

Ñande reko y modernidad:
Hacia una nueva poesía en guaraní

Wolf Lustig

Johannes Gutenberg-Universität
Mainz (Alemania)

Preparado para ser entregado en el encuentro 1997 de la *Latin American
Studies Association*, Continental Plaza Hotel, Guadalajara/México
17 a 19 de abril de 1997

Wolf Lustig (Mainz/Alemania)

Ñande reko y modernidad: Hacia una nueva poesía en guaraní

I - La poesía en guaraní en su contexto histórico-cultural

La „poesía en lengua guaraní [...] no presenta, en conjunto, nada original ni vigoroso y ha descendido hoy, en gran parte, a un nivel de chabacanería y lugar común definitivamente insuperables“¹.

„La poesía vernácula repite los leit-motiv conocidos: lo sentimental amoroso, lo idílico, y ocasionalmente la evocación de episodios patrióticos.“²

„Ni siquiera puede afirmarse que exista creación literaria en guaraní, porque las pocas excepciones son solamente tales.“³

Éstos son algunos juicios significativos con los cuales, en los años 60 y 70, críticos establecidos como Francisco Pérez Maricévich y Josefina Pla describieron la literatura paraguaya de expresión guaraní. Y ni siquiera se puede afirmar que sus juicios sean equivocados o malintencionados, porque el panorama que ofrecía la lírica escrita en guaraní a ese momento — con algunas excepciones que los autores citados también reconocen — en muchos sentidos y por múltiples razones se encontraba fuera de lo que comúnmente se reconoce como literatura.

Lo más valioso de la expresión artística en lengua guaraní — *casos*, canciones, proverbios — no había entrado en el universo de las palabras escritas y de la cultura libresca, sino que permanecía confinado al mundo de la tradición popular y folklórica. Es bien sabido que las pautas que rigen en el contexto de la *oratura* no tienen nada que ver con los cánones estéticos de la literatura culta y lo que menos anhelan es la originalidad en cuanto búsqueda de nuevas formas y géneros o la poesía como forma de expresión estética individualizada. De este modo quedaba bien asentada una especie de *apartheid* que separaba la exangüe poesía culta en guaraní de la oratura popular que habría podido ser su natural suelo nutritivo, y aún más allá subsistía a duras penas lo que habría que llamar *oratura guaraní*, el arte de la palabra cultivado por los guaraníes originarios del Paraguay⁴.

No obstante, los mismos críticos que en el mejor de los casos sólo constatan la ausencia de la palabra poética en guaraní — si no le niegan del todo la capacidad de ascender al rango de lengua literaria y de modernizarse⁵ — reconocen generalmente que

1 Pérez Maricévich, Francisco: *La poesía y la narrativa en el Paraguay*, Asunción 1969, 14.

2 Pla, Josefina: "La literatura paraguaya en una situación de bilingüismo", en: Pla, Josefina: *Obras completas*. Ed. de M. A. Fernández, Asunción: RP Ediciones, 1992, vol. 3, 31 [7-35].

3 Fernández Arévalos, Evelio: "Presupuestos para una 'política lingüística' en el Paraguay", in: *Cahiers du Monde Hispanique et Luso-Brésilien/Caravelle*, 14 (1970), 27 [23-29].

4 Reiteradamente y con derecho se ha rechazado la confusión — no siempre inocente — entre *literatura guaraní* y *literatura en guaraní* (cp. p. ej. Benítez Villalba, Jesús: "La vanguardia paraguaya", in: Consiglio Nazionale delle Ricerche und Universidad Complutense (ed.): *Las vanguardias tardías en la poesía hispanoamericana. Actas al cuidado de Luis Sainz de Medrano*, Roma: Bulzoni, 1993, 248 [245-258].

5 Véase a ese respecto la larga discusión sobre el „efecto rémora“ que se le achacaba a la supervivencia del idioma guaraní en el Paraguay. Desde finales del s. XIX se venía afirmando que el bilingüismo frenaba el desarrollo económico, social y cultural del país y se veía en él una de las causas del retraso o de la escasa calidad y cantidad de la literatura paraguaya (¡en castellano!). El anglo-español Rafael Barret fue uno de los

el idioma vernáculo en todos sus usos está tan consubstanciado con el modo de ser, de pensar, de vivir, de gran parte de la población paraguaya, que su supresión, si posible, podría causar una suerte de amputación de su personalidad [...]⁶

De esta forma se concretiza una de las grandes paradojas de la paraguayidad: la esencia de la cultura nacional, lo que en guaraní se designa muchas veces por *ñande reko* („nuestra común manera de ser“) no tiene — o no tenía a esa altura — una voz propia en el quehacer literario del país, a pesar de la alta estima de que gozaba el idioma guaraní como „símbolo nacional“ a través de todas las clases sociales.

Los poetas de mayor renombre como por ejemplo Elvio Romero, Herib Campos Cervera o Roa Bastos — a pesar de bilingües — abrazaron casi exclusivamente el castellano como lengua literaria, una decisión que en parte se debería a un afán de no parecer provincianos y establecer el contacto con las corrientes universalistas que se establecieron definitivamente en las literaturas hispanoamericanas desde mediados de nuestro siglo. La encrucijada en la que se encontraban se manifiesta entre otros en el nombre guaraní de *Vy'a raity*, que se dio el importante grupo de poetas de los años 40 sin que hubiera seriamente pensado en el uso literario del guaraní.⁷ Con esto — siendo tal vez los únicos que habrían podido „salvar“ la literatura en guaraní — los más capacitados contribuían, probablemente sin quererlo, a su estancamiento en lo folklórico y cimentaron más la „impermeabilidad“ entre las dos vertientes de la cultura nacional.

Naturalmente, esta marginalidad de la poesía en guaraní es sólo una manifestación más de la dicotomía y el desequilibrio que estigmatizan el Paraguay a nivel lingüístico, cultural y social desde hace más de 400 años. Sería pedir demasiado a un puñado de poetas, que además casi no tenían lectores, remediar juntamente con el síntoma de la diglosia también sus causas múltiples y entrelazadas.

Sin embargo, sobre todo a partir de los años 80, debido en parte a causas extraliterarias, se puede constatar un cambio de actitudes. Surgen poetas jóvenes que se enfrentan al reto de crear textos líricos modernos y actuales, de escribirlos y publicarlos en guaraní — no pocas veces a riesgo y costo propios —, esforzándose al mismo tiempo por no traicionar lo que consideran la médula de la cultura ancestral y mayoritaria del país. No cabe recordar que este alto precio se ha pagado muchas veces por la precipitada adaptación de ciertas innovaciones generadas en otros contextos culturales, aparentemente más avanzados y vanguardistas.

Para lograr nuestro intento que consistirá en demostrar los rasgos modernos y poéticamente innovadores de algunas creaciones líricas recientes en guaraní será indispensable un breve análisis de la poesía en guaraní cultivada hasta los años setenta y a la que se refieren los juicios arriba citados. Pese a afirmaciones contrarias ha existido una lírica „cultá“ desde finales del siglo pasado. Como el aspecto formal ocupará el centro de nuestra reflexión sobre la modernidad, nos servirá también para dar relieve a la tradicionalidad de lo que le precede.

Con mucho acierto, Roque Vallejos ha dicho que „la literatura paraguaya contiene, pero no expresa, la realidad nacional“⁸. Si es cierto para los textos en castellano, lo es mucho más para la lírica en guaraní. Pues, aunque a veces sus contenidos son eminentemente paraguayos e incluso están

primeros en rechazar esta desatinada afirmación (cp. el breve resumen de la cuestión en el prólogo a Rodríguez-Alcalá, Hugo: *Literatura Paraguaya*, Asunción: Ed. Comuneros, 1971, 7-14).

6 Fernández Arévalos, 27.

7 Pla 1992, 27: „Sigue presentando [el grupo del 40] como característica la ausencia total del guaraní, ni aún como aliño de la poesía de tema local.“

8 Roque Vallejos (1971), cit. según Pla 1992, 20.

llenas de referencias a la cultura indígena guaraní (p.ej. dentro de la corriente *mundonovista* de los años 20), las formas de expresión pertenecen a la tradición hispánica. Nada más fácil en la lírica que comprobarlo en base a las estructuras de la métrica y la rima.

Un breve repaso de los poemas contenidos en la antología que acompaña el manual *El idioma guaraní* del P. Antonio Guasch⁹ (43 textos de unos 20 autores) confirma la observación de Josefina Pla que la forma de la lírica en guaraní „es netamente española“¹⁰. Casi todos los textos recurren a la rima asonante o consonante. Como en la lírica popular española el metro predominante es el octasílabo; generalmente están compuestos en formas estróficas de cuatro versos. Lo más original es el uso frecuente de un verso de 18 sílabas, que se debe a la musicalización al ritmo de la polca¹¹ y que es significativo porque atestigua la relación estrecha que existe hasta hoy entre los textos poéticos en guaraní y su realización cantada al son de arpas y guitarras. No faltan experimentos atrevidos como el metro de 16 sílabas que encontramos en los versos panegíricos que Sabino Giménez Ortega — ya a principios de los años 80 — dedicó a la gigantesca obra de Itaipu y que intentan reproducir el clásico hexámetro. Esta poesía también puede ilustrar cierta corriente de la poesía culta que se empeña en celebrar temas patrióticos:

Paraguái ha Brasil, mba'apo jekopytype
Ojapo ko tuichaiteve „REPRÉSA“ Itaipu.
Oĩgui tekoayhu tendotakuéra ñe'áme
Omoguahêma hu'áme mba'apo jojaha'y.

Paraguay y Brasil en cooperación
construyeron esta gigantesca represa de Itaipu.
Como sus jefes se entendían
ya realizaron un trabajo sin par.

Hyjúi ha ojeroky oñanihápe tujáre,
Ha'ete ku isásóva pe Paraná Yguasú
Mokõi tetã oipeju isyry mba'etekuépe
ohypýi vy' apavême ogueru ko'ê pyahu. [...] ¹²

Echan espuma y bailan en su viejo curso
parecido al Gran Agua del libre Paraná,
dos países airean la corriente en un gran trabajo
lo aspergan con la dicha que trae un nuevo amanecer.

Huelga decir que tanto la métrica grecolatina como el cómputo silábico propio a las lenguas románicas han sido una especie de cama de Procusto para la lírica en guaraní. No han contribuido a que se pongan en evidencia las virtudes estéticas inherentes a este idioma altamente sonoro, cuya estructura tiene poco en común con las lenguas literariamente dominantes.

No es éste el lugar para analizar detalladamente todas las consecuencias que la apertura política a partir de 1989 trajo consigo para la cultura y la educación, pero es obvio que ha despejado el camino para la emancipación del guaraní como lengua de una cultura autónoma. El hecho más simbólico y significativo de este cambio es el estatus de lengua cooficial que le confiere la Constitución de 1992, con los subsiguientes proyectos de reforma educativa en los cuales el guaraní como materia y como lengua de la enseñanza adquiere un papel importante.

Aunque a nivel práctico tales propósitos todavía están lejos de su plena realización, la literatura en guaraní se benefició de este viento propicio por lo menos en dos aspectos: (1) Por la adopción de una grafía normalizada para los materiales de enseñanza en guaraní, esta lengua que durante siglos estuvo limitada casi exclusivamente al uso oral ha entrado definitivamente en el mundo de la escritura; (2) se estimula y se fomenta la producción y la publicación de libros de textos en guaraní para usos didácticos en los cuales la poesía ocupa un lugar eminente.¹³

9 Guasch, Antonio, S.J.: *El idioma guaraní. Gramática y antología de prosa y verso.*, Asunción: CEPAG, 1995, 383-418.

10 Pla 1992, 20.

11 Un verso corresponde a tres compases de 6/8.

12 Álvarez, Mario Rubén, et al.: *Poesía taller*, Asunción: Taller de Poesía Manuel Ortiz Guerrero, 1982, 34.

13 Véanse p. ej. las diferentes publicaciones de Feliciano Acosta, entre ellas *Muã sa vera*, Asunción: Vercam, 1996.

Juntamente con ello se hacen más públicas las voces que defienden la cultura autóctona de expresión guaraní — *ñande reko* — que en su esencia es popular, campesina y comunitaria.¹⁴ Hay que valorar esta tendencia ante el trasfondo de una política que sólo admitía el uso público del guaraní en contextos claramente patrióticos o nacionalistas y que lo transformaba en un instrumento de demagogia al servicio del poder. También ante el peligro de la pérdida definitiva de los valores de la cultura tradicional — efecto secundario de la anhelada apertura democrática — se viene a estimular el interés por *escribir* y publicar en guaraní, ahora desde una postura más consciente y con cierto afán didáctico, „lo que es (o lo que era) nuestro“. Poco sorprende que las formas de expresión artística se sometan a una radical revisión y que por primera vez se registren atentamente ciertas experiencias que ya se habían hecho anteriormente pero que pasaron desapercibidas.

Si ahora intentamos un breve inventario de la creación lírica en guaraní de los últimos quince años¹⁵, no sobrevaloraremos la irradiación de una docena de poetas que han publicado sus creaciones en ediciones modestas, muchas veces costeadas por ellos mismos, y no nos haremos ilusiones sobre el número de lectores. La lírica es en sí muchas veces un arte para iniciados: con mayor derecho esto se puede decir para la poesía moderna en guaraní. La mayoría de los autores ha optado por dar a conocer sus trabajos en ediciones bilingües; otros en cambio rechazan conscientemente construir este puente para llegar hasta un público más amplio.¹⁶ Es una decisión comprensible si se mira bien en qué consiste el valor intrínseco de estas creaciones.

La nueva poesía en guaraní parece encontrar su camino en el seno del *Taller de Poesía „Manuel Ortiz Guerrero“*, que inicia la divulgación de sus trabajos con una antología publicada en 1982 bajo el título *Poesía taller*. La mayor parte de los textos está en español, pero al lado del ya citado Sabino Giménez Ortega se encuentran algunos poemas de Miguelángel Meza y Ramón R. Silva que ya presentan prácticamente todos los rasgos formales que nos parecen característicos de la nueva corriente y que intentaremos presentar a continuación.¹⁷ A partir de allí va creciendo el número de publicaciones entre las cuales se podrían destacar los siguientes nombres y obras¹⁸:

Ramón R. Silva	<i>Hovere vere</i>	1984
Mario Rubén Álvarez	<i>Poesía itinerante</i>	1984
Ramón R. Silva	<i>Tangara tangara</i>	1985
Miguelángel Meza	<i>Ita ha'eñoso</i>	1985
Susy Delgado	<i>Tesarái mboyve</i>	1987

14 Pensamos en publicaciones, mayormente en guaraní o bilingües como Silva, Ramón R.: *Arandu ka'aty aty*, Asunción: Ed. Taller, 1991; Zarratea, Tadeo: *Arandu ka'aty*, Asunción 1989; Trinidad Sanabria, Lino: *Ñane ñe'ê Guaraníme*, Asunción: Universidad Católica, 1991; id.: *Taruma poty. Ne'ê yvoty ha ne'êsyry aty poravopyre Guaraníme. Poemas y prosas escogidas en Guaraní, con galería de homenaje a los cultores de esta lengua autóctona*, Asunción: Biblioteca Paraguaya de Antropología de la Universidad Católica "Nuestra Señora de la Asunción", 1995.

15 Sobre el desarrollo de la poesía en guaraní desde finales del siglo pasado hasta la „nuevas tendencias“, véase Melià, Bartomeu: *La lengua guaraní del Paraguay. Historia, sociedad y literatura*, Madrid: MAPFRE, 1992, 204-230.

16 „Tienen que salir, sin traducción, porque la poesía en guaraní — y la prosa también — no tiene por qué nacer con la traducción“. (Carlos Martínez Gamba en un prólogo a: Escobar Aquino, Modesto: *¡Ha!... mborayhu, yvy puru'a*, Asunción: Imprenta Salesiana, 1989, 6.

17 Son muy reveladores ciertos pasajes del *Breviario Mínimo* de este grupo que acompañan la citada edición: „...Buscamos con esta actividad iniciar una etapa de divulgación de nuestros trabajos poéticos [...], intentando recuperar de esta forma los valores casi olvidados de la poesía oral [...] convencidos de que la poesía es una de las más altas expresiones del espíritu de un pueblo [...]“.

18 Esta lista se basa principalmente en la que ha establecido Feliciano Acosta en *Ñe'êporãhaipyre*, Asunción: Vercam, 1996.

Félix de Guaranía	<i>Tojevy kuarahy</i>	1989
Wilfrido Acosta	<i>Ñahatí</i>	1990
Rudi Torga	<i>Mandu'arã</i>	1990
Zenón Bogado Rolón	<i>Tojajái</i>	1992
Susy Delgado	<i>Tatapyype</i>	1992
Modesto Escobar Aquino	<i>Ñe'ã ñe'ê yvoty...</i>	1993

En el libro de textos en guaraní *Ñe'êporãhaipyre* („Literatura“), un manual editado por Feliciano Acosta y destinado a la enseñanza escolar, se propone un sistema genérico bastante aclarador. Según él todos los títulos mencionados pertenecen al subgénero *ñe'êpoty guaranimegua ko'ãgagua* (poesía actual en guaraní) y son diferenciados de los otros subgéneros *ñe'êpoty arandupy* (poesía culta), *ñe'êpoty angapypegua* (poesía íntima), *ñe'êpoty mombe'úva* (poesía narrativa) y *ñe'êpoty tavarandu rehegua* (poesía folklórica).

II - ¿Qué es la lírica moderna en guaraní?

Lo que quedaría por averiguar es si esta poesía actual es también „moderna“ en un sentido más estricto y si se la puede situar en el contexto de una poesía de vanguardia que tiene sus raíces en ciertos autores franceses de la vuelta de nuestro siglo como por ejemplo Rimbaud y Apollinaire y que tuvo un desarrollo considerable en Hispanoamérica ilustrado por las obras de Vicente Huidobro, César Vallejo, Octavio Paz y muchos otros. Para definir algunos criterios que justifican hablar de una „modernidad“ — calificativo que ciertamente no merece la „poesía culta“ de las promociones anteriores — me remito a algunos de los conceptos expuestos por el filólogo alemán Hugo Friedrich en su análisis de la lírica moderna.¹⁹

Un término central para la argumentación de Friedrich es *Sprachmagie*, la „magia del lenguaje“, concepto que ya se encuentra perfectamente desarrollado en los escritos del poeta romántico alemán Novalis, y que se refiere al efecto de *conjuro* que se adscribe a un cierto ordenamiento del material idiomático. Él ya formula la visión de unos „poemas, nada más que eufónicos, pero también sin cualquier sentido ni coherencia; comprensibles a lo sumo algunas estrofas, como meros fragmentos de las cosas más heteróclitas.“²⁰ En esta nueva poesía que encuentra sus primeros realizadores en Rimbaud y Mallarmé, cada palabra se valoriza por sí misma como tono y sugestión y el verso despliega sus efectos sonoros como acumulación y secuencia de asonancias y aliteraciones.²¹ Lo que prima ahora son los valores estéticos del significante, organizados en ritmos y tonalidades. De esto sigue para la interpretación que „la reflexión sobre las técnicas de la enunciación es más importante que el recuento de contenidos, temas y motivos.“²²

Ahora bien, entre los textos en guaraní arriba alistados se nos presenta uno en forma prototípica que se adecua perfectamente a estos criterios: se trata del poemario *Tangara tangara*, publicado por Ramón R. Silva en 1985.²³ Nos fijaremos en él no sólo por su aparente „modernidad“ según la concepción expuesta por Friedrich, sino también porque tiene un carácter ejemplar y modélico en varios sentidos más.

Como explica un texto aclaratorio en la tapa del libro, se trata de un intento de recuperar la esencia idiomática del guaraní: „Ramón Silva [...] se sumerge en las profundidades del idioma

19 Friedrich, Hugo: *Die Struktur der modernen Lyrik. Von der Mitte des neunzehnten bis zur Mitte des zwanzigsten Jahrhunderts. Erweiterte Neuauflage*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1977.

20 Novalis, cit. según Friedrich, 29 (traducciones de las citas alemanas de W.L.).

21 Ibid., 92s.

22 Ibid., 149.

23 Silva, Ramón R.: *Tangara tangara*, Asunción: Ed. Taller, 1985.

guaraní, entrando en contacto directo con sus propias raíces. El punto de partida es el mundo indígena donde los sonidos se convierten en omnipresentes dioses“. Se inspira en una danza de los Mbya, en la cual la función mágica de la palabra relacionaba al hombre con las fuerzas primigenias. Pero no se trata de una nueva y anacrónica incursión en lo indigenista²⁴ o de una indagación etnográfica; la función „mágica“ de la palabra hará su efecto sobre cualquier paraguayo de habla guaraní, incluso sobre el lector o, mejor, „oyente“ culto que no participa del trasfondo religioso indígena. Existe ciertamente el enlace con el „carácter sagrado“ que tiene la palabra en la cultura indígena guaraní, pero lo que queda de él es ante todo la sensación de „potencia“ que revela el material idiomático rítmicamente ordenado. Casi será imposible sustraérsele, tal vez incluso para quien no sabe guaraní. De todas formas, la capacidad de saborear estéticamente estas virtudes de *ñane ñe'ê*, „la lengua que tenemos en común“ llega a crear un sentimiento de comunidad e identidad que abarca un compromiso ético social „con los dolores de seres hechos a imagen y semejanza de múltiples angustias“²⁵, es decir el pueblo paraguayo guaraníhablante de hoy.

Otro argumento para reflexionar sobre la aparición de una poesía moderna y auténtica justamente a partir de *Tangara tangara* es que, amén de que casi todos los poetas actuales recurren a técnicas parecidas, su creador ya ha encontrado seguidores conscientes y explícitos. Lino Trinidad Sanabria incluyó en su última antología (que no esconde su pretensión de reunir textos „ejemplares“) varias poesías „del tipo tangara“, que allí se definen de forma algo reducida como „de versos cortos, sin estrofa ni rima, pero con un ritmo sonoro y uniforme.“²⁶ Una calidad que, en el mismo contexto, destaca José Valentín Ayala para los textos de Don Lino es su supuesta „pureza“, la ausencia de hispanismos, que también caracteriza los versos de R. Silva. La irradiación de su forma de poetizar parece llegar hasta los poemas-recetas de Graciela Martínez publicados últimamente en el Rincón literario de *Ñe-engatu* y que se presentan allí también como muestras del „estilo ‘tangará’“.²⁷

III - Un poema ejemplar: *Paraguái ñe'ê*

Ha llegado el momento de abandonar la teoría y escuchar un poema de R. Silva que parece instituir lo que ha llegado a ser un nuevo estilo. Escogemos uno que desde el título ya hace hincapié en la relación de lengua e identidad cultural, *Paraguái ñe'ê*:

Paraguay ñe'ê²⁸

Mario García Siani-pe

Peju, peju,
pejupaite.
Jajora ñane ñe'ê apytî.
Taipoty po pu ñanemba'éva.
Mborayhu ysapýpe.
jahypýi ñane ñe'ê
tahoky,

Lengua paraguaya

Para Mario García Siani

Vengan, vengan
vengan todos.
Soltemos las cadenas de nuestra lengua.
Que florezcan los sonidos que son nuestros.
Con rocío de amor
reguemos nuestra lengua
que brote

24 Lewis, Tracy K.: "Indígena e Indigenista en la literatura guaranítica paraguaya. ¿Un fracaso de etiquetas?", en: Preuss, Mary H. (ed.): *Past, Present and Future. Selected papers on Latin American Literatures*, Culver City: Labyrinthos, 1991, 123-28.

25 Silva, texto de la tapa.

26 José Valentín Ayala, en el prólogo a Trinidad Sanabria 1992, 13.

27 *Ñe-engatu*, 100 (1996), 29.

28 En el título del poema aparece la grafía castellana para el nombre del país, mientras que en el propio texto se usa la ortografía guaraní: *Paraguái*.

topu'ã
tojupi
tokakuaa,
topave'y
máramo añete.

Jaháke jaháke jaha.
Néike che irû jaha.
Tohóke.
Toúike.
Tosêke.
Toikéke.
Toike

akói Paraguái ñe'ê: Guarani guarani
guarani guarani,
guarani guarani.

Jaháke jaháke jaha.
Néike jaha lo mitã,
ñañombyatypa,
ñañopytyvô,
jarohory ñanemba'éva,
jagueraha tavapyre
kuaapy,
purahéi,
temiandu,
tetã jehayhu ha vy'a.

Jaháke jaháke jaha.
Jaha ñamyasãi kogapýpe
ñe'ê poty,
ño'ha'anga,
ñande reko,
arandu,
purahéi,
mombe'u,
morangu,
akói Paraguái ñe'ê,
Guarani guarani
guarani guarani
guarani guarani.

Jaháke jaháke jaha.
jaha ñamyasãi tetã jehayhu.
Jaháke jaháke jaha.
Jaháke jaháke jaha
Paraguái ñe'ê.

que se levante,
que suba,
que crezca,
que no acabe más,
nunca, de verdad.

Vámonos vámonos vamos.
adelante, hermano, vamos.
Que vaya.
Que venga.
Que salga.
Que entre ya.
Que entre

siempre la lengua paraguaya:
Guaraní guaraní
guaraní guaraní,
guaraní guaraní.

Vámonos vámonos vamos.
adelante, vamos muchachos,
juntémonos todos,
ayudémonos mutuamente,
gocemos lo que es nuestro,
llevemos por el centro del pueblo
el conocimiento,
la canción,
la sabiduría,
el amor a nuestro país y la alegría.

Vámonos vámonos vamos.
vamos a extender por los sembrados
la poesía,
el teatro,
nuestra forma de ser.
la sabiduría,
la canción,
el cuento,
la fábula,
siempre la lengua paraguaya:
Guaraní guaraní
guaraní guaraní,
guaraní guaraní.

Vámonos vámonos vamos.
vamos a extender el amor por la nación.
Vámonos vámonos vamos.
Vámonos vámonos vamos
lengua del Paraguay.

Un rasgo formal sobresaliente que identifica este texto *tangara* es la estructura „monoléxica“ de la mayoría de los versos, es decir que son de una sola palabra. Esto contribuye a un efecto, ya descrito

por Bartomeu Melià, „que valoriza sobre todo la propiedad de cada palabra. [...] La palabra guaraní es tratada por Ramón R. Silva como si cada una contuviera en sí una imagen y un sentimiento“.²⁹

De hecho este es un lujo que se puede permitir el poeta en guaraní, ya que las palabras de esta lengua aglutinante - raíces provistas de prefijos y sufijos — expresan lo que en otras lenguas exigiría expresiones más complejas. Pero también se cumple con esto una especie de precepto poetológico que se formula en el mismo poema: *jajora ñane ñe'ê apytî*, liberar las palabras de los lazos sintácticos que significaba la incorporación en los versos largos y retóricos de los poetas „cultos“. A partir de aquí se puede establecer un paralelismo directo con las *paroles en liberté*, que reclamaban los vanguardistas franceses e italianos de principios de nuestro siglo.

Sin dejar el estrato fónico se nota otro fenómeno relacionado con el anterior; son las frecuentes aliteraciones y anáforas que — lejos de sonar artificiales — se producen como consecuencia de la conjugación del verbo guaraní. En su función de estructurar el material fónico suplen la función de la rima.

El ritmo es en guaraní más importante que en castellano, donde sobre todo el número regular (o irregular) de sílabas constituye el efecto estético del estrato fónico. Un esquema rítmico muy característico del verso monoléxico (y de la palabra guaraní en general) es el del anapesto que encontramos en el centro de la 1ª „estrofa“. En la segunda, en cambio, domina el anfibraco³⁰. Aquí el uso de este patrón rítmico, aplicado a verbos de movimiento, engendra un efecto de imitación acústica del dinamismo. Se podría hablar de una *cinematopeya*, que junto a la onomatopeya es uno de los recursos más importantes de la nueva poesía en guaraní.³¹

Si damos un salto en nuestro análisis y pasamos directamente al nivel pragmático, lo que llama la atención desde el primer verso es el carácter apelativo de casi todo el poema. Se traduce en el uso casi exclusivo de formas verbales en imperativo y optativo. Entre ellos se pueden constatar dos estrategias apelativas: una se dirige a los oyentes y es marcada por el imperativo de la 2ª persona del plural, y luego, preponderantemente, por el de la 1ª persona del plural inclusiva. Es una forma propia del guaraní que por su mero empleo (y por la implícita oposición a la 1ª persona exclusiva del plural) asienta las bases de una comunidad que aquí abarca al hablante juntamente con la colectividad guaranihablante. Las formas recíprocas *ñañombyatypa* y *ñañopytyvõ* insisten además en el deber ético de la solidaridad. A nivel semántico estos imperativos se relacionan precisamente con el deseo de salvar a esta colectividad que se define por su lengua guaraní, y su cultura — *ñande reko* —, cuyas diversas manifestaciones „literarias“ son traídas a cuenta en la 4ª „estrofa“.

Como segundo recurso apelativo, que es de los más frecuentes y llamativos en todo este género de textos, se puede destacar el uso abundante del optativo de 3ª persona, siempre marcado por los sonoros prefijos *to-*, *toi-*, *ta-* etc. Un ejemplo esclarecedor es la serie de „buenos deseos“ para *ñane ñe'ê* que cierra la 1ª estrofa. Le confieren al texto un carácter profético, de plegaria y conjuro que pone de manifiesto la raíz indígena de la lengua y la cultura, restableciendo el vínculo con su trasfondo mágico-religioso.

Después de este breve esbozo de los principales rasgos formales de un poema *tangara* veamos otros ejemplos que presentan aspectos no menos importantes, pero no tan visibles en *Paraguái ñe'ê*. Además de ilustrar lo que acabamos de exponer servirán también de aproximación al universo temático de esta literatura.

29 Melià, 228.

30 Uso estos términos de la métrica grecolatina en un sentido exclusivamente cualitativo.

31 La expresión poética del movimiento fue uno de los logros de los futuristas italianos de principios de nuestro siglo, si bien se situaban en un contexto totalmente diferente, a saber el del entusiasmo por la revolución tecnológica.

Avañe'ê parãrã (Ruidos de la lengua del hombre³²), otro texto de Ramón R. Silva, es una muestra de su indagación en la extraordinaria riqueza fónica del idioma. Transcribimos sólo el comienzo:

Avañe'ê parãrã

Guarani.
Parãrã perere.
Parãrã.
Perere.
Piriri.
Pilili.
Pororo.
Purûrû.
Pyriryí.
Plíki plíki.
Tumbýky tumbýky.
Ple ple.

Guaraníme.
Parãrã perere.
Taratata.
Perepepe.
Piripipi.
Tyrytyty.
Turundundun dun dun.
Charráu.

Avañe'ê.
Parãrã perere.
Lala.
Pepe.
Popo.
Pupu.
Tytyí.
Kukúi.
Túky túky.
Tumbýky tumbýky
Fle fle.

Ruidos de la lengua del hombre

Guaraní.
Estruendo latido.
Estruendo.
Latido.
Chisporroteo.
[diarrea]
Tiroteo.
Crujido.
Volteos.
Torpeza.
Trasero trastumbo.
[burbujeo de un líquido espeso]

En guaraní.
Estruendo latido.
Retemblor-estrépito.
Tableteo-bofeteo.
Ametralladora.
Arrastre-latido.
[cornetín de asta vacuna].
[agua derramada]

Lengua del hombre.
Estruendo latido.
Columpiarse.
Estremecerse.
Saltar.
Hervir.
Latir.
Desprenderse.
Palpar.
Trasero trastumbo.
Fofó.

Este texto es francamente intraducible, pero despliega gran parte de sus calidades estéticas incluso en el oído del que no entiende guaraní. Contrariamente a lo que parece el poema no es sólo onomatopéyico, porque las cerca de 60 palabras de que consiste son entendidas por el hablante nativo como lexemas — verbos en su mayoría — que se asocian con un ruido o un movimiento específicos que en algunos casos hemos indicado entre paréntesis. De ahí que el texto sea un reto a la imaginación del lector u oyente por lo menos tan serio como lo sería una acumulación de metáforas en un texto en castellano.

32 *Ava ñe'ê* es además un sinónimo de „lengua guaraní“.

El ritmo es lo que da estructura y unidad a las estrofas (de versos monolíticos preponderantemente): la primera está conformada por el típico compás anapéstico, en la segunda domina el de cuatro sílabas con acento en la última, la tercera es yámbica.

La única „frase“ en el sentido de una construcción sintáctica más compleja, la encontramos al final del texto:

Avañe'ê oisu'u vyv rapo
ha oipyte iñe'erã.

La lengua del hombre [el idioma guaraní]
muerde la raíz de la tierra
y chupa sus futuras palabras.

Esta imagen equivale a una reflexión sobre la esencia de la lengua que pone de manifiesto sus virtudes concretas y „materiales“. Se evoca la conjunción íntima que parece existir entre la lengua y el universo cultural guaraní, al que pertenecen ciertamente la tierra y todo el mundo vegetal y animal. Hace comprender lo que significan los textos indígenas recopilados por León Cadogan bajo el título *Yvyra ñe'êry* (*Del árbol fluye la palabra*).

Abundan, por cierto, los textos que en sí mismos son reflexiones poetológicas, como *Ryke'y* de Miguelángel Meza³³, donde el poeta se dirige a la lengua guaraní como su „hermano mayor“ y donde expresa su disposición a ser sólo el medio — como en un acto de „escritura automática“ — que transmite lo que es inherente y propio a la lengua:

Ryke'y...
oimérõ remombe'uséva
cheko apysánte
ha nde reipotárõ
ikatu juru terã
kuã'api.
Nde mante va'ekue.
Nde mante va'erã jey oimehápe ku reike hypýva
ko'ãga
opáva nde apytí.

Hermano mayor
si hay algo que me quieres contar
yo soy todo oídos
y si quieres
puedo ser tu boca o
tu mano que actúa.
Tú sólo eras.
Tú sólo serás de nuevo, adónde quieras penetrar
ahora
que han acabado tus cadenas.

Podríamos mencionar muchos ejemplos que con recursos parecidos a los referidos, pero dejándose guiar por las potencias todavía ocultas del idioma, pretenden contribuir a una „Defensa e ilustración de la lengua guaraní“. Tal es el caso del *Maitei* (Saludo)³⁴ que Modesto Escobar Aquino dirige al gran poeta en guaraní Rudi Torga³⁵:

Nane ñe'ê guarani
porãite,
oguerojáva ipýpe
ka'aguy rory ymã
ha ñanemo'ãgui-ãguivéva
joyke'yteéicha
jaikove haguã,

Nuestra lengua guaraní
muy hermosa,
que trae en sí
la antigua alegría del bosque
y nos acerca cada vez más
como si nos pusieramos uno al lado del otro
para que vivamos,

33 Meza, Miguelángel: *Ita ha'eñoso. Ya no está sola la piedra*, Asunción: Alcándara, 1985, 64-67

34 Escobar Aquino, Modesto: *Ñe'â ñe'ê yvoty ha Ñemongeta Kito Kolôndive*, Asunción: Imprenta Salesiana, 1993, 31-35.

35 Rudi Torga puede considerarse como el decano de la nueva poesía en guaraní aunque ha cultivado sobre todo las formas tradicionales, hecho explicable por su preferencia por la presentación cantada con música. Véase al respecto su poemario en guaraní *Mandu'arã. Obras poéticas en guaraní*, Asunción: Ñandereko, 1990. Más interesantes para nuestro tema que sus poesías es su recreación de una danza indígena (*Ka'aguy pytû*) que viene acompañada de reflexiones sobre „el origen de la música paraguaya“ y „la influencia indígena en el ritmo“ (todo en el mismo volumen).

opyryryí ñane kûguýpe
ha ñane kûguýgui
opo opu'ã,
oñembo'y,
oñemombe,
opopo, opuka,
ojeroky,
oñani,
opyta
osyry, osyryry,
oñehê,
ojehykuavo,
hasê,
ovy'a,
ovevúi, oveve,
oho, ou,
ojupi, oguejy,
oñemomirí,
okevy, opukavy,
opáy, osapukái,
ojere, ojera,
ojeka, ipu,
osunu, oguyguy,
omimbi, overa,
ko'êmba.

agilidad bajo nuestra lengua
y desde abajo de nuestra lengua
se levanta,
se pone de pie,
se vuelca,
salta, ríe,
baila,
corre,
queda,
fluye, fluye,
se derrama,
huele bien,
llora,
se alegra,
es ligera, vuela,
va, viene,
sube, baja,
se empequeñece,
dormita, sonrío,
está despierta, grita,
da vueltas, se desata,
explota, suena,
trueno, retumba,
brilla, resplandece,
amanece del todo.

En todas estas creaciones se expresa una conciencia o por lo menos una esperanza de que el guaraní pueda independizarse del castellano, también llamado *karai ñe'ê* o „la lengua del señor“, y se implica que esa emancipación va de mano con la del pueblo que se expresa tradicionalmente en este idioma. Este deseo se viste de la típica forma apelativa en el siguiente texto de Félix de Guaranía:

¡Anive peipykua ñe'ê!

Añandu
che pirí
hoy'sã
che aguije.
Kirirí,
kyhyje,
tekove
oñapytí.

¡Mba'épo
ojehu
che retã
i'ñe'êngu!

¡Anive
peipykua ñe'ê!
Peheja
toveve,
tohasa,
toheka

¡Suelten las ataduras de la lengua!

Siento
escalofríos
se enfría
mi gracia.
Silencio,
temor,
vida
atada.

¡Qué
pasa
mi país
está mudo!

¡Suelten
las ataduras de la lengua!
Dejen que
vuele,
pase,
busque

tape,
tojoka
ko'ê...

¡Anive
peipykua ñe'ê!
Peheja
toipyhy tape,
tomaña
yvate...
¡Toikoe
che retã
rekove!

camino,
rompa
el amanecer...

¡Suelten
las ataduras de la lengua!
Dejen que
haga camino
mire
alto...
¡Que viva
la gente
de mi país!

La síntesis estéticamente más lograda de la „defensa de la lengua“ con un profundo respeto por la cultura tradicional campesina, la combinación sublime de *ñane ñe'ê* y *ñande reko* en un lenguaje poético perfectamente actual, se da en la obra de Susy Delgado. Un símbolo de toda la cultura paraguaya de expresión guaraní es el *tatapy*, el lugar donde se enciende y guarda el fuego en la casa campesina. Esta imagen es omnipresente en la nueva poesía en guaraní, y Susy Delgado le ha dedicado todo un poemario, del cual presentamos un breve ejemplo:

12 [Toupáke]

Toupáke
chaguélo ñe'ême
oikove jeýva.
Toguerúke hikuái
hembiasakue,
tomyasãi tatapyýpe,
tañanemondýi,
tañanemombáy,
toñembosarái ñanendive.
Toúke hikuái,
toguapy, topyta,
ha mitã toipe'áke hesa,
taipirí,
topuka.
Taiko'êke mitã akã ruguápe,
ñe'ê.

[¡Que vengan todos!]

Que vengan todos
los que han resucitado
en la voz del abuelo.
Que traigan
sus historias
y las desparramen junto al fuego
para que nos asusten,
nos desprecen
y jueguen con nosotros.
Que vengan,
se sienten y se queden
y que abran sus ojos los niños,
tengan escalofríos
y rían.
Y que amanezca en el fondo de su memoria,
la palabra.

En la constitución formal del texto son otra vez muy evidentes las aliteraciones y los paralelismos que realzan la sonoridad y el ritmo de la palabra. A nivel del significado se observa como el *tatapy* ya no es sólo el lugar del fuego sino también el asentamiento de la palabra — el *ayvu rapyta*, para hablar en términos de „teología“ indígena guaraní. En torno suyo se realizan la comunicación y el intercambio entre las generaciones en forma de voces y relatos. La dimensión pragmática tiene una vez más el doble cariz de invitación y plegaria: convite a la gran familia a reunirse alrededor del fuego y escuchar la palabra, y oración porque la palabra no pierda su virtud salvadora entre las futuras generaciones.

Las facetas temáticas de los textos que recurren a técnicas que provisional y heurísticamente hemos resumido bajo la etiqueta del *tangara* no se limitan a la reflexión sobre la lengua y la exaltación del hogar campesino. La pobreza y el problema social, la preocupación ecológica y cierta conciencia de una catástrofe inminente, la inquietud espiritual entre el recuerdo del mito indígena y

una tímida esperanza de inspiración cristiana conforman otras tantas isotopías importantes. Todas se derivan orgánicamente del descubrimiento de la lengua guaraní no sólo como expresión y vehículo de una cultura, sino como símbolo material y concreto de toda una forma de ser en peligro de extinción. A la lengua sólo hay que hacerla hablar: *ñamoñe'êna ñane ñe'ê*, lo que en guaraní muy significativamente quiere decir también: „sepamos leer nuestra lengua“.

IV - ¿Intertextualidad o creación espontánea?

Todo lleva a creer que los poetas en guaraní hayan encontrado la modernidad en su propia lengua sin inspirarse directamente en las vanguardias europeas o latinoamericanas. Consiguen una modernización „desde dentro“ y no por imitación, tal como se lo recomendó por ejemplo Alejo Carpentier a los escritores latinoamericanos hace más de 30 años.³⁶ Para Carpentier la búsqueda de nuevas formas y contenidos en los „contextos“ inmediatos era precisamente la única forma de superar el provincialismo y alcanzar un mayor grado de universalización. Con la poesía actual en guaraní tal vez haya venido el momento de poner un pero a tantos augures que han previsto el inevitable sacrificio del guaraní en aras del universalismo.³⁷

Comparando los textos en guaraní con el panorama de los más renombrados poetas paraguayos en castellano, tal como lo reflejan las mejores antologías³⁸, no es tan fácil detectar tales tendencias de renovación — tal vez con excepción de poetas bilingües como Susy Delgado, Delfina Acosta o Mario Rubén Álvarez, todos tres integrantes del *Taller de poesía Miguel Ortiz Guerrero*.³⁹ Incluso Jesús Benítez Villalba, que en su ensayo sobre la „Vanguardia paraguaya“ se opone a la doctrina del „retraso poético“, tiene que reconocer que las estructuras sintácticas quedan intactas y que el vanguardismo se manifiesta sobre todo al nivel de los contenidos, especialmente el compromiso social.⁴⁰

Aunque es muy poco probable que se trate de una „influencia“, mucho menos de una imitación, un intento de contextualizar la labor de los poetas en guaraní a nivel latinoamericano puede sugerir por lo menos dos puntos de enlace: Uno — el más obvio — es la oratura y la literatura actual en lenguas indígenas. En primer término habría que mencionar los textos míticos en guaraní tal como han sido publicados desde principios del siglo por etnólogos como Kurt Nimuendaju Unkel y León Cadogan. Sobre todo el estilo y también el tema del *Ayvu rapyta* son un punto de partida que no se puede pasar por alto.⁴¹ Ya hemos mencionado la referencia explícita a la cultura religiosa de

36 "Problemática de la actual novela latinoamericana", en: *Tientos y diferencias*, Montevideo: Arca, 3 1973 [1964]. Cp. Lustig, Wolf: *Christliche Symbolik und Christentum im spanischamerikanischen Roman des 20. Jahrhunderts. Con un resumen en español*, Frankfurt am Main/Bern/New York/Paris: Peter Lang, 1989, 143s. y 149s.

37 Es esta una tendencia que se manifiesta a lo largo de la obra de Josefina Pla: „Pero por encima de las innegables resistencias de las formas mentales aborígenes, por encima del mismo acervo de formas hispánicas de vida que perpetúan su imperio a través de los cauces idiomáticos, se hacen presentes día a día otras formas actualísimas de vida que no son presunta imposición de una disciplina conquistadora, sino signos de participación en un destino universal al que esta área no puede, ni más ni menos que otra de Latinoamérica o de otra parte del mundo, evadirse. Ahora bien, esas formas nuevas no pueden abrirse paso sino a través del verbo hispánico, por tanto instrumentadas selectivamente por él, en él sustentadas semánticamente.“ (\"Español y guaraní en la intimidad de la cultura paraguaya\", in: *Cahiers du Monde Hispanique et Luso-Brésilien/Caravelle*, 40 (1970), 20 [7-21])

38 Méndez Faith, Teresa: *Breve antología de la literatura paraguaya*, Asunción: Ed. El Lector, 1994; Pla, Josefina: \"Antología de poesía paraguaya\", in: *Cuadernos Hispanoamericanos*, 68:203 (1966), 281-325.

39 De este último compárese p. ej. „Herencia“ de *La sangre insurrecta* (1992), también en *Ñe-engatu*, 84 (1995), 28.

40 Benítez Villalba, 258.

41 Cadogan, León: *Ayvu rapyta. Textos míticos de los Mbyá-Guarani del Guairá*, Asunción: CEADUC-CEPAG, 1992. Especialmente las frecuentes anáforas en los himnos mbya parecen haber sido adaptadas de buen grado

los Mbya que acompaña la edición de *Tangara tangara*. Pero tampoco habría que perder de vista la „literatura culta“ en otras lenguas indígenas de América. Es sorprendente la afinidad con los paraguayos que encontramos en ciertos textos del poeta maya-k'iche guatemalteco Humberto Ak'abal, p. ej. en *Xirixitem Chikop* que suena como un tapiz sonoro de „voces de pájaros“ (tal la traducción del título original).⁴²

Hay otra corriente innovadora en cuyas cercanías habría que situar los nuevos líricos en guaraní y que además entronca con ciertas vanguardias de primera hora (Mallarmé, Apollinaire, *parole in libertà*) que afloran en nuestros textos. Se trata de la *poesía concreta* que actualmente parece cultivarse más en el Brasil que en los países de habla hispana. Al lado de Haroldo Campos, cuyas creaciones se distinguen por su carácter lúdico — muy notable también en los textos de Ramón Silva —, habría que mencionar al paulista Philadelpho Menezes. En 1992 presentó una colección de textos teóricos y ejemplos de *Poesía sonora: poéticas experimentais da voz no século XX*⁴³, en la cual cabrían perfectamente muchos poemas del tipo *tangara*.

Sin embargo, si convenimos que el regocijo de jugar con palabras y sonidos es un resorte de la creatividad para los nuevos poetas en guaraní no hay que ir tan lejos. Al respecto es explícita la definición de „poesía“ que da Feliciano Acosta en su manual de literatura en guaraní: „*Hacer poesía*“, dice, „es jugar con palabras combinándolas por su sonido, su ritmo y su significado“.⁴⁴ Y a cualquier paraguayo que no ha perdido totalmente su arraigo en la cultura popular campesina el *tangara* de Ramón Silva le recordará ciertos versos y adivinanzas del folklore infantil.⁴⁵ No será por casualidad que casi todos los textos en este estilo que Lino Trinidad Sanabria publica en *Taruma poty* podrían adscribirse al género de poesía infantil y tienen por tema ciertos juegos de niños, como los versillos del trompo, *Yvyrapyrÿi*:

[...]
 ¡Cháke ou Chavolái!
 Ñañañike che irû,
 jahapa lo mitã
 yvytu
 ñaikytí,
 jaiguyru
 kuarahy
 hakuvéva asaje.
 Ñañañi,
 ñaikytí yvytu.
 Jahapa
 lo mitã.⁴⁶

[...]
 ¡Cuidado que viene Chavolái!
 Corramos, mi amigo,
 vámonos todos, muchachos,
 el viento
 cortamos,
 pongámonos
 al sol
 que es más caliente a mediodía.
 Corramos,
 cortemos el viento.
 Vámonos todos,
 muchachos.

por los poetas. Compárese el interés que Rudi Torga demuestra en *Ka'aguy pytû* por la oratura de los Paí Tavyterã, aunque ésta no es tan presente como fuente de inspiración para sus propios trabajos.

42 *Breve antología poética*, 1995, también en: „Nueva poesía América Latina. Ein Panorama“, en: *Literaturmagazin* (Reinbek bei Hamburg), 38 (1996), 42-152. Significativamente, este panorama pensado para lectores alemanes interesados en poesía latinoamericana es introducido por un ensayo de Tobias Burghardt intitulado „Im Mittelpunkt steht das Wort“ („En el centro está la palabra“).

43 Una presentación de esta corriente se encuentra en: Siebenmann, Gustav: *Die lateinamerikanische Lyrik 1892-1992*, Berlin: Erich Schmidt Verlag, 1993, 114-117.

44 Acosta, *Ñe'ëporãhaipyre*, 135.

45 Ver muestras en guaraní, jopara y castellano en González Torres, Dionisio M.: *Folklore del Paraguay*, Asunción 1992, 30-35 y 63-68.

46 *Yvyrapyrÿi* („Trompo“), *Ñaha'ã guyra'i* („Juguemos al pajarito“), *Kuarea ha uñi* (un juego de bolitas). Compárese el poemario juvenil de Feliciano Acosta: *Muã sa vera*, Asunción 1996, que, sin hacer referencia explícita al *tangara*, presenta textos de hechura parecida.

En el libro de textos escolares de Feliciano Acosta aparece un poema del propio Ramón R. Silva como ejemplo de „poesía folklórica“⁴⁷ — *Koréko*, nombre de un juego de escondite —, aunque obviamente se trata de nada menos que una elaboración artística de un tema popular. Con esto se evidencian las raíces folklóricas, la congruencia con *ñande reko*, que no pierden estas creaciones poéticas aun cuando enfocan temas serios y existenciales.

V - *Ñande reko* como utopía poética

En realidad, si se hace abstracción de los textos juveniles, la nueva poesía en guaraní es un arte limitado a un círculo de entusiastas de la lengua guaraní. Si la poesía en sí ya tiene pocos lectores y adeptos, ésta tiene menos aún. A esto se suman — en cierta contradicción al compromiso con la cultura de los campesinos y los pobres — un purismo lingüístico y el uso de abundantes neologismos que dificultan más el acceso a este universo poético. De tal forma la nueva poesía culta constituye un contrapeso a la literatura lingüísticamente más realista en *jopara*, aquella anárquica mezcla de guaraní y español. No hay que olvidar que esa otra corriente, con su semblante „contaminado“, también ya se ha impuesto como un instrumento literario válido para expresar ciertos aspectos de la realidad paraguaya.⁴⁸

Quizás sea precisamente la conciencia y la aceptación de una audiencia restringida lo que ha dado nuevas alas a la imaginación creadora. En una buena tradición vanguardista los poetas no se hacen esclavos de los realismos que siempre han acechado a la poesía, estéticos, culturales o políticos. El modo optativo que prevalece en muchos de sus textos es una señal de que conciben el espacio poético como una utopía: algo que todavía no tiene lugar. Al mismo tiempo puede ser reto y modelo para unos pocos y — en el peor de los casos — siempre un lugar donde se reserva y conserva *ñane ñe'ê*, „nuestra lengua“ como esencia de „nuestra manera de ser“. Allí donde no son maestros o profesores, pudiendo disfrutar de los canales educativos para conquistar y sensibilizar oídos, se contentan con el papel de ser profetas de una selva que se está transformando en desierto — y ¿cuándo se ha escuchado al profeta en su propia tierra?

47 Acosta, *Ñe'êporãhaipyre*, 69-71. El texto viene introducido por la aclaración que „hay mucha poesía como ésta en nuestro país“, destacándose la actividad etnográfica del autor.

48 En *Tesarái mboyve* Susy Delgado ha dado considerables pruebas de que es posible una poesía estéticamente exigente en lengua coloquial *jopara*. Un ejemplo para la narrativa es la novela *Ramona Quebranto*, publicada en 1989 por la escritora asuncena Margot Ayala de Michelagnoli, cuyos rasgos lingüístico-literarios se estudian en Lustig, Wolf: "Mba'éichapa oiko la guarani? Guarani y jopara en el Paraguay", en: *Ñemity*, 33 (1997), 12-32.