misitu de K'oñani* ». Arguedas demande à son lecteur de se souvenir de la signification du terme quechua. Ces emprunts à la langue vernaculaire exigent donc du lecteur une participation active : celui-ci doit, soit se rapporter au glossaire soit tenter de deviner – par le contexte – ce que ces deux mots signifient. Un autre marqueur de l'altérité linguistique quechua est le suffixe *–y*, qui est un suffixe possessif de première personne, renvoyant au locuteur. Enfin, le dernier marqueur est celui de l'empreinte phonétique que laisse la langue indigène sur les mots prononcés en espagnol : on repère ainsi les prononciations altérées « *carago* », « *nu* » ; « Jolián », « *mojir* » [*mujer*] et « *pierro* » [*perro*] ». Notre prochain exemple permet de comprendre la difficulté de lecture inhérente à certains passages qui multiplient les emprunts à la langue indigène :

> Hablaron en quechua.
>
> —**Taitakuna**, vamos llevar Misitucha, para vintiuchu. Don Jolián manda.

19. *Yawar fiesta* [1941], *op. cit.*, p. 138.

> El vaquero mayordomo de K'oñani señaló con su dedo al **taita** Ak'chi que brillaba con el sol, ahí cerca, al final de la pampa.
> —**Jatun auki** molestará, **taita** alcalde. ¿Acaso? Misitu es su criatura, su animal.
> —¡Nu **taititu**! **Auki** K'arwarasu mandando, ahistá **layk'a** de Chipau. **Taita** K'arwarasu es mando.
> Los k'oñanis pestañearon.
> —Ahistá **layk'a**.
> El **layk'a** se acercó al vaquero.
> —Cierto, **taita** —dijo—, **jatun auki** K'arwarasu manda, para K'ayau es Misitu, dice. Desde su cumbre, dice va ver **yawar** fiesta de Pichk'achuri; para él va jugar Misitu. De Tokok'ocha va levantar otro **sall'ka**, más grande, más fiera, color humo, **k'osñi**, para su gente de K'oñani, en lugar del Misitu. Hasta Negromayo, él mismo, **jatun** K'arwarasu va arrear con honda de oro. Va visitar a su gente de K'oñani[20].

La lecture de ce passage peut sembler quelque peu empêchée ou entravée par les nombreux marqueurs discursifs de l'altérité linguistique quechua : on observe notamment la mention du nom de la langue quechua, l'empreinte phonétique de la langue indigène, des agrammaticalités et pas moins de dix-huit emprunts au lexique quechua, que nous indiquons en gras.

Arguedas a-t-il eu conscience de la « saturation hétérolingue » qui menaçait son texte ? Il apparaît en tout cas qu'il se soit montré lucide sur la difficulté de son roman à traverser les frontières : étant lui-même traducteur, l'exigence que comporte le travail de translation linguistique et culturelle lui est familière. Sa pratique l'a rendu sensible à la question de la complexe restitution d'un univers très éloigné de la langue cible. Il perçoit cette difficulté dans l'accueil qui est réservé en Europe à certaines de ses œuvres : ainsi, par exemple, dans une lettre adressée à l'éditeur Carl Hausen datée du mois de janvier 1959, Arguedas regrette que son roman *Yawar fiesta* ne puisse être traduit, une impossibilité qui aurait pour cause l'étrangéité du texte originel dont l'univers culturel serait trop éloigné de la culture européenne.

20. *Yawar fiesta* [1941], *op. cit.*, p. 158.

> Estaba convencido que la traducción de "Yawar fiesta" a cualquier idioma europeo sería una tarea sumamente difícil. […] Me decía Schwab que sería harto difícil recoger en una traducción el ambiente del relato que es tan original y logrado a través de un estilo tan genuino. […] Me desconcierta algo el saber que obras del género de "Yawar fiesta" no tengan ningún porvenir en Europa. Creíamos que el relato de las luchas, de la novela, del hombre latinoamericano, especialmente el de estas zonas tan ricas en tradiciones, interesaría al lector europeo, ávido, tal como nos imaginábamos, por conocer precisamente los extraños pueblos. ¿No cree usted que si estos mismos temas hubieran sido tratados en un estilo más familiar para el lector europeo, habríamos contado con cierta posibilidad de acogida[21]?

Conclusion

Yawar fiesta témoigne de l'inventivité de la recherche d'Arguedas autour de la langue. Ce roman constitue une première réponse à sa quête linguistique, au cours de laquelle il invente, selon ses propres termes, de « subtils désordres[22] », une expression qui, à nos yeux, demanderait à être nuancée : les désordres créés dans la langue sont en effet plutôt imposants, et peuvent même constituer un obstacle à la lecture. Avec son second roman, *Los ríos profundos*, publié en 1958, Arguedas modifie sensiblement son travail linguistique en l'orientant vers un hétérolinguisme plus subtil où le quechua ne vient plus désorganiser l'espagnol mais, au contraire, le rendre plus poétique, plus lyrique.

L'étude de l'ensemble de la poétique hétérolingue d'Arguedas défait l'idée selon laquelle une langue serait homogène, une et indivisible. Loin de vouloir soumettre le quechua à une idéalisation

21. Lettre de José María Arguedas à Carl Hausen du 28 janvier 1959. *In* Carmen María Pinilla (ed.), *Apuntes inéditos – Celia y Alicia en la vida de José María Arguedas*. Lima : Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú, 2007, p. 239.

22. José María Arguedas, « *La novela y el problema de la expresión literaria en el Perú* » [1950]. *In* José María Arguedas, *Obras Completas – Obra antropológica y cultural*. Lima : Editorial Horizonte, 2012, t. VII, vol. 2, p. 277.

puriste qui le suspendrait dans une « utopie archaïque[23] », Arguedas fait de la langue indigène un matériau à partir duquel il fait bruire politiquement, culturellement et historiquement la langue minorée dans la langue castillane.

23. Nous empruntons l'expression à Mario Vargas Llosa qui en fait le titre de son essai consacré à José María Arguedas. Voir *La Utopía arcaica – José María Arguedas y las ficciones del indigenismo*. México : Fondo de cultura económica, 1996.

Bibliographie

José María Arguedas, *Yawar fiesta* [1941]. *In* José María Arguedas, *Obras completas*. Lima : Editorial Horizonte, 1983, t. II, p. 76.

José María Arguedas, « *La novela y el problema de la expresión literaria en el Perú* » [1950]. *In Obras Completas – Obra antropológica y cultural*. Lima : Editorial Horizonte, 2012, t. VII, vol. 2, p. 272-280.

José María Arguedas, *Yawar fiesta (La fête du sang)*, trad. Cecilia Hare et Dominique Jaccottet. Paris : Métailié, coll. « Bibliothèque hispano-américaine », 2001.

Roland Barthes, « Le bruissement de la langue » [1975]. In *Le Bruissement de la langue – Essais critiques IV*. Paris : Éditions du Seuil, coll. « Points essais », 1984.

Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Mille Plateaux*. Paris : Les Éditions de Minuit, coll. « Critique », 1980.

Roland Forgues (ed.), *José María Arguedas, La letra inmortal. Correspondencia con Manuel Moreno Jimeno*. Lima : Ediciones de Los Ríos Profundos, 1993.

Rainier Grutman, *Des langues qui résonnent – L'hétérolinguisme au XIXe siècle québécois*. Montréal : Editions Fidès-CÉTUQ, 1997.

Cecilia Hare, « *Arguedas y el mestizaje de la lengua: Yawar fiesta* ». In *Actas XIII Congreso Asociación Internacional de Hispanistas*, t. III. Madrid : 1998, p. 156-164.

Georges Kleiber, « Sémiotique de l'interjection ». *Langages*, n° 161, 2006/1, pages 10 à 23. En ligne : <https://doi.org/10.3917/lang.161.0010>.

Antonio Melis, « *Tradurre in italiano il romanzo andino. Il caso Arguedas* ». *In* Francesco FAVA (a cura di), *La narrativa ispanoamericana nelle traduzioni italiane.* Palermo : Sellerio, 2013.

Carmen María Pinilla (ed.), *Apuntes inéditos – Celia y Alicia en la vida de José María Arguedas*. Lima : Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú, 2007.

Myriam Suchet, *L'Imaginaire hétérolingue. Ce que nous apprennent les textes à la croisée des langues*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Perspectives comparatistes », série « Littérature et mondialisation », 2014.

Mario Vargas Llosa, *La Utopía arcaica – José María Arguedas y las ficciones del indigenismo*. México : Fondo de cultura económica, 1996.

ÑUQAYKU-ÑUQANCHIK : LA LITTÉRATURE QUECHUA PÉRUVIENNE «NO TIENE QUIÉN LA ESCRIBA» ?

Tania Romero Barrios
Université Paris 8 Vincennes – Saint-Denis
Laboratoire d'Études Romanes

L'article suivant se propose de fournir quelques pistes de réflexion autour de la « nouvelle littérature quechua » péruvienne écrite. Il s'agira de proposer des éléments de compréhension du contexte de production et de diffusion de cette littérature, ainsi que sur les thématiques et problématiques propres à son évolution et son développement actuel. Les réflexions proposées sont pour la plupart issues et redevables des échanges et des discussions menées avec César Itier, Professeur des Universités responsable du DLC en Quechua à l'INALCO, Pablo Landeo, auteur du premier roman écrit en quechua, *Aqupampa*, et ancien enseignant de quechua à l'INALCO, et l'équipe d'étudiants de quechua de l'association Amériques de l'INALCO, dont les différents projets menés au long des dernières années ont contribué à faire émerger et approfondir les réflexions présentées ci-dessous.

Si l'histoire de l'écriture quechua, dans son versant linguistique et littéraire, est communément divisée en trois périodes (missionnaire, européisante et indigéniste) comme le souligne Julio Noriega (2011 : 21), la fin du XXe siècle et le début du XXIe siècle vont donner lieu à l'apparition de ce que César Itier nomme une « nouvelle littérature quechua » et même d'un « petit boom éditorial » de littérature quechua au Pérou (Bedoya Forno *et al.*, 2021 : 330). Les différents processus migratoires, l'appropriation de la langue écrite par plus d'autres locuteurs natifs ainsi que l'abandon de la langue de la part de la petite bourgeoisie et des classes moyennes en faveur de l'espagnol, considéré plus prestigieux, vont créer selon Itier, un contexte favorable à un renouveau dans la production de la littérature quechua. À ce contexte s'ajoute, notamment à partir de la fin des années 1980, le développement d'un certain nombre de politiques linguistiques, promues avec plus ou moins de succès depuis les instances de l'État, dont celle de plus grande ampleur : l'Éducation

Interculturelle Bilingue[1]. Enfin, un troisième acteur doit être pris en compte pour comprendre aussi bien le dynamisme que les difficultés confrontées par cette nouvelle littérature au niveau de sa diffusion. Celui-ci est formé d'institutions culturelles et éducatives[2] ainsi que de promoteurs culturels, majoritairement composés d'activistes de la langue quechua, dont font partie un certain nombre des écrivains de cette littérature. La combinaison de ces trois éléments permettra de renouveler aussi bien les visages de l'écriture en quechua, que les genres investis et les espaces dans lesquelles cette production parviendra à être diffusée, malgré l'importante chute de sa locution qui s'est produite dans la deuxième moitié du XXe siècle[3].

Mais la nouveauté de cette littérature ne tient pas seulement aux spécificités de sa dimension éditoriale, elle tient aussi aux thématiques abordées, aux trajectoires de ses écrivains et à la diversification de ses moyens de diffusion. Toujours est-il que parler de « nouvelle littérature quechua » et de « boom » de la production en quechua, n'implique pas pour autant la constitution d'un véritable et solide lectorat, ou encore, une réelle inclusion de cette littérature au sein des dispositifs de canonisation littéraire, dont le caractère national s'arrête bien souvent aux frontières de la langue espagnole, voire de la capitale. Nous considérons que ces limites soulignent d'un côté les difficultés voire l'échec d'un certain nombre de politiques linguistiques, culturelles et

1. À deux ans d'intervalle, ont été approuvées, en 1989, la politique d'Éducation Bilingue Interculturelle, en 1991 la Politique Nationale d'Éducation Interculturelle et Éducation Bilingue Interculturelle.

2. C'est le cas des différents concours de littérature en quechua réalisés par la Universidad Villarreal (2000), la Universidad Nacional San Cristóbal de Huamanga (2016) ou la Universidad Nacional Mayor de San Marcos (2017), à quoi s'ajoutent des concours plus récents organisés par d'autres institutions, plateformes ou revues telles que l'Unité de Gestion Éducative Locale de Puno (2017), le site Hawansuyo (2020) ou les revues *Atuqpa Chupan* (2019) et *Ñawray* (2020) .

3. D'après la recension de l'année 2017, il y aurait eu une légère augmentation dans la quantité et dans la proportion de personnes quechuaphones entre 2007 et 2017. Celle-ci passe de 13,02 % en 2007 à 13,6 % en 2017. Ce qui contraste avec la tendance à la baisse des précédents recensements, sans pour autant rattraper les données de 1993 : 1940 (31%), 1961 (16,5%), 1972 (11,5%), 1981 (7,6%), 1993 (16,6%).

éducatives mises en place par l'État dans les processus de décentralisation et la valorisation des langues autochtones. D'un autre côté, ils soulignent aussi l'incapacité actuelle et les défis pour la critique littéraire de prendre en charge cette littérature et son évolution. Plus largement, ils nous invitent à les analyser depuis une perspective qui intègre les réflexions autour de la production, diffusion et réception littéraire, au sein des problématiques de construction nationale.

Nous tâcherons donc d'interroger les défis posés par cette nouvelle littérature au canon littéraire péruvien, hispanophone et centraliste ainsi qu'aux réflexions qu'elle soulève dans un contexte de « post-conflit » armé et d'imminence du bicentenaire. Pour ce faire, nous dresserons dans un premier temps un panorama de l'évolution de cette production ainsi que de ses caractéristiques principales. Nous nous attarderons par la suite sur son contexte de production, sa diffusion et sa réception. Enfin, nous aborderons plus particulièrement le cas de deux productions monolingues.

Littérature quechua en mouvement

Une des principales évolutions de cette nouvelle littérature quechua tient aux trajectoires de ses écrivains, ainsi qu'aux thématiques abordées, dont la caractérisation réalisée par César Itier brosse le portrait suivant.

Tout au long du XXe siècle, jusqu'aux années 1980, le panorama littéraire quechua était dominé par des dramaturges et des poètes appartenant aux petites ou moyennes bourgeoisies du sud du Pérou qui exaltaient le passé Inca, exprimaient de la nostalgie vis-à-vis de leur enfance vécue dans des exploitations agricoles familiales ou dénonçaient les injustices subies par les paysans[4].

4. « Violencia y trayectorias migrantes : la nueva literatura quechua en el Perú ». Entretien réalisé à César Itier et Pablo Landeo Muñoz par Ricardo Bedoya Forno, Dorothée Delacroix, Valérie Robin Azevedo et Tania Romero Barrios *in* Bedoya Forno, Dorothée Delacroix, Robin Azevedo & Romero Barrios (eds.), *La violencia que no cesa. Huellas y persistencias del conflicto armado en el Perú contemporáneo*. Lima : Punto Cardinal Editores, 2021, p. 330.

Migrants ou issus de l'immigration pour la plupart, les écrivains de cette nouvelle littérature quechua appartiennent à des contextes socio-économiques très différents de leurs prédécesseurs. Leur appropriation de la langue se traduira ainsi dans leur production par des secteurs d'intérêts et d'expression en lien avec leurs propres expériences, laissant de côté le caractère indigéniste représentatif de la littérature antérieure. Par ailleurs, si la littérature quechua écrite avait longtemps été l'expression des récits de la tradition orale, bien que son empreinte soit toujours présente à des degrés très divers en fonction des auteurs, on trouve aussi au sein de ces nouvelles productions un rapport moins revendiqué et explicite à cette tradition. Celle-ci laisse place à l'expression de l'expérience propre et à part entière d'un je lyrique, personnage et/ou narrateur, à l'image d'un *runa* (homme/femme des Andes) dans des contextes aux chronotopes référentiels marqués[5].

Ces nouvelles trames et espaces se trouvent intimement liés aux conditions dans lesquelles se sont développés les processus de migration qui ont poussé ces écrivains à s'approprier progressivement leur langue. Au long du XXe siècle, plusieurs processus migratoires ont entraîné l'arrivée de populations issues des Andes, notamment vers la côte et tout particulièrement vers Lima, dont une des plus grandes vagues a lieu à partir des années 1940. Ce premier processus migratoire « del campo a la ciudad » (de la campagne vers la ville) nait d'un contexte de fortes disparités régionales et sera motivé par la quête de nouvelles opportunités économiques et une amélioration des conditions de vie des migrants. Le contexte du conflit armé péruvien (1980-2000) exacerbera ce processus, redynamisera les flux et changera surtout les fondements de cette migration. Celle-ci passe ainsi d'une migration motivée par la quête d'opportunités et d'une meilleure situation économique, à une migration forcée, motivée par la survie dans un contexte de terreur. Le conflit armé qui s'est notamment développé dans les Andes et tout particulièrement à Ayacucho[6]

5. Ils peuvent être fictionnels, faire référence explicite à l'entre-deux urbain/rural péruvien, ou même transnational pour ce qui est notamment des écrivains vivant à l'étranger. C'est notamment le cas de Fredy Roncalla ou Odi Gonzales, résidant aux États-Unis.

6. Le « début de la lutte armée » contre l'État (Inicio de la Lucha Armada - ILA) lancée par le Sentier Lumineux aura pour événement inaugural l'incendie des

aura pour bilan la mort de près de 70 000 personnes, et entraînera près de 600 000 déplacements forcés[7]. Ces déplacements refaçonneront le paysage urbain et sociolinguistique de la capitale, compte tenu du fait que les populations andines et amazoniennes ont été les plus frappées par le conflit, et par conséquent celles qui ont le plus été poussées à réaliser des déplacements forcés. Elles ont ainsi contribué à faire de Lima la ville où se trouve la plus grande quantité de quechuaphones au Pérou. Concentrés notamment dans la périphérie de la ville, cette population migrante a été à l'origine de la création de nombreuses *barriadas* où elles se sont installées souvent par le bais de la prise de terres. Le titre du livre de Matos Mar, *Desborde popular y crisis del Estado* (1984), rappelle combien l'État s'est retrouvé en difficulté pour prendre en charge ce processus. Ces espaces sont ainsi devenus des viviers d'échanges, de continuité et de préservation de la culture et de la langue de la migration. Mais si la continuité du monde andin dans la périphérie de la ville est nette, la progressive insertion, non sans difficultés, de ces migrants au sein de la « ville lettrée », s'est aussi mise en place, motivant leur participation et contribution, depuis leurs expériences d'écrivains andins en espagnol, d'abord, puis d'écrivains andins en quechua par la suite.

Trajectoires et rapport à la « ville lettrée »

D'après César Itier et Pablo Landeo, deux types de trajectoires restent les plus fréquentes parmi ces écrivains : ceux ayant une formation en littérature péruvienne ou universelle et ceux qui suivent une formation en EIB. Au sein du premier groupe on peut retrouver des écrivains ayant déjà une partie de leur production en langue espagnole ou en quechua avec traduction. Celle-ci leur aurait permis de se positionner dans un premier temps dans le milieu littéraire, de façon

urnes à la communauté de Chuschi, Ayacucho, dans le cadre des élections présidentielles de mai 1980.

7. De nombreux débats existent encore au sujet du nombre de déplacements forcés compte tenu de l'absence de données sûres à ce sujet. Pour plus d'informations, voir : « El Registro Nacional para las Personas Desplazadas: características y limitaciones » de Juan Ramírez Zapata (2018). Disponible en ligne : <https://www.redalyc.org/journal/321/32158229007/html/>.

à produire par la suite de la littérature en quechua avec ou sans traduction. Le deuxième groupe est notamment composé des écrivains plus jeunes que nous venons précédemment d'évoquer. Provenant de communautés rurales, une bonne partie d'entre eux a pu poursuivre une formation en EIB à Lima grâce à la bourse de l'État « Beca 18 » (2012), destinée aux étudiants aux bons résultats et à faibles revenus ou se trouvant en situation de vulnérabilité. Celle-ci prend en charge les frais liées à la poursuite de leurs études dans des universités de prestige. Dans les deux cas, le passage par Lima ou une grande ville constitue une étape décisive dans leurs trajectoires, publications et choix thématiques. *Topos* presque incontournable dans les productions culturelles réalisées depuis les premières vagues migratoires, et dont les compositions musicales (*huayno* ou *pumpin*) seront les plus répandues, celles-ci n'émergent plus seulement de la voix mais de la plume de ses protagonistes. Au sein de celles-ci, la figure du *wakcha*, ne cesse d'être présente. Il s'agit d'un terme qui renvoie aussi bien à la pauvreté qu'à l'orphelinat, dans la mesure où la pauvreté dans une conception andine renvoie à l'absence de liens familiaux. Comme le signale Renzo Aroni (2013), avec le processus de violence politique, le concept de *wakcha* s'est étendu à d'autres horizons symboliques et imaginaires, comme la perte ou la disparition d'un être aimé, caractéristique de ce contexte. Si les productions réalisées pendant le conflit armé ou l'immédiat « post-conflit » ne font pas toutes référence de façon explicite aux événements qui ont marqué les trajectoires personnelles et familiales, voire façonné les perceptions identitaires de ces écrivains et des andins dans la ville, la figure du *wakcha* reste omniprésente devant l'hostilité d'une *« Lima la horrible »* reproductrice de panique morale (Cohen, 1972), face au déracinement et à la perte, d'autant plus prégnante qu'elle n'implique pas directement la mort, mais bien souvent la disparition.

« Boom » de la production littéraire quechua

Insérée dans la « ville lettrée », la réappropriation de la langue quechua écrite par ces nouveaux écrivains se traduira par un « petit boom » au niveau de la production. Pour reprendre la périodisation de César Itier, depuis les années 1990 on compte près de trente livres

de poésie, dix-sept recueils de nouvelles et un roman en quechua sans traduction[8]. Il se peut cependant que des publications réalisées par des maisons d'édition locales ou artisanales à faible circulation n'aient pas été prises en compte dans cette liste. C'est aussi le cas des textes inédits, ou parus de façon éparse dans des revues. Si cela reste modeste par rapport à la production en espagnol, il s'agit d'une somme particulièrement grande pour une langue autochtone ne bénéficiant pas d'un soutien délibéré de l'État dans sa publication (Bedoya Forno *et al.,* 2021 : 330). Cela d'autant plus pour ce qui est des productions en quechua sans traduction. En effet, si jusqu'en 2010 la plupart des productions étaient publiées en format bilingue, une série de productions monolingues a commencé à émerger au long des dix dernières années, de même que des revues de création et de critique en format sans traduction. Il serait cependant erroné de séparer les écrivains ayant fait le choix du bilinguisme, voire du trilinguisme[9] de ceux ayant fait le choix du monolinguisme, voire de réduire les formats monolingues, bilingues ou trilingues à une question de choix. Premièrement parce que le passage, notamment par l'espagnol, reste pour un certain nombre de textes, notamment ceux issus des concours, un impératif qui conditionne leur publication. Mais l'espagnol et le monde littéraire, notamment urbain, ont aussi constitué, notamment pour les débuts des carrières de ces écrivains, un premier pas vers l'écriture, à partir duquel la langue maternelle parviendra à s'affirmer par la suite. Si plusieurs écrivains ne cessent de faire des aller-retours entre les deux langues, que ce soit à l'intérieur même de leurs textes en quechua ou par le biais de l'auto-traduction, d'autres, tels que Pablo Landeo, ont pris le parti de l'écriture monolingue en quechua sans traduction. Il est par ailleurs intéressant de

8. Pour n'en citer que quelques-uns : le roman *Aqupampa* (2016) de Pablo Landeo, le recueil de nouvelles *Musyarqaniñam wañunaykita* (2018) sous la direction de César Itier et les recueils de poèmes *Nina Qallu* d'Edison Borda Huyhua (2016), *Runapa ñawin* d'Edwin Lucero Rinza (2018) et *Supaypa Suñaynin* de Nicéforo Saúl Gomes Arone (2019).

9. C'est le cas des livres disposant des textes en quechua accompagnés des traductions en espagnol et en anglais : *Tunupa. El libro de las sirenas* (2002) de Odi Gonzales et *Poesía supercontemporánea de Perú y Estados Unidos* (2017) anthologie réalisée par Jorge Alejandro Vargas Prado et Noah Cicero.

voir que parmi les écrivains qui ont fait ce choix, une bonne partie d'entre eux sont particulièrement jeunes. Nés dans les années 1990, ces nouveaux visages, parmi lesquels Junior Núñez Lefoncio, Karina Prado Huyhua et Juan Espinoza Chinchón, se démarquent tout particulièrement. Ces jeunes publiant surtout à partir des années 2015, semblent redonner un nouveau souffle au travail déjà entamé par ceux que Pablo Landeo nomme les « précurseurs »[10], dont se détachent tout particulièrement José Oregón Morales (1984, 1994), Porfirio Meneses Lazón (1998) et Sócrates Zuzunaga (2001) avec des œuvres en format bilingue[11].

L'apparition de ces productions monolingues s'inscrit en effet dans un contexte fort différent de celui des « précurseurs ». Non seulement les nouvelles technologies ont permis de nouveaux moyens de diffusion et il existe dans l'actualité des concours de littérature en quechua pour lesquels la traduction vers l'espagnol n'est plus exigée[12], mais la fin de la décennie s'est aussi accompagnée du développement local et régional de revendications linguistiques et de quête d'affirmation voire d'émancipation (éditoriale et critique) des langues autochtones vis-à-vis de l'espagnol. L'inclusion de l'auto-identification ethnique dans le recensement de 2017, de même que les événements organisés dans le cadre de l'Année internationale des langues autochtones, ont fait partie des événements les plus médiatisés en termes d'engagements de l'État à ce sujet. L'horizon du Bicentenaire de la République (2021) a de son côté permis de créer un point d'étape dans ce processus. Et en effet, un certain nombre de mesures ont été mises en place en termes de droits linguistiques[13], qu'il est important de souligner. Pourtant,

10. « Violencia y trayectorias migrantes : la nueva literatura quechua en el Perú ». *op. cit.*, p. 331-332.

11. Voir : Camille Riverti, *Une œuvre, deux langues. Le quechua et l'espagnol dans les nouvelles contemporaines bilingues du Pérou et de la Bolivie*, Mémoire inédit soutenu à l'EHESS, Paris, 2014.

12. C'est le cas du Prix National de Littérature (2017) mis en place par le ministère de la Culture, mais aussi du concours Katatay de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos et du concours de la revue *Atuqpa Chupan* (2019).

13. Voir : Política Nacional de Lenguas Originarias, Tradición Oral e Interculturalidad (PNLOTI), Décret Suprême N° 012-2021-MC.

nombreuses ont été les voix discordantes[14] sur la façon dont l'État était en train de construire ses politiques linguistiques, son travail de recensement et ses engagements dans le respect de l'interculturalité. Parmi ces voix discordantes, se trouvent les différents acteurs de la société civile, engagés de longue date dans la valorisation de la langue et la culture quechuas, dont une partie des auteurs de cette nouvelle littérature fait partie. Véritables activistes de la langue, le choix de la non-traduction des textes en quechua doit aussi se comprendre dans un contexte de pression, et de rapport de force qui ne s'impose plus seulement d'en haut. Si le choix des textes quechuas sans traduction réduit considérablement le public, déjà assez restreint compte tenu de la place occupée par cette littérature au sein de l'industrie éditoriale et de l'académie, ce choix va aussi être la source d'une série d'initiatives éditoriales et culturelles qui lui confèrent une dimension et un poids collectifs. Ainsi, une série de revues[15] et de sites vont paraître progressivement pour créer des espaces de diffusion et de rencontre autour de ces productions monolingues, palliant les espaces absents des circuits institutionnels.

« Boom » et variété dialectale

Une des caractéristiques de ce « boom » tient au fait que la production ne concerne pas toutes les variétés dialectales, mais tout particulièrement celle du quechua chanca qui est parlée dans les départements de Huancavelica, Ayacucho et l'ouest d'Apurimac. Cette donnée est particulièrement intéressante si on l'analyse du point de vue des tensions existantes entre les locuteurs des différentes variétés dialectales, et notamment entre les défenseurs du pentavocalisme (<a>, <e>, <i>, <o>, <u>) et ceux du trivocalisme (<a>, <i>, <u>) en quechua. Compte tenu de l'absence de standardisation de la langue quechua, le débat autour du « vrai » quechua, ou du quechua « correct », ne cesse de revenir et témoigne des enjeux de pouvoir

14. Voir : « ¿Es útil ser indígena ? », in *CHIRAPAQ*. Disponible en ligne : <http://chirapaq.org.pe/es/wp-content/uploads/sites/3/2017/10/Es-%C3%9Atil-Ser-Ind%C3%ADgena.pdf>.

15. C'est notamment le cas des revues *Atuqpa Chupan* et *Ñawray*, et des sites <https://indigenasdelperu.wordpress.com/ et https://hawansuyo.com>.

sous-jacents. Regroupés autour de la Academia Mayor de la Lengua Quechua (AMLQ), à Cuzco, se trouvent les plus grands défenseurs du pentavocalisme. Si cette Académie fonctionne sous la tutelle du Ministère de la Culture, le Ministère de l'Éducation a fait le choix de l'usage du trivocalisme, qui est donc enseigné dans les EIB. L'AMLQ se revendique en effet garante du quechua des Incas, et donc porteuse d'une légitimité ancestrale leur permettant de déterminer le type quechua qui devrait être la « norme » et ceux qui ne seraient pas valides. Pour autant, ce débat, et plus particulièrement la rigidité de leurs préceptes, semble avoir eu un effet contre-productif, dont témoigne la faible production avec cette norme dans un contexte de « boom » éditorial.

Mais l'usage majoritaire du quechua chanca tient aussi à un certain nombre de facteurs historiques. Nous reprenons ainsi les propos de Cesar Itier à ce sujet :

> Il y a plusieurs éléments d'explication. Le premier est le fait qu'avec les variétés du Cuzco et du Collao, le quechua chanca bénéficie d'une certaine tradition écrite, notamment dans le domaine religieux. Depuis plusieurs siècles, ses habitants ont été exposés à des écrits dans leur langue. Ce qui n'a pas été le cas d'autres régions, notamment au centre et centre-nord du Pérou. Le quechua huayla-conchuco (département de Áncash et nord-est de Huánuco), par exemple, n'a presque jamais été écrit dans la mesure où, même récemment, la catéchèse catholique a utilisé dans cette zone des textes écrits en quechua du sud[16].

À ces éléments se rajoute, selon Landeo[17], le fait que les besoins matériels dans ces régions particulièrement délaissées par l'État ont fait de l'apprentissage de l'écrit une nécessité pour ces auteurs. Une nécessité qui peut être couplée à la solidité du bilinguisme, notamment à Huancavelica, le département le plus prolifique. S'agissant par ailleurs des communautés les plus en proie aux déplacements forcées de la période récente, l'apprentissage de la langue écrite, ainsi que son

16 « Violencia y trayectorias migrantes: la nueva literatura quechua en el Perú ». *op. cit.*, p. 332.

17 *Ibid.* p. 333.

application dans l'écriture créative, peut aussi être vue selon Landeo, comme un acte de revendication, qui permet aux auteurs d'être reconnus socialement dans leur propre langue. Dans un contexte de justice transitionnelle, et de faibles avancées en matière de mise en place des recommandations faites par la Commission de la Vérité et la Réconciliation, nous considérons que ce processus peut aussi être considéré comme un moyen d'autoréparation symbolique. Là où les différents récits hégémoniques, qu'ils soient historiques ou idéologiques, ont contribué à dévaloriser, déplacer, voire anéantir ces communautés ainsi que leurs récits et leurs langues, cette réappropriation littéraire marque une double affirmation d'appartenance, individuelle (vis-à-vis de l'histoire personnelle), pour la communauté d'origine (vis-à-vis des espaces personnels), et pour la communauté nationale (pour créer un espace jusque-là inexistant).

Diffusion et réception : un essor mitigé

Outre les éléments contextuels qui ont permis les bouleversements liés à la production, un certain nombre d'initiatives de la part de l'État, des instances éducatives et des médiateurs culturels ont contribué directement et indirectement à l'essor de ces productions et surtout à leur diffusion. La place accordée par l'État à la langue quechua a connu des variations très contrastées tout au long du XXe siècle. Comme l'ensemble des langues autochtones, celle-ci a occupé la plupart du temps une place marginale et son usage était, et demeure, dans une certaine mesure, source de discrimination[18]. La hiérarchie construite par opposition à l'espagnol, considéré comme seule langue valide, et donc hégémonique, synthétise en soi un ensemble de préjugés raciaux et de classe qui accompagneront par la suite les principaux stigmates des populations migrantes des Andes. Le gouvernement du général Velasco Alvarado (1968-1975) constitue le principal point

18. Depuis les élections présidentielles de 2021 et l'arrivée au pouvoir de l'actuel président Pedro Castillo, nombreux ont été les épisodes où l'usage du quechua ou des pratiques propres aux cultures andines au sein des instances de pouvoir ont soulevé des vagues de critiques, synthétisant pour la plupart les préjugés toujours existants dans l'imaginaire créé autour de cette langue : la sauvagerie, l'infériorité, la non-citoyenneté, voire le terrorisme.

d'inflexion à ce sujet. Celui-ci rendit officiel le quechua au même titre que l'espagnol en 1975, et émit un décret pour rendre son enseignement obligatoire à tous les niveaux d'enseignement, bien que cette loi n'ait pas été appliquée par la suite. Depuis les années 1980, et notamment à partir des années 2000, dans la continuité d'un certain nombre de politiques de décentralisation, ont été mises en place des politiques d'Éducation Interculturelle Bilingue (EIB). Leur mise en œuvre a suscité beaucoup d'attentes mais aussi de critiques, compte tenu des résultats insuffisants malgré les nombreuses années écoulées depuis leur installation.

L'EIB et la nouvelle littérature quechua

L'EIB n'a lieu que pour l'enseignement primaire, les lectures en quechua pour adultes restent donc presque inexistantes et dépourvues d'une politique éditoriale mise en place par l'État. L'EIB a été dans ce sens un échec en termes de création d'un lectorat quechua. Mais l'absence de ce lectorat ne s'explique pas que par le caractère partiel de cette politique. En effet, la question de l'apprentissage de l'usage écrit de la langue quechua par la population quechuaphone reste un terrain de dispute. Le manque d'intérêt, voire le refus de l'apprentissage de la langue quechua écrite ne doit pas se confondre non plus, dans tous les cas, avec un rejet explicite de la (propre) langue et de la culture[19], même si d'importants degrés de honte linguistique (Horneberger, 1988) peuvent effectivement être présents et avoir été exacerbés par le contexte du conflit armé[20]. Parmi les principaux critères de ce manque d'intérêt se trouve le désir d'accéder à de meilleures opportunités et conditions de vie. Cette

19. Ce positionnement existe pourtant auprès des personnes cherchant à éviter de se retrouver dans des situations de discrimination produites par leur maîtrise partielle de l'espagnol et le stigmate qui y est associé.

20. L'association dans le milieu urbain et notamment liménien entre « paysan », « quechuaphone » et « terroriste » a imprégné aussi bien l'imaginaire social que les politiques contre-subversives mises en place par l'État pendant le conflit armé. Si la question linguistique n'était pas explicitement visée, celle-ci se reflète pourtant dans le solde des victimes, dont 75% était quechuaphone. Celle-ci est aussi présente dans les amalgames, qui perdurent malgré la fin du conflit, tels que la figure du « indio terruco » (indigène terroriste).

ascension ne semble pouvoir se faire que par la (bonne) maîtrise de l'espagnol. En ce sens, l'espagnol devient donc un porteur de citoyenneté. L'apprentissage du quechua écrit peut en effet être vu comme une perte de temps, qui pourrait être consacré à l'apprentissage de l'espagnol, voire au travail. Ceci d'autant plus que les populations quechuaphones se trouvent parmi celles qui ont le moins accès à l'éducation formelle, et celles où les enfants travaillent au sein de leurs communautés depuis leur plus jeune âge.

Toujours est-il que cette mesure jouera un rôle crucial pour un certain nombre d'écrivains de la nouvelle littérature quechua. Non pas parce l'EIB a eu une répercussion décisive sur les élèves qui y ont eu accès, mais parce qu'un nombre considérable d'écrivains de cette nouvelle littérature sont allés à Lima pour se former et devenir des enseignants en EIB. Outre ces tentatives de politiques linguistiques, quelques initiatives récentes de l'État montrent une certaine volonté de soutien à la valorisation de la langue, notamment par le biais du Ministère de la Culture. Deux initiatives sont tout particulièrement à souligner pour ce qui nous concerne. En 2016, la télévision nationale a commencé à diffuser deux émissions en langues autochtones sans traduction : « Ñuqanchik » (quechua chanca) et « Jiwasanaka » (aymara). Pour ce qui est de la littérature, le Ministère de la Culture a créé en 2017 le Prix National de Littérature, et inclut pour la première fois la catégorie « Langues originaires », dont le premier lauréat est Pablo Landeo Muñoz, pour son roman *Aqupampa*. La Maison de la Littérature péruvienne a quant à elle intégré dans son programme une série d'activités de valorisation de la langue quechua, dont la plus étendue dans la durée reste *« Rimaykusunchis »* (« Parlons en quechua »), un atelier périodique de conversation thématique en quechua. Si ces initiatives ont permis de créer un lien plus étroit avec les populations quechuaphones ou celles qui souhaitent améliorer leurs connaissances en quechua, ainsi qu'un certain accès à quelques espaces d'institutionnalisation, elles restent cependant encore partiellement déconnectées des circuits dont elles sont censées faire partie. Ceci est d'autant plus vrai pour le prix littéraire, qui aura servi à donner du prestige au livre ainsi qu'à l'auteur, mais n'aura pas de véritables répercussions sur les ventes, qui restent modestes, et ne s'est pas accompagné d'une

politique éditoriale, voire d'une cohérence dans l'intégration de ces littératures dans d'autres espaces d'institutionnalisation[21].

Les activistes de la langue et les nouveaux espaces de diffusion

Nous considérons ainsi que l'apport de l'État a surtout été indirect, puisque les différentes initiatives créées pour valoriser la langue quechua n'ont pas eu comme résultat la création d'un véritable lectorat, d'une audience intégrée à part entière dans un projet global, voire de modalités d'inclusion pérennes des écrivains en langues autochtones dans les circuits littéraires. Pour ce qui est de l'EIB, si ces apports restent plus que mitigés, cette politique aura servi à créer une génération de jeunes qui voient dans ce dispositif une possibilité de carrière, de travail, quelque chose qui leur permet aussi de revaloriser par ce biais l'usage de leur langue maternelle. L'apport direct dans la production et la diffusion ne provient dans ce sens pas véritablement des instances de l'État, mais de la société civile, et tout particulièrement des activistes de la langue dont font partie les écrivains en langue autochtone et travailleurs du milieu éditorial qui deviennent des véritables « entrepreneurs de la langue ». Face à l'absence d'espaces pérennes de diffusion, de valorisation et d'échanges, ceux-ci vont donc remplir les vides institutionnels par le biais de la création de leurs propres espaces (festivals, revues, conférences). Pour le cas des écrivains les plus jeunes, qui constituent une bonne partie de ce corpus, internet et les nouvelles technologies jouent un rôle crucial. En effet, les réseaux sociaux ont permis de contourner les difficultés propres à l'absence de financement pour la mise en place de projets éditoriaux ou la tenue d'espaces de diffusion. Les blogs, pages et groupes Facebook, témoignent ainsi du dynamisme de ces échanges ainsi que des multiples modalités dans lesquelles ces écrivains publient et diffusent leurs productions. Si certains écrivains se trouvent à multiplier les rôles d'éditeur, d'attaché de presse et de critique littéraire d'un côté, on y retrouve aussi des *youtubers*, des *instagramers* et des *tiktokers*, qui, du fait de l'immédiateté et de la quasi-gratuité

21 C'est tout particulièrement le cas de la composition des listes d'auteurs participant aux délégations du Pérou au sein des salons du livre à l'international.

du medium, réussissent à contourner, voire à supprimer le caractère exclusif des circuits et des dispositifs culturels.

À ces efforts individuels, s'ajoutent d'autres espaces fondamentaux pour la diffusion de ces productions : les salons du livre. Au long des dix dernières années, les salons du livre, aussi bien à la capitale qu'en province, se sont massifiés[22]. Si quelques villes présentaient déjà une trajectoire conséquente en termes d'organisation de salons, tels que le salon du livre de Huancayo (2010), de Cusco (2013) ou le HAY Arequipa (2015), de nouveaux salons du livre sont apparus en province au cours des dernières années et ont connu un franc succès qui n'a été freiné que par le contexte de crise sanitaire. C'est notamment le cas du salon du livre de d'Ayacucho, de Puno et de Huaraz, des villes moyennes à forte proportion de locuteurs de quechua. Un paradoxe intéressant des aléas du contexte sanitaire, et de l'annulation d'un certain nombre de salons du livre ou de la mise en place d'une modalité virtuelle, est le fait d'avoir permis la création de la première « Feria del libro y la tradición oral en lenguas originarias » (Salon du livre et de la tradition orale en langues autochtones), qui rassemble les villes d'Ayacucho, Huancavelica et Junín, dans le cadre de la Journée internationale de la langue maternelle (2021). Des recherches autour de la réception de cette initiative, et de façon générale autour de la réception de la littérature quechua, restent à réaliser. Toujours est-il que la gratuité de l'accès du public, la possibilité de l'accès asynchrone aux contenus en ligne, et la plus ample participation d'auteurs et de maisons d'édition compte tenu de la virtualité du dispositif, ont pu avoir eu des conséquences positives sur cette réception. Qu'ils soient en présentiel, hybrides ou purement virtuels, nous retrouvons dans ces salons trois éléments qui nous semblent importants à prendre en compte : la présence de maisons d'édition indépendantes, où sont publiés la plupart des ouvrages en quechua, l'opportunité de réaliser des présentations de livres tout en profitant de l'affluence propre au salon et la possibilité de vendre les livres à prix de salon du livre, c'est-à-dire pour une somme réduite.

22. À titre d'exemple, le Salon du Livre de Lima, inauguré en 1995 avait réuni à l'époque 100 000 personnes. En 2019, le salon atteint les 550 000 personnes.

Le marché éditorial péruvien se compose de maisons d'édition internationales, institutionnelles, indépendantes et d'un vaste marché de piraterie[23]. Les premières et les deuxièmes sont dotées de ressources de production et de diffusion conséquentes. Leurs ouvrages, notamment pour les maisons d'édition internationales, peuvent ainsi se retrouver dans la plupart des espaces classiques de diffusion, à savoir les librairies ou les grandes surfaces. Toutefois, ces espaces de vente peuvent demander aux maisons d'édition jusqu'à 50% du prix du livre, ce qui laisse la plupart du temps les maisons d'édition indépendantes en dehors des circuits plus amples d'accès aux lecteurs, ou avec une marge de revenus particulièrement réduite pour dynamiser leur production. C'est précisément dans le secteur des maisons d'édition indépendantes que se situent la plupart des publications en langues autochtones. Les stands partagés tels que ceux de « Estación la cultura » ou « La independiente » permettent ainsi d'amoindrir les frais de tenue d'un stand, d'être présents dans les salons du livre de différentes régions et d'avoir une présence collective. La plupart des chiffres d'affaires des maisons d'édition indépendantes provient des salons du livre. Elles ont subi de ce fait des pertes exorbitantes en raison du contexte sanitaire. Parmi ces maisons d'édition, la seule concentrant l'essentiel de sa production autour des langues autochtones est Pakarina Ediciones. Celle-ci a pris en charge la publication d'*Aqupampa*, de Pablo Landeo, en coédition avec l'Institut Français d'Études Andines (IFEA) et dispose d'une collection de prose en quechua monolingue intitulée « Willay » et dirigée par César Itier. D'autres petites maisons d'édition, ou des pratiques d'édition artisanale, voire d'autoédition sans dépôt légal, sont à l'origine d'autres publications en langues autochtones. Il s'agit de publications qui la plupart du temps ne parviennent pas aux circuits littéraires de Lima, et donc à la majorité de la critique, mais qui témoignent d'un dynamisme remarquable en dehors de la capitale. Compte tenu des difficultés de budget mentionnées, la participation active des écrivains dans la diffusion de ces ouvrages est cruciale. « Un travail de fourmi » : c'est l'image qui est le plus souvent revenue au sein des entretiens réalisés avec des éditeurs et écrivains de province pendant

23. Cela représente 40% des ventes de livres au Pérou.

mon travail de terrain au Pérou[24]. En effet, ces maisons d'éditions étant dépourvues de personnel détaché pour la communication, les éditeurs et auteurs se trouvent à la tête du positionnement du livre sur le marché. Autofinancés pour une bonne part, ceux-ci ne parviennent la plupart du temps pas à amortir leur investissement. C'est d'ailleurs la raison pour laquelle ceux-ci se regroupent souvent en associations telles que l'AEDA (Association des Écrivains d'Ayacucho), l'AEA (Association des Écrivains d'Áncash) ou l'Association des Écrivains de Huancavelica. Au sein de ces associations, nombreuses sont les activités réalisées, telles que des tombolas ou des fêtes populaires de vente de nourriture, ayant pour but d'obtenir des fonds pour réaliser leurs activités culturelles. Si les salons du livre ne parviennent pas à rendre rentable le travail éditorial autour de la littérature quechua, et plus largement des littératures autochtones, ils deviennent, lorsqu'ils sont accompagnés par les médiateurs culturels et les « entrepreneurs de la langue », de véritables plateformes de diffusion et des laboratoires de circulation parallèle à la capitale.

Outre ces circuits, quelques universités et institutions académiques ont créé des concours en langue quechua, dont les lauréats deviendront par la suite des référents incontournables de cette littérature. C'est le cas de l'Université Federico Villarreal, dont les lauréats se trouvent réunis au sein de sa Bibliothèque de la Culture Quechua Contemporaine, ainsi que de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos et la Universidad San Cristóbal de Huamanga. Cependant, ces livres ayant été publiés au sein de maisons d'éditions universitaires, ils ne disposent pas, pour la plupart, d'une communication solide qui leur permettrait de se positionner sur le marché éditorial et d'atteindre des lecteurs à grande échelle. Par ailleurs, de plus en plus de concours de littérature quechua ont été mis en place en dehors de la seule sphère universitaire. Des revues comme *Nawray*, *Atuqpa Chupan* et *Hawansuyo* ont de leur côté lancé des appels à contribuer au travail de sélection, de publication et surtout de mise en circulation des productions en quechua.

24. Entretiens réalisés entre 2016 et 2019.

La littérature quechua écrite « no tiene (aún) quién la lea (o la comente) »

S'il y a effectivement une appropriation progressive de la langue écrite quechua de la part des écrivains de cette nouvelle littérature, il est important de prendre en compte que le quechua reste une langue majoritairement orale, et dont la maîtrise écrite demeure très faible. La plupart des études autour de la population quechuaphone rassemble dans un même groupe les personnes capables de comprendre, parler et écrire en quechua, ce qui ne permet pas de connaître la proportion de celles qui maîtrisent véritablement la lecture, et encore moins de celles qui peuvent constituer un lectorat potentiel. La plupart des échanges menés avec des écrivains et éditeurs de littérature quechua donnent cependant à entendre que le public se limite bien souvent au circuit des écrivains ainsi qu'aux spécialistes de la langue quechua, ce qui est d'autant plus le cas pour les productions monolingues.

Littérature monolingue et possibilités : le cas d'Atuqpa Chupan, Ñawray et Aqupampa

Le « boom » de la production écrite en quechua ne concerne pas uniquement la production monolingue, bien que cette dernière se soit démarquée de la première ces dernières années. Gonzalo Espino définit la première comme « production biculturelle » (bilingue), à savoir une littérature visant créer le *« tinkuy »* (la rencontre) (Espino, 2019). Si maintes critiques à l'égard de l'écriture en quechua sans traduction font référence à son caractère fermé, nous considérons que celle-ci se situe dans l'ordre du *« taripuy »* (défi) qui, loin de la fermer, ouvre la discussion et invite le lecteur potentiel à s'approprier lui aussi la langue pour la partager. Il existe en quechua deux expressions du « nous » : *« ñuqayku »* et *« ñuqanchik »*. Le premier renvoie à un « nous » n'incluant pas l'interlocuteur (exclusif), alors que le deuxième l'inclue (inclusif). Il nous semble que ce qui se joue dans le positionnement de l'écriture sans traduction d'une langue minorisée, et dans ce cas du quechua, est de l'ordre de l'inversion d'un certain rapport de forces. Celle-ci tient à souligner par ailleurs un paradoxe. Depuis l'imposition coloniale de l'espagnol, l'ensemble des politiques

linguistiques ont eu pour vocation d'hispaniser les quechuaphones, de même que les locuteurs de toute langue autre que l'espagnol. Ces processus ont eu pour corolaire la création d'un « nous » national se formulant à partir de l'espagnol, déterminant par l'usage de cette langue le degré de citoyenneté[25]. Le prétendu *ñuqanchik* national-espagnol relève ainsi d'un faux sens, voire d'un contresens, puisqu'il se base sur l'exclusion, et donc relève du *ñuqayku*. La formulation en quechua sans traduction part de l'affirmation de ces *ñuqayku*. À la différence du premier cas, il ne s'agit pas dans cette affirmation de fausser l'inclusion, voire de vouloir « quechuiser » l'espagnol, mais de souligner la nécessité de l'existence indépendante des pluralités linguistiques, pour composer un réel *ñuqanchik*. Si ce positionnement a pour conséquence la réduction du lectorat et de la critique non quechuaphone, nous considérons, et tout particulièrement à la veille du bicentenaire de la république, que ce positionnement se présente aussi comme une opportunité qui s'étend d'ailleurs bien au-delà de la littérature en langue quechua. Si le *« taripuy »* se construit à l'image d'une porte à accès restreint, celle-ci livre non seulement à la communauté les clés pour y accéder mais ouvre aussi sur un univers de création et de production intellectuelle en langue autochtone. Il s'agit ainsi de montrer que la langue quechua est non seulement capable de créer et de représenter le monde, mais d'apporter des éléments de compréhension voire de transformation de celui-ci, des concepts propres qui échappent aussi bien à l'espagnol qu'aux seules et sommaires traductions. Voici un des principaux défis des deux revues monolingues actuellement en circulation : *Atuqpa Chupan* (« la queue du renard ») et *Ñawray* (« diversité »).

Pour comprendre les engrenages de ce pari, il est indispensable de s'attarder sur le roman *Aqupampa,* qui a marqué un avant et un après dans la littérature écrite en langue quechua. Dans un corpus notamment composé de poésie et nouvelles, il s'agit du premier roman écrit entièrement en langue quechua. Dans son article sur l'ouvrage (2016), César Itier précise que jusque-là seulement deux œuvres s'étaient approchées du genre mais constituaient en fin de compte deux longues

25. Ce n'est qu'en 1980 que la population ne maîtrisant pas l'écriture (en espagnol) aura pour la première fois le droit de vote.

nouvelles: *Sumaq Urqu* (2012) de Zulema Pary Montesinos, et *Saqapa* de Jinés Cornejo Endara (2013). Avec *Aqupampa*, et toujours en reprenant César Itier, c'est la première fois que la littérature quechua « explore la façon dont des personnages réagissent et évoluent face aux aspects multiples d'un monde historiquement situé ». Ce monde est celui des migrants qui vont vers Lima, et s'installent dans des espaces comme Surquillo et Villa el Salvador, deux *barriadas* typiques de ce processus migratoire. La protagoniste est une femme dont le portrait brise par ailleurs le stéréotype souvent construit sur les femmes andines à travers la littérature hispanophone liménienne. Il s'agit aussi du premier roman en quechua inscrit dans un espace urbain, et qui retrace une période qui a marqué les trajectoires andines, à savoir le conflit armé péruvien, les déplacements forcés, l'installation dans une *barriada* et la construction d'une identité traversée par la périphérie.

Publié en 2016, c'est avec ce roman que Pablo Landeo gagne la première édition du Prix National de Culture dans la section Littérature en langues originaires (2018). En raison de la notoriété du prix, la question de l'ouverture potentielle de l'inclusion de la littérature écrite en quechua dans le canon littéraire national reste ouverte. Compte tenu de sa faible réception, on pourrait se demander si la nouvelle littérature monolingue peut véritablement accéder à cet espace, dans sa proposition purement monolingue. En effet, aucun des écrivains primés et qui jouissent d'une notoriété parmi les écrivains en langue quechua ne s'est consacré exclusivement à la production en quechua. Leur écriture a la plupart du temps transité entre les deux langues, bien que le choix du quechua se soit imposé par la suite, et parfois de façon définitive, comme c'est le cas de Landeo. À l'exception de celui-ci, c'est dans ou grâce à leurs écrits en espagnol[26] qu'ils ont réussi à obtenir une notoriété dans le circuit littéraire. L'espagnol infuse ainsi, par contrainte extérieure ou par assimilation, dans leur

26. Il est intéressant de constater que la participation et la publication de quelques ouvrages issus des concours d'écriture en quechua était conditionnée à la soumission d'une version en espagnol de l'ouvrage : la traduction voire l'auto-traduction devenait ainsi une condition de possibilité de la traduction. Pour plus d'informations, voir : Camille Riverti, *Une œuvre, deux langues. Le quechua et l'espagnol dans les nouvelles contemporaines bilingues du Pérou et de la Bolivie*, Mémoire inédit soutenu à l'EHESS, Paris, 2014.

production en quechua, de même que le quechua continue d'infuser dans leur production en espagnol, par l'utilisation d'un espagnol andin, ou même de l'alternance entre les deux langues dans une même œuvre. Pour revenir à notre question de départ, ou plutôt à notre titre de départ, repris d'un titre de roman de García Márquez (« ¿La literatura quechua tiene quién la escriba? »), la réponse affirmative semble en cacher une autre, plus mitigée autour de son lectorat. Et celle-ci, ouvre à son tour celle de la critique, qui, permettra de positionner cette littérature et de contribuer à son tour à créer un lectorat. Si l'époque actuelle semble pour le moins plus favorable ou plus tolérante qu'auparavant à l'existence de cette littérature, ce qui peut expliquer, entre autres, aussi son petit « boom » éditorial, la tolérance requiert un volontarisme plus solide aussi bien des instances de l'État que de la critique, pour que cette littérature puisse sortir de la précarité de sa quasi-autogestion.

Le rôle de la critique littéraire

La traduction n'existant pas pour cette nouvelle littérature quechua monolingue, le défi se pose de façon plus concrète auprès de la critique littéraire. La plupart des travaux scientifiques sur la littérature en langue quechua ont été réalisés depuis les sciences sociales, et notamment depuis l'anthropologie[27], au sein de laquelle l'apprentissage des langues vernaculaires se pose comme un élément indispensable à la discipline. Parmi les travaux réalisés sur la littérature en quechua contemporaine, avec les outils propres à la discipline littéraire, fort est de constater que les travaux sont soit plutôt très récents, soit ont dû être réalisés et publiés à l'étranger[28] ne comptant pas avec suffisamment de soutien[29] pour être publiés au Pérou. Par ailleurs, sans

27. *Ibid.*

28. Il est intéressant de savoir que le seul endroit au monde où l'on puisse réaliser un Master en quechua c'est précisément l'INALCO, en France.

29. C'est le cas du livre *Escritura quechua en el Perú*, publié en 1992 aux États-Unis par Julio Noriega, dont le refus éditorial au Pérou à l'époque, entraînera son apparition 18 années plus tard chez Pakarina Ediciones au Pérou. Par ailleurs, il en va de même pour ce qui est des travaux de Pablo Landeo, Olivia Reginaldo, Camille Riverti ou César Itier en France, ainsi que Alison Krögel aux États-Unis.

maîtrise de la langue, une bonne partie de ceux-ci se font directement sur les formats traduits, ce qui reste particulièrement problématique. Dans ce sens, tant qu'en littérature, la critique ne se posera pas la question des langues vernaculaires, n'envisagera pas les littératures dans sa pluralité, la chaire de « littérature péruvienne » continuera d'être une approche partielle et centraliste. S'il est clair qu'il existe un réel besoin de rendre accessible l'apprentissage de cette langue au-delà de la primaire, et au-delà du niveau débutant ou intermédiaire pour pouvoir être à même d'entreprendre un travail scientifique, il est aussi nécessaire d'interroger les fondements sur lesquels s'est construite la discipline littéraire pour trouver les moyens de dépasser ces difficultés. Outre les bibliographies, les archives et les textes, nous considérons que cette critique doit prendre la mesure du contexte de production et de diffusion de cette nouvelle littérature et repenser ses méthodes de recherche en faisant appel aux disciplines qui les ont, de longue date, appréhendées.

Conclusions

La littérature quechua connaît un renouveau depuis la dernière décennie du XXe siècle et un tournant vers des propositions monolingues depuis les dix dernières années. Elle acquiert de plus en plus d'espaces de reconnaissance, tout en continuant à ne pas être pleinement prise en compte par la plupart de la critique littéraire péruvianiste et les politiques linguistiques mises en place par l'État. En effet, non seulement le lectorat est réduit, mais la critique, à quelques exceptions près[30], est dans son extrême majorité non quechuaphone. Dans le contexte du bicentenaire péruvien, et à seulement deux ans de l'année internationale des langues originaires, le défi reste de grande ampleur, d'autant plus dans un pays où le contexte actuel ne cesse de nous rappeler la force des discriminations.

Il nous semble important par ailleurs de souligner que même si nous n'avons abordé ici que la littérature écrite, il est fondamental, notamment pour le quechua, de prendre en compte la littérature

30. C'est notamment le cas, au Pérou, de Gonzalo Espino ou Mauro Mamani Macedo..

orale et ses productions. Il s'agit d'une littérature non seulement de longue tradition, car le quechua est une langue orale, mais surtout, qui pousse à repenser la discipline littéraire en fonction du contexte spécifique, à savoir : une littérature qui ne s'écrit pas seulement en espagnol, et qui ne s'écrit pas seulement, tout court. Ceci d'autant plus si, outre les questions d'inclusion linguistique, nous réfléchissons en termes de décentralisation voire de dépatriarcalisation des circuits littéraires. Force est de constater que les femmes quechuaphones ont été lauréates d'une bonne partie des récents concours en quechua écrits ou oraux[31], et l'absence d'œuvres individuelles ne devrait pas en empêcher le rayonnement. Si le travail acharné réalisé par cette nouvelle génération d'écrivains et d'activistes de la langue permet de construire des micro-réseaux de résistances, surtout lorsque ceux-ci atteignent des espaces de prestige comme les prix littéraires, il est temps que cette résistance opère dans les deux sens, et que la critique et le lectorat accompagnent ces processus.

31. Voir « Cuando las jóvenes andinas toman el parnaso por asalto » de Pablo Landeo. Disponible sur : <https://www.atuqpachupan.com/2018/03/cuando-las-jovenes-andinas-toman-por.html?fbclid=IwAR18OG2L8kXJyeh6yL-WG6Tjb_kXgKhu5_nQSsAbNnfgpu9hO22QHDzwd_Fg>.

Bibliographie

Gonzalo Reluce, *Narrativa quechua contemporánea. Corpus y proceso (1974-2017)*. Lima : Pakarina Ediciones, 2019.

César Itier, «Aqupampa, de Pablo Landeo Muñoz, la primera novela escrita en quechua.» *Insula Barataria, Revista de Literatura y Cultura* (2016): 101-110.

Edison Borda Huyhua, *Nina qallu*. Pakarina Ediciones, 2016.

Alan Durston, *Escritura en quechua y sociedad serrana en transformación: Perú 1920-1960*. Lima : IEP-IFEA, 2019.

Pablo Landeo Muñoz, *Wankawillka*. Lima : Pakarina Ediciones, 2013.

—. *Aqupampa*. Lima : Pakarina Ediciones, 2016.

Edwin Lucero Rinza, *Runapa ñawin*. Lima : Editorial PerMensam, 2018.

Julio Noriega, *Escritura quechua en el Perú*. Lima : Pakarina Ediciones, 2011.

José Oregón Morales, *Loro Ccolluchi. Exterminio de loros y otros cuentos*. Lima : Lluvia Editores, 1994.

Camille Riverti, *Une œuvre, deux langues. Le quechua et l'espagnol dans les nouvelles contemporaines bilingues du Pérou et de la Bolivie*. Paris: École des Hautes Études en Sciences Sociales (inédit), 2014.

Nancy Hornberger, *Bilingual Education and Language Maintenance : A Souther Peruvian Quechua Case*. Berlin : Mouton de Gruyter, 1988.

Tapio Keihäs, *¿Ser y hablar quechua? La realidad sociolingüísica de Ayacucho desde la visión subjetiva de los jóvenes indígenas. Ideologías e identidades en el discurso metalingüístico*. Helsinki : Universidad de Helsinki, 2014.

Ricardo Bedoya Forno et al., «Violencia y trayectorias migrantes: la nueva literatura quechua en el Péru. Entrevista a César Itier y Pablo Landeo Muñoz », in Ricardo Bedoya Forno et al. *La violencia que no cesa. Huellas y persistencias del conflicto armado en el Perú contemporáneo*. Lima : Punto Cardinal, 2021. 329-251.

Renzo Aroni, «Crónicas del migrante andino: Música, migración y violencia política en Perú.» *Nueva crónica* (2013): p. 525-555.

Alison Krögel, *Musuq Illa. Poética del harawi en runasimi (2000-2020)*. Lima : Pakarina Ediciones, 2021.

Porfirio Meneses Lazón, *Achikyay Willaykuna. Cuentos al amanecer*. Lima : Universidad Nacional Federico Villarreal, Biblioteca de Cultura Quechua Contemporánea, 1998.

Porfirio Meneses Lazón, José Oregón Morales & Pablo Landeo Muñoz, *Musyarqaniñam wañunaykita*. Lima : Pakarina Ediciones, 2018.

AU PLURIEL : LITTÉRATURES ET CHAMPS LITTÉRAIRES AU MEXIQUE

Luz María Lepe Lira
Université Autonome de Querétaro – Mexique

La littérature mexicaine diffusée internationalement est écrite en espagnol, la langue qui nous unit à l'Amérique latine et aux hispanophones du monde. Cependant, au Mexique, il existe soixante-huit autres langues qui correspondent à différents peuples et cultures. Au cours des trois dernières décennies, les locuteurs de ces langues et les organismes locaux et nationaux tels que l'Institut National des Langues Indigènes (INALI) ont initié un processus qui prépare les conditions pour exercer pleinement les droits linguistiques dans les domaines de la santé, de la justice et de l'éducation. À ces droits s'ajoutent la validation de leurs formes artistiques et celle de leurs expressions culturelles.

La résurgence des littératures en langues autochtones ne peut pas être comprise sans considérer les processus historiques et sociaux que les peuples ont vécus lors de la construction d'un Mexique unifié en une seule langue. La politique linguistique imposée au milieu du XXe siècle et la « castillanisation » de la population ont entraîné le remplacement des langues originaires par l'espagnol et l'installation d'un colonialisme interne consolidé (González Casanova, 2006), qui a pour effet des formes de discrimination et de racisme envers les populations indigènes.

Le mouvement littéraire en langues indigènes est devenu évident en 1992 : les intellectuels d'Amérique latine et du Mexique ont parlé d'un changement de récit lorsque la commémoration de la « Rencontre avec l'Amérique » (l'une des appellations officielles) a été associée à la formule « 500 ans de résistance » par les organisations civiles, les communautés et les intellectuels.

La situation a permis une plus grande diffusion des cultures et des langues du Mexique. Certains auteurs autochtones ont commencé à être publiés en édition bilingue, tels que Natalio Hernández et

Macario Matus. L'Association des Écrivains en Langues Indigènes (ELIAC) a été créée en 1993, et la UNAM a réédité certains textes et manuscrits classiques en nahuatl traduits par Ángel María Garibay et Miguel León Portilla. La création d'ateliers littéraires dans les États du Nord et du Sud avec les populations parlant d'autres langues que l'espagnol ont produit en quelques années une grande quantité de maisons d'édition indépendantes ou subventionnées par l'État. Avant les années 1990, seules quelques anthologies, dont on sait peu de choses, avaient été publiées.

Pour commencer, nous précisons les deux situations qui déterminent le flux des littératures indigènes au Mexique :

– Première situation : la littérature indigène est bilingue, espagnol-langue indigène. Cette caractéristique marquée au Mexique est liée à une réalité concrète : les publications, les bourses, les processus de diffusion générés par l'État sont nés de l'exigence du bilinguisme, où l'espagnol agit comme langue passerelle et assure un lectorat.

Il faut mentionner que la plupart des locuteurs des langues mexicaines n'ont été alphabétisés qu'en espagnol, que la majorité de ces langues n'ont pas d'alphabet standardisé, et que leur écriture est d'autant plus complexe que certaines d'entre elles comportent des dizaines de variantes linguistiques.

– Deuxième situation : les auteurs autochtones participent activement et en tant qu'intellectuels à la création du lectorat. Avec la diversité linguistique existante, le mouvement littéraire en langues indigènes nécessite un effort titanesque pour générer des publics. La plupart des écrivains établis sont ou ont été enseignants à différents niveaux (de l'enseignement primaire à l'université), et nombre d'entre eux proposent des ateliers de lecture et d'écriture dans leur langue. La génération d'auteurs nés dans les années 1970 a permis la transmission d'une tradition littéraire à la génération suivante, et travaille dans le sens des chaînes d'interaction, exposées par Randall Collins (2004), dans la conformation de nouveaux champs littéraires.

Les deux situations décrivent une généralité et permettent de comprendre le contexte social et politique de circulation et de réception

de la littérature indigène au Mexique, mais elles ne déterminent pas les multiples propositions des auteurs, comme ceux qui remettent en cause la tendance du système littéraire à les assigner comme indigènes. Par exemple, Martín Tonalmeyotl, qui affirme que l'on ne devrait pas qualifier sa littérature d'indigène, mais simplement de littérature[1] ; ou Jorge Magariño et son droit d'écrire uniquement en espagnol et d'appartenir à la tradition littéraire zapotèque, ou la critique acerbe de Mikel Ruiz dans « L'avers et le revers d'une œuvre littéraire », qui écrit à la fois en tsotsil et en espagnol et décide consciemment quand publier de manière unilingue.

Cet article analyse la composition de nouveaux champs intellectuels et littéraires au Mexique, considérant que les 69 cultures et langues, à des degrés divers, configurent leurs propres champs littéraires comme des espaces de pouvoir symbolique. Pour ce faire, nous nons concentrons sur le champ littéraire en espagnol, la langue dominante et passerelle, et sur les champs littéraires émergents du maya yucatèque et du zapotèque, étudiés comme paradigmes des processus qui émergent au sein des diverses langues du Mexique[2].

L'article se décompose en trois sections : dans la première, nous présenterons de manière très générale la formation du champ littéraire en espagnol à travers l'examen historique des quarante dernières années dans la présentation de Miguel G. Rodríguez et Roberto Cruz Arzabal au volume VI de la collection *Historia de las Literaturas en México* (2019), afin d'observer comment les écrivains d'autres langues mexicaines sont liés entre eux, de manière presque invisible. Considérant les éléments du champ littéraire liés à la matérialité des revues et des éditions, nous rappellons très brièvement quelques éléments des littératures en tsotsil et nahuatl pour montrer qu'effectivement, il faut parler au Mexique de littératures au pluriel.

1. « El estado de la poesía en México: Entrevistas en Tercera Vía » disponible sur <https://terceravia.mx/2016/09/la-poesia-en-mexico-entrevistas-en-tercera-via/>.

2. Nous avons developpé une première exploration de cette idée dans « Intelectuales indígenas y literaturas en México. El campo literario entre los zapotecas y los mayas ».

Dans la deuxième section, nous reconnaissons la formation de nouveaux champs littéraires, et non seulement de sous-groupes au sein d'un groupe dominant. Nous nous attachons à montrer les caractéristiques du maya yucatèque et du zapotèque, en énonçant une stratégie générale qui utilise la transculturation du champ littéraire en espagnol et se consolide à travers les échanges que les auteurs entretiennent au sein du même champ et en dehors, avec les éditions pour des publics unilingues et bilingues.

Enfin, dans la troisième section, nous nous concentrons sur les caractéristiques de consolidation de chaque champ, que Chistophe Charle (1981), décompose en trois éléments: a) le degré d'autonomie ; b) la nature des relations avec le pouvoir ; c) les relations de domination dans les activités des intellectuels.

Les littératures au Mexique

Reconnaître la multiplicité des littératures au Mexique nécessite d'identifier la formation d'une littérature « nationale » qui s'écrit essentiellement en espagnol et qui, seulement au cours de la dernière décennie, a commencé à inclure dans ses références les littératures bilingues et celles écrites dans d'autres langues mexicaines.

Un examen historique des principaux mouvements et processus littéraires se trouve dans le projet éditorial dirigé par Mónica Quijano Velasco, *Historia de las Literaturas en México. Siglos XIX, XX y XXI,* édité en six volumes par la UNAM. Dans l'introduction du volume VI, « Hacia el nuevo siglo (1968-2012) », les coordinateurs, Miguel G. Rodríguez et Roberto Cruz Arzabal, rendent compte de la composition du champ littéraire mexicain et proposent quelques clés pour montrer la diversité littéraire et les tendances du champ éditorial.

Les premières publications de littérature indigène se font sous la houlette de l'État, régulateur de la production artistique à travers la création du Conseil National de la Culture et des Arts (CONACULTA) en 1989, mais aussi grâce au Fonds Éditorial Tierra Adentro, ainsi qu'à des coéditions des universités et des éditeurs indépendants.

Miguel G. Rodríguez et Roberto Cruz signalent des auteurs et des anthologies importants de la fin du XXe siècle et la première

décennie du XXIe. En 1996, on peut signaler la « génération du Crack », autour de la maison d'édition Nueva Imagen, avec notamment Jorge Volpi et Ignacio Padilla, qui remportent respectivement les prix internationaux Seix Barral et Espasa-Calpe. Il faut souligner également l'émergence d'une littérature du Nord, qui étend le territoire des récits au-delà de Mexico et oriente les sujets vers le trafic de drogueet la violence (*Huesos en el desierto* de Sergio González Rodríguez en 2002, *Fiesta en la madriguera* de Juan Pablo Villalobos en 2010, *72 migrantes* d'Alma Guillermoprieto en 2012 et *Nadie les pidió perdón* de Daniela Rea en 2015).

Roberto Cruz Arzabal se concentre sur quatre espaces de socialisation qui constituent les matérialités du champ : 1) les revues cosmopolites et leur déclin progressif ; 2) la formation d'un canon national au sein des maisons d'édition privées et publiques ; 3) la construction institutionnelle et esthétique de l'État comme médiateur central des processus artistiques ; 4) les transformations de la poétique à partir de la culture digitale (2019 : 23).

Cruz Arzabal analyse différents moments de la relation entre l'État et le champ intellectuel et littéraire, depuis leur apparente séparation dans les années 1970 jusqu'au développement d'un système de bourses pour la création et de financement par le FONCA, système qui a eu toute son importance sur la littérature écrite au Mexique au cours des vingt dernières années. Il s'agit de la manière dont un petit groupe participe en tant que juge et partie des bourses d'État et réduit paradoxalement leur « indépendance relative » (2019 : 42).

Pour comprendre ce champ littéraire, il est important de mentionner la participation des revues : *Plural* (jusqu'en 1976) et *La Cultura en México* (dirigée par Carlos Monsiváis), qui sont nées comme des suppléments culturels du journal *Excelsior* et de la revue *Siempre!* ; la revue *Vuelta* (dirigée par Octavio Paz) et la revue *Sábado*, supplément à *Unomásuno*, toutes deux lieux de débat idéologique et de critique face au gouvernement ; la revue *Letras Libres*, apparue en 1999 se proclame héritière de *Vuelta*, elle est suivie de *Nexos* et *La Tempestad.* On peut signaler également la permanence d'autres revues liées aux budgets des universités, telles que *Universidad de México* et *Crítica*, et l'apparition au format numérique de *Círculo de Poesía*, *Periódico*

de Poesía, sans parler des innombrables blogs aujourd'hui accessibles sur Internet.

Concernant les maisons d'édition, certaines sont des incontournables du XXe siècle : Porrúa (fondée au début du siècle), le Fondo de Cultura Económica (fondé en 1943), Éditions ERA (1960), Editorial Siglo XXI (1965) et Joaquín Mortiz (1962), qui selon Cruz Arzabal était « la matérialisation de la postmodernité littéraire et culturelle des élites lettrées » (2019 : 37), acquise en 1983 par Editorial Planeta. Enfin, dans la logique des marchés mondiaux du nouveau siècle se sont formés au Mexique quatre consortiums d'édition : Grupo Santillana, Grupo Planeta, Grupo Anaya et Random House Mondadori.

Dans ces espaces de socialisation qui matérialisent les liens du champ littéraire, les voix des écrivains indigènes sont apparues tardivement. Les mouvements littéraires dans d'autres langues ont été rendu visible à partir de la publication des anthologies diffusées par Carlos Montemayor à partir des années 1990 : *Escritores indígenas actuales* (1992) ; *La situación actual y perspectivas de la literatura en lenguas indígenas* (1993).

Avant cette diffusion, les auteurs autochtones écrivaient en espagnol et très peu étaient reconnus. Le zapotèque Andrés Henestrosa, en plus d'être écrivain, était sénateur de la République et membre de l'Académie Mexicaine de la Langue. Son texte « Retrato de mi madre » a été salué par Octavio Paz, qui en a écrit un avant-propos en 1980. Nazario Chacón, également zapotèque bilingue, a été reconnu par Carlos Pellicer et la génération contemporaine, et a poursuivi son travail littéraire uniquement en espagnol.

Les espaces dans lesquels les écrivains en langues indigènes cohabitent avec le « canon de la littérature nationale » en espagnol sont encore rares. On peut signaler quelques anthologies, où apparaissent les noms d'Irma Pineda, Nadia Ñu Savi et Natalia Toledo, et quelques festivals de poésie.

Cependant, grâce à internet, ce mouvement littéraire en langues indigènes a réussi à s'étendre aux espaces transnationaux. Le magazine *New York Poetry* a inclus quelques écrivains bilingues dans sa section de poésie mexicaine : Alberto González, Pedro Uc et Wildernain

Villegas, entre autres ; et *Latin American Literature Today*, à partir de son troisième numéro, a incorporé une section permanente consacrée à la littérature indigène, où l'on trouve le texte écrit en langue originaire, en espagnol et en anglais. En 2017, sous la direction du poète Martín Tonalmeyotl, le magazine électronique *Círculo de Poesía* publie la section *Xochiltájtoli*, où sont publiés de nouveaux poètes en langues indigènes du Mexique.

En ce qui concerne les publications éditoriales, on en trouve surtout chez les éditeurs indépendants. Parmi eux Pluralia, avec la collection « Voces nuevas de raíz antigua », avec six livres bilingues de différents poètes ; et Almadía, qui a ajouté la poésie de Natalia Toledo et les essais de Yasnaya Aguilar à son catalogue. En général, c'est l'État qui publie les livres en petites séries grâce à ses fonds fédéraux, tels que Tierra Adentro ou les programmes étatiques PACMYC et CONACULTA. Restent les éditions à compte d'auteur ou celles créées par des collectifs dans les communautés, publiées de manière bilingue ou unilingue, et les coéditions avec les universités, qui diffusent aussi bien des textes littéraires que didactiques[3].

Les nouveaux écrivains en langues indigènes diffusent aussi leur travail sur les réseaux sociaux, sur des blogs personnels ou collectifs et dans des salons du livre qui les exposent potentiellement à un plus grand public.

Le romancier Mikel Ruiz nous offre un aperçu de la littérature en tsotsil entre 1996 et 2017 dans la « Enciclopedia de la Literatura en México » en ligne : il y décrit la formation des écrivains au Chiapas (un état où cohabitent plus de quinze langues originaires), depuis les années 1980 avec la création de la *Sna Jts'ibajom* (La Maison de l'écrivain), en passant par le CELALI (Centre des littératures et des langues indigènes), l'UNEMAZ (Unité des Écrivains Mayas-Zoques), jusqu'à l'Organisation culturelle « Abriendo Caminos : José Antonio Reyes », fondée en 2015.

3. Par exemple les éditions de la UNAM, la collection de poésie de la BUAP et la maison d'édition Biblioteca LEMI-UAQ (Universidad de Querétaro).

La production littéraire, comme l'explique l'auteur dans cet essai, est liée aux ateliers permanents dans ces associations, à la création de prix tels que « Y el Bolom dice… » et à la diffusion qui s'étend, au-delà de San Cristóbal de las Casas, *via* des espaces de pouvoir culturel et symbolique tels que la UNAM, certains prix nationaux comme le Nezahualcoyotl, ou des présentations de livres et d'anthologies avec des poètes régionaux reconnus au sein du « canon » mexicain, comme Balam Rodrigo (Prix Aguascalientes de Poésie, 2018).

Dans "Literaturas en lengua náhuatl" (ELEM, en ligne), Martín Tonalmeyotl fait une récapitulation à la fois des auteurs classiques, les plus connus et étudiés dans les séminaires que Garibay a initié à l'UNAM, aux jeunes qui commencent à émerger littérairement. Son essai présente le genre de la poésie comme le plus prolifique avec trois générations d'auteurs, dans la dernière, il mentionne les noms des jeunes qui n'ont pas encore publié de livre mais qui figurent dans des anthologies et des magazines.

Tonalmeyotl élargit son regard vers différentes trajectoires littéraires et variantes linguistiques, recueillant dans son texte les genres qui bordent largement sa tradition, comme les énigmes et les contes, plus proches de l'oralité que de l'écriture. Il fait aussi un exercice pour montrer le théâtre et l'essai, comme des apprentissages d'écriture en dialogue avec le domaine littéraire en espagnol et avec les autres groupes d'écrivains dans d'autres langues.

Les champs littéraires maya et zapotèque

Pourquoi proposer qu'il s'agisse de nouveaux champs littéraires et non de sous-groupes au sein d'un même champ national mexicain ? Contrairement à l'idée d'un champ littéraire unique composé de sous-champs (où les champs intellectuels et littéraires dans d'autres langues pourraient être inclus), la proposition que nous développons dans ce texte reconnaît qu'il existe différentes cultures et littératures au Mexique (dont chacune possède son identité et ses traditions propres), il est donc logique de penser les champs littéraires en tant qu'ensembles linguistiques et culturels.

En dialogue avec les propositions du collectif Mixe, d'autres associations et intellectuels qui remettent en cause l'idée d'une nation indivisible, Yasnaya Águilar (2018) a suggéré de penser les peuples autochtones comme des nations sans État, mais à qui l'identité, le territoire et la langue donnent leur autonomie pour gérer leurs ressources, leur éducation et la manière dont ils veulent se développer collectivement, sans que cela implique une homogénéisation ou une intégration dans un projet d'État unique.

L'analyse qu'il développe dans « Nosotros sin México : naciones indígenas y autonomía » met l'accent sur les stratégies symboliques de l'État mexicain pour se construire en tant que nation indivisible et montre comment même les modifications de la Constitution Mexicaine effectuées en 2001 et la reconnaissance des droits à l'autoreprésentation selon les normes traditionnelles de chaque ville, sont un changement « sur le papier » mais pas un changement structurel. Ainsi, les municipalités d'Oaxaca qui élisent leurs représentants sous la forme d'un conseil communal, sans partis politiques et selon les normes communautaires, sont finalement subordonnées aux instances juridiques et administratives des autres municipalités, elles-mêmes affiliées aux normes étatiques nationales.

Abordons ici quelques-unes des caractéristiques de deux champs (le champ littéraire maya yucatèque et le champ littéraire zapotèque) que je considère comme paradigmatiques, en ce sens qu'ils possèdent tous deux un capital symbolique accru et manifestent une production littéraire importante, avec des auteurs reconnus nationalement et internationalement.

Afin d'illustrer la visibilité de ces deux champs, signalons que le Prix Nezahualcóyotl en langues mexicaines (peut-être celui qui bénéficie de la plus grande diffusion au Mexique) a été obtenu par trois écrivains mayas : Wildernain Villegas Carrillo (2008), Isaac Carrillo Can (2010) et Marisol Ceh Moo (2014) ; et par cinq écrivains zapotèques : Víctor de la Cruz (1993), Javier Castellanos (2002), Natalia Toledo (2004) Mario Molina (2006) et Esteban Ríos (2018). Marisol Ceh Moo, Javier Castellanos et Esteban Ríos ont également obtenu le prix PLIA (International Indigenous Literatures of America), décerné à la Foire internationale du livre de Guadalajara.

Le champ littéraire maya yucatèque

Le champ intellectuel et littéraire maya du Yucatán a comme avantage incontestable l'acceptation, depuis 1984, de l'alphabet pratique pour l'alphabétisation des locuteurs adultes du maya, la diffusion du dictionnaire Cordemex, et surtout la persistance de ses locuteurs à écrire leur langue.

Afin de résumer la stratégie générale de formation en tant que champ intellectuel et littéraire, on peut affirmer que la plus grande réussite de ce champ littéraire maya yucatèque est son articulation à travers des ateliers littéraires à tous les niveaux et à partir des bases communautaires. La formation de nouveaux écrivains a été promue par des enseignants de l'éducation primaire, qui se souciaient réellement de l'écriture de la langue maya et l'ont fait à travers deux sphères : l'école et la communauté. Étant donné que beaucoup sont enseignants ou superviseurs techniques dans les systèmes éducatifs, ils ont eu un impact sur l'éducation formelle, mais ils ont également eu des effets sur la communauté, en participant à l'alphabétisation des personnes âgées, aux ateliers impartis aux jeunes, aux paysans et aux ouvriers. Étendre l'écriture de la langue à tous les espaces et fonctionner comme un réseau local leur a permis d'influencer les institutions gouvernementales, d'éditer des journaux et des magazines et de légitimer les tendances esthétiques de leurs œuvres en créant leurs propres prix littéraires.

Concernant la formation littéraire par le biais d'ateliers, il est essentiel de mentionner le groupe Génali (Géneros narrativos y líricos) créé en 1973 par un collectif d'étudiants de la Escuela Normal Rural de Hecelchakán : Ramón et Miguel Suárez Caamal, Waldemar Noh Tzec, César May Tun et Jorge Cocom Pech. Santiago Canto Sosa a été ajouté en 1979, et en 1981, Ramiro Suárez. Ce groupe a lancé le mouvement littéraire en langue maya dans la péninsule, d'abord au sein des maisons de la culture de Bacalar, Dziuché, Quintana Roo, Palenque, Chiapas et Campeche, ensuite avec des ateliers et des réunions au-delà des écoles, comme cela s'est produit avec les ouvriers de Lázaro Cárdenas, à Tabasco, puis dans un cours du soir pour les travailleurs. Dans les années 1990, des ateliers portant sur les contes

et la poésie mayas ont été ouverts à la Casa de Cultura de Calkíni, auxquels ont participé Elmer Cocom, Luis Alfredo Canul, Briceida et Alfredo Cuevas Cob.

Parmi les publications de Génali, dans les années 1980, mentionnons *Huun* (11 numéros), *Xay-beh* (2 numéros) et le livret *Génali* (9 numéros). À la fin des années 1990, le groupe publie les revues *Kin lakán*, en 1995 (quatre numéros) ; en 1998 *U Tuuk Caan* (deux numéros) et en 2002 la page calkini.net, gérée par Santiago Canto lui-même. Le groupe Génali a également créé deux prix : le « Premio Internacional de Poesía Ramón Iván Suárez Caamal » et le « Premio internacional de poesía del mundo maya Waldemar Noh Tzec », qui sont devenus des références dans la région.

Au sein des institutions, les ateliers se sont également développés : en 1982 est apparu le premier atelier de littérature maya réalisé par les promoteurs de l'Unité de Culture Populaire du Yucatán, coordonné par Carlos Montemayor. L'un de ses résultats a été la publication du journal *U yahal maya wiiniko'ob* (« Le réveil des Mayas ») qui a vu le jour en novembre 1987, et a fait paraître 4 numéros avant de fusionner avec la publication mensuelle du journal bilingue *U k'aayil maya t 'aan* (« La chanson de la langue maya »), avec 25 numéros à partir de 1988 (May May, 1993 : 186). En 1991, par le biais du Département de soutien aux cultures indigènes du Yucatán, avec les conseils de Montemayor et de l'association civile *Maya'on*, ils ont généré des ateliers qui ont été impartis d'abord avec des promoteurs à Valladolid et plus tard avec des paysans.

Dans le champ littéraire, les écrivains qui ont été formés dans les ateliers littéraires donnés par l'URYCP sont notoires : on peut citer Margarita Kú Xool, Silvia Canché et Briceida Cuevas Cob au sein de l'atelier Calkiní ; et les écrivains Gertrudis Puch Yah, Flor Marlene Herrera Manrique, Santiago Arellano Tuz et Abimael Chuk, au sein de l'atelier *Yaajal k'in* à Valladolid (dirigé par Jorge Cocom Pech).

Les écrivains de la génération suivante ont une formation universitaire, la plupart d'entre eux à la Faculté des sciences anthropologiques de l'Université autonome du Yucatán, tels que Miguel Ángel May May, Ana Patricia Martínez Huchim, Elisa Chavarrea Chim et Santiago Domínguez Aké ; d'autres écrivains ont des spécialités

différentes, comme Luis Antonio Canché Briceño, diplômé de la Faculté de Mathématiques (Université autonome du Yucatán) ou comme Sásil Sánchez Chan, diplômé de l'Université de Oriente, avec un diplôme en Linguistique et culture mayas.

En 2008, a été fondée l'École de création littéraire en langue maya du Centre étatique des Beaux-Arts, à laquelle Waldemar Noh Tzec et Feliciano Sánchez, entre autres, ont participé en tant que professeurs. L'école propose un diplôme en trois ans de technicien en création littéraire, et a compté parmi ses étudiants Isaac Carrillo Can (qui a remporté le Prix Nezahuálcoyotl en 2010, lors de son cinquième semestre à l'École), Marga Beatriz Aguilar Montejo (qui a obtenu en 2012 le Prix régional de poésie en langue maya décerné par la municipalité de Vallalodid) et Pedro Pablo Chim Pacab (qui a obtenu en 2013 le Prix international de poésie du monde maya Waldemar Noh Tzec, décerné par la Mairie de Calkiní).

Le champ littéraire zapotèque

La littérature zapotèque contemporaine de la région de l'isthme de Tehuantepec a pour point de départ la Nueva Sociedad de Estudiantes Juchitecos, basée à México, et qui a fondé la revue *Neza* en 1935 et a eu une influence déterminante sur la formation des lecteurs du zapotèque et sur la promotion d'un alphabet qui, selon Víctor de la Cruz, n'est pas si différent de celui approuvé en 1956 (De la Cruz, 2007, p. 140) et encore utilisé par les écrivains contemporains.

Je considère que la stratégie générale de ce champ littéraire est centrée sur deux éléments. Tout d'abord, une participation active des intellectuels liés aux sphères du capital symbolique national : dans la sphère politique, avec Andrés Henestrosa comme sénateur ; dans la sphère académique, au sein de la UNAM et du CIESAS, où certains des écrivains étaient et sont professeurs ; dans la sphère médiatique, à travers la figure de l'artiste et activiste Francisco Toledo. Le second élément majeur de la stratégie du champ littéraire zapotèque consiste en une forme de travail collectif, où la transmission générationnelle s'opère à travers des ateliers littéraires, des espaces de socialisation et des réseaux. En ce sens, soulignons le rôle central de la Maison

de la Culture de Juchitán, créée en 1972 par un groupe d'artistes, parmi lesquels Francisco Toledo. L'espace culturel devient un pôle de connexion entre les intellectuels zapotèques et l'élite culturelle de l'époque.

Des ateliers littéraires ont commencé sous la direction de l'écrivain Macario Matus, certains coordonnés par des auteurs tels qu'Oscar Oliva, Carlos Montemayor et Víctor de la Cruz. Au cours de cette période, la série *Tortuga Transparente* a été créée, et a publié les premières éditions des jeunes écrivains. De façon permanente, et ce jusqu'à l'effondrement du bâtiment avec le tremblement de terre de 2017, la maison d'édition Casa de Cultura a continué à éditer des auteurs locaux et à distribuer les livres gratuitement.

Concernant l'édition littéraire, la revue *Neza* a marqué le début d'une tradition pour l'édition de revues, certaines liées à des institutions et d'autres indépendantes, gérées par des associations et des groupements. Afin de montrer leur importance en tant qu'espaces d'articulation du champ littéraire, je ne citerai que les plus importants.

Après la disparition de *Neza*, la revue *Neza Cubí* a été publiée pendant une courte période, mais la revue de référence est sans aucun doute *Guchachi'Reza* (« Iguana Rajada »), créée en 1975 par Víctor de la Cruz, Macario Matus, Gloria de la Cruz et Francisco Toledo, et publiée jusqu'en 1997. Son contenu privilégie l'écriture zapotèque et contient des illustrations, d'abord de Toledo et plus tard d'autres artistes de la région.

Au début du nouveau siècle, d'autres revues se sont constituées en tant qu'espaces culturels pour la diffusion tant de la littérature que de l'art de la région. Signalons la revue *Naderías*, fondée en 2003 par Gerardo Valdivieso Parada en collaboration avec Luis Amador, et le collectif *Locura Itinerante* au sein du comité éditorial. Parmi les auteurs qui publient régulièrement figurent Macario Matus, Jorge Magariño, Víctor Terán, Jesús Urbieta, César Martínez et Víctor Cata. Les sections de la revue comprenaient des textes créatifs : récits, poésie et chansons, ainsi que des chroniques d'événements ou de festivités.

Signalons aussi la publication *Istmo Autónomo*, entamée en 2004 par le Comité pour l'indépendance de l'isthme « Che Gorio

Melendre », dirigé depuis le début par Gregorio Guerrero Díaz, connu localement sous le nom de Gubidxa Guerrero. En 2006, la revue a changé de nom pour s'appeler *Revista Guidxizá* et s'orienter davantage vers la littérature, en convoquant les écrivains de la région et d'autres écrivains en langues indigènes du Mexique.

La formation des écrivains dans les ateliers littéraires a été une constante dans ce domaine : les auteurs légitimés par des prix nationaux sont ceux qui ont été formés dans les premiers ateliers de la Maison de la Culture : Enedino Jiménez, Víctor Terán, Esteban Ríos, Jorge Magariño, Rocío González (+), Antonio López Pérez.

Au cours des années 1990, des écrivains se sont rendus dans la ville d'Oaxaca ou de México pour se professionnaliser, et ont suivi des ateliers avec Alberto Blanco, Oscar Wong et Rocío González à la Direction des cultures populaires, à la UNAM et à la SOGEM. La génération suivante s'est formée dans les ateliers de la Bibliothèque Víctor Yodo, dispensés par Irma Pineda et Gerardo Valdivieso, qui donnent également des cours d'écriture créative à la galerie-atelier *Xuba Ziña*. Depuis les espaces autogérés, les plus jeunes poètes ont travaillé en réseau pour se professionnaliser et se rendre visibles, comme c'est le cas pour le collectif féministe *Bacuzagui* (« Luciérnaga »), avec lequel Paula Ya López organise le *Festival GunaaRuzaani* (« Mujeres que alumbran »).

Avec la poétesse Irma Pineda, quatre générations d'écrivains sont identifiées : la première correspond à la génération *Neza* : Jeremías López Chinas, Pancho Nácar et Andrés Henestrosa. Sa force réside dans la création d'un lectorat à travers le magazine *Neza* et la fondation de l'Académie de la langue zapotèque en 1935.

La deuxième génération correspond à ceux qui, suivant le premier élan de la littérature zapotèque et, nés au milieu du siècle, consolident le projet de leurs prédécesseurs : Macario Matus, Víctor de la Cruz, Enedino Jiménez et Víctor Terán. Durant la période des années 1970, cette génération a construit des espaces physiques (Maison de la Culture de Juchitán) et symboliques (ateliers littéraires et réseaux avec des intellectuels du Mexique et des États-Unis) pour diffuser leur littérature.

La troisième génération d'écrivains, née dans les années 1960 et 1970 et formée dans les ateliers littéraires de la Maison de la Culture de Juchitán, a acquis une renommée internationale et a un impact sur le champ intellectuel en espagnol ainsi qu'au sein des politiques publiques au Mexique, sans toutefois se déraciner de leur région et de la communauté. C'est notamment le cas d'Irma Pineda et Natalia Toledo, mais aussi d'Esteban Ríos, Víctor Terán ou Víctor Cata.

La quatrième génération regroupe les écrivains qui sont nés dans les années 1980 et 1990, et amorcent une rupture, marquée par le thème de la diversité sexuelle, de la *muxeidad*[4], par la prolongation du champ littéraire dans le numérique et sur les réseaux et par la pratique de la performance. Elvis Guerra, Claudia Guerra, Paula Ya López et Lukas Avendaño sont représentatifs de cette génération et parviennent à pratiquer leur art au sein de l'institution légitimatrice que représente le Sistema Nacional de Creadores de Arte.

Stratégies de positionnement des champs littéraires et indépendance relative

En comprenant chaque langue et culture du Mexique en tant que nation, nous avons montré la construction de deux champs littéraires émergents qui auraient, par *transfert culturel*, suivant le concept de Christophe Charle (2006), utilisé les stratégies du champ littéraire dominant pour se consolider. Dans les cas des littératures maya et zapotèque, on peut dire qu'elles reproduisent quatre mécanismes : 1) la fondation d'institutions qui régulent leur langue (l'Académie de la langue zapotèque et l'Académie de la langue maya) ; 2) la création de leurs propres prix littéraires et la validation de leurs formes esthétiques ; 3) la création d'alliances entre les intellectuels de la région, par le biais de centres universitaires (UNAM, Caroline du Nord, États-Unis, CNRS, Paris) ; 4) les relations entre les différents champs littéraires et leur diffusion par la traduction.

4. La *muxeidad* est une expression culturelle propre aux Zapotèques : les *muxes*, dans la culture zapotèque de l'Etat de Oaxaca, sont des individus assignés de sexe masculin à la naissance mais qui adoptent plus tard les comportements et les vêtements associés au genre féminin, constituant ainsi une sorte de troisième genre reconnu par la communauté.

Si l'on suit la proposition de Charle (1981), on pourrait analyser la relation entre les champs littéraires et intellectuels à travers trois éléments : le degré d'autonomie du champ intellectuel ; la nature des relations du champ intellectuel avec le pouvoir ; et l'analyse des rapports de domination dans les activités des intellectuels (Dosse, 2007).

Le degré d'autonomie du champ intellectuel

La première manifestation d'autonomie a consisté en la création de ses propres institutions pour générer un capital symbolique et avoir une plus grande diffusion nationale et internationale. Les Académies de la langue et les prix littéraires gérés par des groupes d'intellectuels et avec le soutien de leurs localités, constituent l'une des stratégies qui offrent une grande visibilité et un plus grand contrôle culturel dans leur périmètre.

Au sein de la littérature maya du Yucatán, la diversification de ces prix est manifeste, des concours universitaires aux concours municipaux et étatiques, avec une extension à toute la péninsule. Par exemple, l'Institut de Culture du Yucatán organise le Prix Annuel de Littérature en Langue Maya ; l'Université Autonome du Yucatán organise les Jeux littéraires universitaires et décerne le prix « Alfredo Barrera Vázquez » pour le meilleur conte en langue maya. Il existe le concours régional de nouvelles en langues autochtones, le Prix d'État Domingo Dzul Poot pour la narration en langue maya, et à Campeche, les prix de poésie « Ramón Iván Suárez Caamal » et le prix national « Waldemar Noh Tzec » en langue maya péninsulaire, qui, par décision autonome et stratégique, est devenu le Prix international de poésie du monde maya « Waldemar Noh Tzec » en 2012.

Les intellectuels mayas prennent une part importante dans la gestion des organismes gouvernementaux à partir desquels sont menées des actions en faveur de leur langue et de leur culture. Mais ils ont aussi créé en parallèle deux festivals, qui ont lieu simultanément : le Festival international de la culture maya (FICMAYA), et le *Cha'anil Kaj*, dans lesquels la plupart des interventions des intellectuels (universitaires et littéraires) se font en langue maya.

Pour la littérature zapotèque, il existe le Prix CaSa pour la création littéraire en langue zapotèque, organisés par la maison d'édition Calamus et le Centre des Arts San Agustín (CaSa), avec le soutien de la CONACULTA et du gouvernement de l'État de Oaxaca. Le prix a lancé son premier appel en 2011 dans les catégories poésie, récit et chanson. Au cours des années suivantes, d'autres langues d'Oaxaca se sont ajoutées : mixtèque, mixe, chinanteco, mazatèque, triqui, zapotèque. Le prix a été diversifié non seulement dans les langues, mais aussi par la création d'un prix CaSa pour la jeunesse, auquel participent les enfants de 7 à 11 ans. Les genres concernés par le Prix de la création littéraire ont également été élargis avec le Prix Mario Molina (littérature pour enfants) et des textes basés sur la tradition orale.

La nature des relations du champ intellectuel avec le pouvoir

Les relations entre pouvoir politique et pouvoir culturel sont complexes et offrent des nuances diverses. Les territoires de nombreux peuples autochtones du Mexique sont installés dans des zones où les ressources naturelles provoquent des conflits économiques et politiques, à la fois avec le gouvernement fédéral et entre peuples voisins. Une bonne partie des écrivains contemporains sont devenus des militants au sein de leurs communautés, de manière visible dans les manifestations politiques ou à travers leurs œuvres littéraires, qui manifestent des positions idéologiques affirmées : Mikeas Sánchez sur la question des mines, Ruperta Bautista au sein des collectifs zapatistes, Hubert Matiuwàa avec une forme poétique de dénonciation de la violence dans les montagnes de Guerrero.

Dans le champ intellectuel zapotèque, le peintre Francisco Toledo a été la figure prépondérante. Son influence sur le développement artistique de la région a été majeure, et s'est faite par la création d'institutions autant que par des actions politiques et/ou artistiques plus directes. Il a en effet permis la fondation de l'Institut des Arts Graphiques de Oaxaca (IAGO) en 2015 et la construction du Centre des Arts de San Agustín (CaSa). Parmi ses actions artistiques et politiques, citons l'envol de cerfs-volants avec les visages

des quarante-trois étudiants d'Ayotzinapa (15 décembre 2014), son activisme en faveur du Cerro del Fortín pour arrêter la construction du Palacio de Congreso à Oaxaca (30 juin 2015) et sa proposition d'amnistie pour les indigènes zapotèques détenus depuis vingt ans, accusés d'appartenir à l'Armée Populaire Révolutionnaire, EPR (17 mars 2016).

Les intellectuels zapotèques sont proches des gouvernements fédéraux depuis l'époque d'Andrés Henestrosa, député de Oaxaca, sénateur de la République et président de la Commission des affaires indigènes. Dans le gouvernement de López Obrador, Natalia Toledo était en charge du Sous-secrétariat à la Diversité jusqu'au début de l'année 2020, et la poétesse Irma Pineda est la représentante des peuples autochtones du Mexique, d'Amérique latine et des Caraïbes devant l'ONU pour la période 2020-2022.

Dans le cas des intellectuels mayas, bien que l'on puisse identifier des enseignants et des poètes ayant une forte influence sur les générations suivantes, comme Feliciano Sánchez Chan, la configuration du champ avec le pouvoir se fait plutôt dans la participation à différentes échelles avec les administrations gouvernementales des États. Au cours des trois dernières décennies, plusieurs écrivains ont occupé des postes dans le domaine de la culture, et, à partir de là, ont influencé les politiques linguistiques de l'État et le renforcement du domaine littéraire.

Les rapports de domination dans les activités des intellectuels

On peut penser que la régulation des activités des intellectuels est liée aux espaces publics auxquels ils accèdent et à partir desquels ils peuvent diffuser leur position critique. En ce sens, certains intellectuels indigènes ont généré une protestation civile au fort impact médiatique au niveau national et international. Le projet « Las lenguas toman la tribuna » (2019) de Mardonio Carballo, locuteur náhuatl et actuel directeur du Bureau Cultures Populaires, Indigènes et Urbaines, consistait à inviter un porte-parole d'une des cultures du Mexique à prononcer un discours dans sa langue au sein de la Chambre des Députés de México.

Les discours prononcés dans l'une des langues de ce pays (mixe, zapotèque, otomí, náhuatl, cucapá, odam, chinanteco, purépecha, amuzco, etc.) font référence aux multiples problèmes des communautés autochtones : la violence, la lutte pour l'eau, le respect de la terre et de l'alimentation, la vitalité des langues et des politiques linguistiques afin que les enfants continuent d'apprendre et puissent communiquer dans leurs langues[5]. Le rôle de porte-parole qu'ont assumé les écrivains autochtones est évident dans les espaces institutionnels, en marge des associations civiles ou dans les instances locales.

Conclusion

Si l'argument de la multiplicité des champs littéraires repose sur la reconnaissance de la diversité linguistique et culturelle du Mexique, il est nécessaire d'ajouter qu'il s'agit aussi d'une stratégie politique d'alliance, car la première étape consiste à mettre en œuvre les conditions matérielles et symboliques pour qu'une équité existe pour toutes les cultures et les langues.

Concevoir des champs intellectuels relativement autonomes n'implique pas de nier la relation étroite avec le champ littéraire en espagnol ou avec le « canon » de la littérature mexicaine. Au contraire, il s'agit de rendre visibles les réseaux qui se tissent dans la reconnaissance mutuelle, dans la coédition, dans la présentation au sein de festivals littéraires, où la multiplicité des traditions, des cultures, des langues et des esthétiques est évidente.

En définitive, l'extension de ces champs et leur mise en réseau se fait par la mobilité de leurs agents. Nous renvoyons à la situation évoquée au début du texte : le bilinguisme des littératures indigènes défini comme une exigence au sein de la politique d'édition de l'État pour la publication des travaux.

5 Les discours dans les différentes langues et le texte rédigé de manière bilingue peuvent être consultés sur la page suivante: <https://culturaspopulareseindigenas.gob.mx/index.php?option=com_content&view=category&layout=blog&id=122&fbclid=IwAR3h5K8vlRDpcu_EOKuLjLh41RS0qmnmU4mIC4AzbG6eThCSg6iUyFddolY>.

Cependant, les plus jeunes écrivains s'interrogent sur ce « devoir » d'établir des éditions bilingues : c'est finalement un choix non seulement politique, mais aussi créatif, et en ce sens, les romans de Mikel Ruiz, tels que *Ch'ayemal nich' nabiletik* / *Los niños errantes* (bilingue tsotsil / espagnol) paru en 2018, et *La Ira de los Murciélagos* (monolingue en espagnol) publié en 2020, donnent le ton d'une nouvelle littérature qui reconfigure enfin la carte culturelle du Mexique et ses relations avec le multilinguisme.

Bibliographie

Yasnaya Aguilar, « Nosotros sin México: naciones indígenas y autonomía », *Nexos*, 18 mai 2018, en ligne. URL : <https://cultura.nexos.com.mx/nosotros-sin-mexico-naciones-indigenas-y-autonomia/>.

Randall Collins, *Interaction Ritual Chains*, Princeton University Press, 2004.

Roberto Cruz Arzabal, « Entre espacios y formas: trayectorias del campo literario mexicano », in Rodríguez Lozano Miguel G. & Cruz Arzabal Roberto, *Hacia un nuevo siglo (1968-2012): tensiones, territorios y formas de un campo literario en movimiento*. *Historia de la Literatura en México*. México : UNAM, 2019, p. 21-48.

Christophe Charle, "Situation du champ littéraire", *Littérature*, No. 44, 1981, *L'Institution Litteraire II*. p. 8-20.

Christophe Charle, Jürgen Schriewer & Peter Wagner, *Formas de conocimiento académico y búsqueda de identidades culturales*. México : Pomares, ANUIES, UAM, UNAM, 2006.

Víctor De la Cruz, « La escritura contemporánea del zapoteco del Istmo » in Zapata Claudia (comp.), *Intelectuales Indígenas piensan América Latina*. Quito : Universidad Andina Simón Bolívar-Abya Yala, 2007, p. 129-149.

Ascensión H. De León Portilla, « Algunas publicación sobre lengua y literatura nahuas », *Estudios de Cultura náhuatl*, México : UNAM, vol. 44, 2012.

François Dosse, *La marcha de las ideas. Historia de los intelectuales, historia intelectual*, Valencia : Universitat de Valencia, 2007.

Pablo Gonzalez Casanova, « El colonialismo interno », in *Sociología de la explotación*, Buenos Aires : CLACSO, 2006, p. 185-234.

Luz María Lepe Lira, « Intelectuales indígenas y literaturas en México. El campo literario entre los zapotecas y los mayas », *Revista de Estudos e Pesquisas sobre as Americas*, vol.11, n°2 (2017), en ligne. URL : <https://periodicos.unb.br/index.php/repam/article/view/15933>.

Miguel May May, « Los talleres de literatura maya, una experiencia nueva en Yucatán », in Montemayor Carlos (coord.), *Situación actual y perspectivas de la literatura en lenguas* indígenas, México : CONACULTA, 1993, p. 173-196.

Carlos Montemayor, *Los escritores indígenas actuales, I / II*. México, Fondo Editorial Tierra Adentro, México : CONACULTA, 1992.

Carlos Montemayor, *Situación actual y perspectivas de la literatura en Lenguas Indígenas*. México : CONACULTA, 1993.

Martín Tonalmeyotl, « El estado de la poesía en México: entrevistas en Tercera Vía » *Terceravia.mx*, en ligne. URL : <https://terceravia.mx/2016/09/la-poesia-en-mexico-entrevistas-en-tercera-via/>.

Martín Tonalmeyotl, « Literaturas en lengua náhuatl », *Enciclopedia de la literatura en México*, en ligne. URL : <http://www.elem.mx/estgrp/datos/1363>.

Irma Pineda, « La literatura de los binnizá. Zapotecas del Istmo », en ligne. URL : <https://archivos.juridicas.unam.mx/www/bjv/libros/7/3098/15.pdf>.

Miguel Rodríguez & Roberto Cruz Arzabal, « Otear la escritura: claves de una diversidad literaria », in *Hacia un nuevo siglo (1968-2012): tensiones, territorios y formas de un campo literario en movimiento*. *Historia de la Literatura en México*, México : UNAM, 2019, p. 3-17.

Mikel Ruiz, « El anverso y el reverso de una obra literaria », *Tierra Adentro*, en ligne. URL : <https://www.tierraadentro.cultura.gob.mx/el-anverso-y-el-reverso-de-una-obra-literaria/>.

Mikel Ruiz, « La literatura en tsotsil (1996-2017) », *Enciclopedia de la literatura en México*, en ligne. URL : <http://www.elem.mx/estgrp/datos/1359>.

COLLECTION DU CENTRE D'ÉTUDES HISPANIQUES D'AMIENS (CEHA)

Collection fondée par Carmen Vásquez
Direction : Rica Amran

2021

Littératures et langues minoritaires en Amérique Latine
Coordination : Benoît Coquil
ISBN : 978-2-33783-188-6, 144 pages.

2020

Antonio Colinas: entre inmanencia y transcendencia
Coordination : Francisco Aroca Iniesta
ISBN : 978-2-36783-165-7, 200 pages.

La narrativa española y las artes visuales (1916-1935) : interacciones e influencias
Coordination : Élisabeth Delrue
ISBN : 978-2-35260-142-5, 258 pages.

Autour des concours
Coordination : Rica Amran
ISBN : 978-2-36783-138-1, 115 pages.

Percepción de la Primera Guerra mundial en España y América Latina
Coordination: Élisabeth Delrue
ISBN : 978-2-36783-143-5, 166 pages.

2019

Releyendo Pedro López de Ayala diez años después
Coordination : Rica Amran
ISBN : 978-2-36783-127-5, 130 pages.

Réceptions réciproques de la littérature française en Colombie et de la littérature colombienne en France
Coordination : Catherine Heymann & Ernesto Mächler Tobar
ISBN : 978-2-36783-120-6, 188 pages.

2015

Julio Cortázar : nuevas ediciones, nuevas narrativas
Coordination : Jean-Philippe Barnabé & Kevin Perromat
ISBN : 978-2-343-06374-4

La narrativa española (1916-1931). Entre historia cultural y especificidades narrativas
Coordination : Élisabeth Delrue
ISBN : 978-35260-125-8

2014

Leer la obra poética de Antonio Colinas / Lire l'œuvre poétique d'Antonio Colinas. Hommage du Centre d'Études Hispaniques d'Amiens
Coordination : Francisco Aroca Iniesta
ISBN : 978-2-35260-059-6, 355 pages.

2013

Les minorités face au problème de la fidélité dans l'Espagne des XVe-XVIIe siècles
Coordination : Rica Amran. Préface d'Augustin Redondo
ISBN : 2-35260-096-0, 380 pages.

Représentations de la réalité en prose et en poésie hispaniques (1906-2012)
Coordination : Francisco Aroca Iniesta & Élisabeth Delrue
ISBN : 2-35260-092-8, 380 pages.

2012

Voyageurs français dans les Amériques
Coordination : Ernesto Mächler Tobar
ISBN : 2-35260-080-4, 216 pages.

Hommage a Miguel Hernández (1910-1942)
Coordination : Francisco Aroca Iniesta & Carmen Vásquez
ISBN 2-35260-084-7, 212 pages.

2011

Violence et identité religieuse dans l'Espagne du XVe au XVIIe siècles
Coordination : Rica Amran
ISBN : 2-35260-078-2, 430 pages.

L'exil espagnol dans les Amériques
Coordination : Ernesto Mächler Tobar
ISBN : 2-35260-073-1, 277 pages.

2010

Le roman espagnol entre 1880 et 1920 : état des lieux
Coordination : Élisabeth Delrue
ISBN : 2-35260-062-6, 260 pages.*Hommage à Alejo Carpentier (1904-1980)*
Coordination : Carmen Vásquez & Kevin Perromat
ISBN : 2-35260-083-9, 360 pages.

2009

L'Espagne des validos (1598-1645)
Coordination : Christian Andrès
ISBN : 2-914378-45-9, 130 pages.

Autour de Pedro López de Ayala
Coordination : Rica Amran
ISBN : 2-35260-044-8, 282 pages.

2008

Autour de La Celestina
Coordination : Rica Amran
ISBN : 2-35260-045-6, 286 pages.

Femmes et démocratie. Les Espagnoles dans l'espace public (1868-1978)
Coordination : Élisabeth Delrue
ISBN : 2-35260-030-8, 148 pages.

A Julia de Burgos. Anthologie poétique/Antología poética
Choix de poèmes et traduction de Françoise Morcillo
Études critiques de Carmen Vásquez et de Mercedes López-Baralt
ISBN : 2-914378-90-4, 190 pages.

Autour de Los trabajos de Persiles y Sigismunda. Historia septentrional de Miguel de Cervantes. *Études sur un roman expérimental du Siècle d'Or*
Coordination : Christian Andrés
ISBN : 2-914378-48-3.

2007

Un nom confisqué : Élisée Reclus et sa vision des Amériques
Introduction et choix de textes : Ernesto Mächler Tobar
ISBN 2-35260-010-3, 194 pages.

Écritures des dictatures/ écriture de la mémoire. Roberto Bolaño et Juan Gelman
Coordination : Carmen Vásquez, Ernesto Mächler Tobar & Porfirio Mamani Macedo
ISBN : 2-35260-011-1, 307 pages. *Robert Desnos, le poète libre*
Marie Claire Dumas & Carmen Vásquez
ISBN: 2-35260-010-3, 187 pages *

2006

Paroles et musique dans le monde hispanique
Coordination : Philippe Reynés & Bruce Kohler
ISBN : 2-35260-001-4, 294 pages.

Le roman picaresque espagnol du Siècle d'or. Aspects littéraires, historiques, linguistiques et interdisciplinaires
Coordination : Christian Andrès
ISBN : 2-35260-104-3, 178 pages.

Existe-t-il une gouvernance linguistique ? Regards sur le monde hispanique. Actes de la journée d'études d'Amiens du CEHA & LESCLaP
Coordination de Philippe Reynés
ISBN : 2-35260-023-5, 128 pages.

Autour du Libro de buen amor
Coordination : Rica Amran
ISBN : 2-914378-89-0, 253 pages.

Goya, image de son temps, de l'Espagne des Lumières a l'Espagne libérale
Coordination : Élisabeth Delrue
ISBN 2-914378-91-2, 196 pages.

2004

La civilisation en question
Actes des journées d'études de la Société des Hispanistes Français
ISBN : 2-914378-40-8, 140 pages.

Autour de l'armée espagnole (1808-1839)
Coordination : Élisabeth Delrue
ISBN : 2-978-50-5, 160 pages.

Autour de l'indigénisme. Une approche littéraire de l'Amérique latine
Coordination : Ernesto Mächler Tobar
ISBN : 2-914378-75-0

Autour de Charles Quint et son empire, vol. II
Coordination : Youssef El Alaoui
ISBN : 2-914378-74-2, 285 pages.
Autour de Charles Quint et son empire, vol. I
Coordination : Rica Amran
Introduction d'Augustin Redondo
ISBN : 2-914378-73-4, 220 pages.

2003

De judíos a judeo conversos, reflexiones sobre el "ser" converso
Rica Amran
ISBN : 2-914378-47-5.

2002

Autour de l'Inquisition, Études sur le Saint-Office
Coordination : Rica Amran
ISBN : 2-914378-32-7, 210 pages.

Alejo Carpentier et Los pasos perdidos
Coordination : Carmen Vásquez
ISBN : 2-914378-33-5, 278 pages.

ISBN : 978-2-36783-188-6

IMPRIM'VERT®

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