

DOSSIER

EXCESO POÉTICO Y REDUCCIÓN LITERARIA: *AYVU RAPYTA*, DE LEÓN CADOGAN

POETIC EXCESS AND LITERARY REDUCTION:
AYVU RAPYTA, BY LEÓN CADOGAN

Laura Destéfanis

Universidad de Buenos Aires / CONICET

Doctora en Filología Hispánica por la Universidad de Granada y licenciada en Letras por la Universidad de Buenos Aires. Profesora de Literatura Argentina en el Instituto Superior del Profesorado Dr. Joaquín V. González, investigadora posdoctoral (CONICET) en el Instituto Interdisciplinario de Estudios e Investigaciones de América Latina (Universidad de Buenos Aires) e investigadora asociada en LETRAL: Líneas y Estudios Transatlánticos de Literatura (Universidad de Granada), en el Instituto de Antropología de Córdoba (CONICET – Universidad Nacional de Córdoba), en el Instituto de Investigaciones sobre Lenguaje, Sociedad y Territorio (Universidad Nacional de Formosa) y en el Centro de Estudios e Investigaciones Lingüísticas (Universidad Nacional de La Plata). Fue profesora visitante en la Freie Universität Berlin y la Università degli Studi di Padova. Su área de especialización son las literaturas del Cono Sur con foco en Gran Chaco (Argentina, Paraguay, Bolivia, Brasil). Es autora de Filiación e inherencia. El trabajo sobre la identidad en la narrativa de Carlos Gamerro (2023).

Contacto: marialauradestefanis@gmail.com

ORCID: [0000-0002-2353-8634](https://orcid.org/0000-0002-2353-8634)

Mario Castells

Universidad Nacional de Rosario

Escritor, crítico y traductor (Universidad Nacional de Rosario). Forma parte del Grupo Lenguas Indígenas y Cotidiano Escolar del Centro de Estudios e Investigaciones Lingüísticas de la Universidad Nacional de La Plata. Publicó sus trabajos de investigación en prestigiosas revistas académicas del país y del extranjero. Dirige la mesa de poesía en lenguas originarias del Festival Internacional de Poesía de Rosario (FIPR) Lengua Madre, organizada por el Centro Cultural Parque España (Rosario) y colabora habitualmente con el Centro de Estudios sobre Pueblos Originarios de la Biblioteca Nacional Mariano Moreno. Sus últimos libros publicados son el poemario escrito en guaraní y autotraducido al español Buenos Aires Mbairý Mbáire (2025), Aprendiz de chamán (2025), Plata y escama (2024), La selva migrante. Carlos Martínez Gamba y el exilio de la lengua guaraní (2023) y Diario de un albañil (2021), próxima a publicarse en Brasil en traducción al portugués.

Contacto: mariocastells75@gmail.com

ORCID: [0009-0003-8581-1039](https://orcid.org/0009-0003-8581-1039)

DOI: [10.5281/zenodo.15490273](https://doi.org/10.5281/zenodo.15490273)

RESUMEN

PALABRAS CLAVE

Ayvu Rapyta
Literatura guaraní
Oratura
Oralitura
Oraliteratura

El propósito de este trabajo es situar el libro Ayvu Rapyta (1959) de León Cadogan en relación con la herencia de oraturas de los Mbyá Guaraní del Guairá y, a su vez, con la esfera literaria de la cuenca del Plata que descubrió el tesoro de esta herencia: de Augusto Roa Bastos a Gabriela Cabezón Cámara, de la poesía tangara a la novela paraguaya de expresión guaraní. Dos problemas fundamentales se ciernen sobre el libro, la traducción y la recreación, que son abordados desde la lingüística, la etnohistoria y la crítica literaria. El fructífero cruce entre las dimensiones antropológica y poética a que dieron lugar las distintas traducciones de estos cantos sagrados (Cadogan, Clastres, Melià, Martínez Gamba) sigue aportando elementos para una renovación estética y programática de las literaturas de la región.

ABSTRACT

KEYWORDS

Ayvu Rapyta
Guaraní literature
Orature
Folk literature
Oral literature

The purpose of this paper is to situate the book Ayvu Rapyta (1959) by León Cadogan in relation to the inheritance of oraturas of the Mbyá Guaraní of Guairá and, in turn, with the literary sphere of the Plata basin that discovered the treasure of this heritage: from Augusto Roa Bastos to Gabriela Cabezón Cámara, from Tangara poetry to the Paraguayan novel of Guaraní expression. Two fundamental problems loom over the book, translation and recreation, which are approached from linguistics, ethnohistory and literary criticism. The fruitful intersection between the anthropological and poetic dimensions that gave rise to the different translations of these sacred songs (Cadogan, Clastres, Melià, Martínez Gamba) continues to provide elements for an aesthetic and programmatic renewal of the literatures of the region.

Fecha de envío: 24/02/2025

Fecha de aceptación: 12/05/2025

A Rodrigo Montani

Me dijo que su libro se llamaba *El libro de arena*,
 porque ni el libro ni la arena tienen principio ni fin.
 J.L.B.

Este trabajo ofrece una aproximación a *Ayvu Rapyta. Textos míticos de los Mbyá-Guaraní del Guairá* (1959) de León Cadogan. El propósito es observar el pasaje desde la herencia de oraturas de los Mbyá Guaraní del Guairá hacia la anotación y la primera traducción ofrecida por Cadogan con los objetivos de analizar, por una parte, su doble carácter de libro sagrado *mbya*¹ y neoguaraní y, por otra, su gravitación en la esfera literaria de la cuenca del Plata. Por este motivo, dedicamos al comienzo dos apartados a la figura y la obra de Cadogan, donde consignamos brevemente la estructura y características de *Ayvu Rapyta*, para dar paso luego a los dos problemas fundamentales que se ciernen sobre el libro: la traducción y la recreación, abordados desde la lingüística, la etnohistoria y la crítica literaria.

En relación con la traducción, se observan las consideraciones en torno a conceptos capitales como *ayvu* según León Cadogan, Pierre Clastres, Bartomeu Melià y Rubén Bareiro Saguier. En cuanto a la recreación, el trabajo presenta cuatro momentos: el pasaje del *ñande reko* (mbyá) al *teko paraguái* (criollo) en la obra de Augusto Roa Bastos y de Carlos Martínez Gamba, primeros escritores en utilizar los mitos del corpus sagrado mbyá-guaraní; la primera vanguardia poética del guaraní literario en la obra de Ramón Silva,

¹ Dejamos apuntadas algunas notas sobre el *avañe'ẽ* o guaraní paraguayo, normativizado con su oficialización en 1992. Se puede escribir correctamente y de modo uniforme por medio de cuatro reglas ortográficas: 1) Todas las palabras que no llevan tilde son agudas. 2) La palabras graves y esdrújulas llevan tilde en la sílaba tónica. 3) La tilde nasal comporta el acento tónico. 4) El alfabeto guaraní consta de 33 signos que a su vez representan la misma cantidad de sonidos. Las vocales son: *a, ã, e, ê, i, î, o, ô, u, û, y, ÿ*; *a, e, i, o, u* tienen la misma fonética que el español. La vocal *y* es gutural. Las demás vocales son nasalizadas mediante la tilde nasal (~). La *ÿ* es guturonasal. Las consonantes son: *ch, g, ĝ, h, j, k, l, m, mb, n, nd, ng, nt, ñ, p, r, rr, s, t, v, ' (pusô)*. En guaraní se deletrean añadiendo una -e (epentética, sufijada); ejemplos: *le, me, re, se*. La consonante *h* en guaraní se aspira. La *j* se pronuncia /dʒ/, como en inglés. La *k* sustituye a la *c* y la *q* del español. La *g* se pronuncia /g/; conserva su sonido con todas las vocales. La última consonante se llama *pusô* (ʔ), se pronuncia acentuando la última vocal: *pu* = sonido; *so* = soltar, separar; representa una suspensión de la voz. Ejemplos: *so'ô* /so-o/ = carne. En guaraní casi todas las palabras llevan acento en la última vocal y no se tildan. Ejemplos: *tape* /tapé/ = camino. La tilde se usa solamente cuando la vocal acentuada no es final.

Miguelángel Meza, Susy Delgado y Zenón Bogado Rolón, parte de quienes conforman la generación del 80 (década de 1980); *Pore'ỹ rape* (2016) de Hugo Centurión —segunda novela escrita en guaraní tras *Kala'ito pombéro* (1981) de Tadeo Zarratea—, que recrea narrativamente, aunque tomando distancia de la formulación mítica, las notas de Cadogan al *Ayvu Rapyta*; y, por último, *Las niñas del naranjel* (2023) de Gabriela Cabezón Cámara, cuya reescritura del *Ayvu Rapyta* presenta una disyuntiva en torno a la dirección que toma el legado en su reelaboración. Como corolario a este recorrido, nos detenemos en el poema “Ante la muerte de León Cadogan” (1973) de Ramiro Domínguez, despedida a su amigo y maestro.

Extranjero, campesino y científico

La obra de León Cadogan fue prolífica y minuciosa. Abarcó diversas facetas de la cultura guaraní: toponimia, onomástica, etnobotánica, problemas de etnolingüística y sociolingüística, historia, folklore. Cadogan, Karogã o Tupã Kuchuvi Veve —como fue bautizado por los Mbyá-Guaraní del Guairá, su pueblo adoptivo— nació en Asunción del Paraguay al filo del siglo, en 1899. Sus padres habían llegado al país para unirse a una comuna socialista utópica ubicada en el actual departamento de Caaguazú, el antiguo Mba'e Vera de las crónicas jesuíticas. Sin embargo, según cuenta en sus memorias (1990), su vida estuvo signada por las oscilaciones políticas de la realidad paraguaya antes que por las ideas socialistas saint-simonianas. Aunque sólo pudo cursar estudios primarios porque desde muy joven se vio obligado a trabajar, su interés por el estudio de la lengua y la cultura guaraní fue en aumento. Bilingüe inglés y guaraní paraguayo, sus lenguas —materna una y comunitaria la otra—, aprendiz precoz del alemán y el español en la escuela de la colectividad germana a la que asistió de niño, dominó luego también el francés.

Un paraguayo, hijo de inmigrantes australianos, con no más preparación académica que algunos grados primarios de la Escuela Alemana de Villarrica, pero con místico amor a la humanidad, fino sentido común y apasionada ansiedad de conocimientos científicos, pudo desentrañar lo que quedó en el misterio para investigadores adiestrados en los centros universitarios más famosos. No sólo llegó a ser, como muchas veces nos repitió Egon Schaden, el más importante especialista en la cultura guaraní del mundo, sino que fue aceptado como miembro de la tribu y abanderado de la defensa de sus

derechos pisoteados por nuestra sociedad que, descendientes de guaraníes, paradójicamente, tiene mucho de racista, imbuida por la ideología que nos inculcaron desde la colonia. (Chase-Sardi en Cadogan, 1998: 145)

Aunque pasó la mayor parte de su vida en la capital del Guairá, territorio que antiguamente no se acotaba al actual departamento sino a una extensa región del este de Paraguay, su carácter trashumante adquirió todos los tópicos del prototipo que su discípulo Ramiro Domínguez (1966) denominaría “hombre loma”.² Villarrica fungía entonces de puerta de ingreso a las selvas vírgenes del oriente paraguayo, extensa frontera agraria donde se mezclaban los nuevos colonos, los “mineros” semi-esclavos (así se llamó en Paraguay a los mensualeros de los yerbales) enganchados por deuda, los obrajeros de las madereras, los dedicados a la extracción del palmito y los indios *kaygua*, exónimo con que se señalaba a los guaraníes que vivían libres en las selvas. Este territorio fronterizo se convirtió en su objeto de estudio primordial. En contacto con esos colectivos y tipos humanos Cadogan se zambulló en el estudio del folklore y la etnología guaraní. Produjo una obra fastuosa aunque de circulación limitada a cenáculos de especialistas, que no sólo propició una ruptura epistemológica en la antropología sino que influyó en todos los aspectos de la cultura de Paraguay, sobre todo en la literatura. Aquejado por una larga enfermedad, ya reconocido como científico de fama mundial, Cadogan falleció en Asunción en 1973.

² En su ensayo de sociología rural *El valle y la loma & culturas de la selva* (1966), Ramiro Domínguez establece dos tipologías humanas propias de la estructura económica agropecuaria del Paraguay, la del valle y la de la loma (vigentes, añadimos, hasta la expansión del agronegocio en la década del 70 del siglo XX). Cada uno de estos espacios geográficos propició un tipo de organización socioeconómica y tuvo una incidencia gravitante en los tipos humanos que lo habitaron. El poblado valle era convergente y asumía la estructura tradicional de villa, con su correlato plaza-iglesia-caserío. Allí la vida era comunitaria y patriarcal, subsidiaria de la gran estancia que dominaba el área, a cuyo borde defendía su pequeña parcela de campo comunal. Su poblado se autoabastecía, dejando un escaso margen a la economía dineraria. La forma centrípeta de organizarse le daba al valle su impronta claustral y su idiosincrasia típica, renuente al elemento exótico. La población loma, en cambio, era irradiante y se distribuía en el monte al borde de las picadas. Vendía su fuerza de trabajo a las empresas forestales para la tala de árboles, la extracción de leña y carbón y la recolección de la yerba mate, y organizaba su producción con miras al mercado. El prototipo literario del hombre loma se condice con el “arribeño” u “oriundo de las tierras altas”, un hombre sin arraigo, tránsfuga, un aventurero errante.

Un libro de alma dúplice

Ayvu Rapyta. Textos sagrados de los Mbya-Guaraní del Guairá (1959) compendia los aspectos raigales de la identidad guaraní, cultura de la palabra actante: recoge las *ñe'ẽ porã tenonde*, las hermosas palabras del principio. Se trata de la más compleja y auténtica obra del pensamiento guaraní, elaboración de todo un pueblo por más de medio milenio, mantenida en absoluto secreto como un caudal esotérico que sólo pudo ser develado gracias a la confianza que logró establecer Cadogan con sus *retarã*, los Mbyá-Guaraní. La primera edición de este libro fue publicada por la Facultad de Filosofía, Ciencias y Letras de la Universidad de São Paulo en su *Boletim* núm. 227, gracias al amparo intelectual del etnólogo brasileño Egon Schaden.

Pese a su apego a la ortodoxia guaraní, el libro tiene un alma dúplice, un alma –siguiendo uno de los dogmas de la espiritualidad guaraní– de carácter dual: los guaraníes consideran que cada ser humano tiene, por una parte, una palabra-alma de origen divino, *ñe'ẽ*, que se corresponde con el nombre propio, otorgado por los dioses en una imposición ritual mediada por el chamán; y, por otra parte, una telúrica, nefanda, producto de nuestras imperfecciones humanas.

Has de saber que cuando el hombre transita por los caminos del mundo se ensucia. No solamente se ensucia su cuerpo formado de la carne, la miel, las frutas que come, también se ensucia el alma que Nuestro Primer Padre le ha enviado. Tan es así que cuando muere un hombre o una mujer, sus almas deben limpiarse, sorteando toda clase de obstáculos antes de poder regresar al cielo. (Cadogan, 1990: 192)

El alma terrenal de la persona difunta, producto de las imperfecciones humanas, se convierte en *Mbogua*, que en el folklore paraguayo toma la denominación de *póra*, *malavisión*, *lasánima*. El poder del *Mbogua*, presencia fantasmal, puede llegar a afectar y generar enfermedades mentales a las personas vivas, al punto de que la muerte de una persona gravitante da lugar a la mudanza de toda una comunidad como modo de alejarse de su *Mbogua*.

Queremos postular entonces una analogía entre esta dualidad del alma y el *Ayvu Rapyta* en su múltiple dimensión de tesoro e intervención cultural, en su potencia de herencia y futuridad, en tanto legado y agentividad. En este

sentido, ubicamos el alma telúrica del texto en su formulación escrita, esto es, oraliteraria, junto con las bellas palabras del principio, la oratura sagrada.

Consideramos necesario proponer un uso claro y distinto de los términos *oratura*, *oralitura* y *oraliteratura*. Utilizaremos *oratura* en referencia al acervo de arte verbal en lenguas indígenas de circulación oral comunitaria sin intervención letrada; *oralitura* para el establecimiento por escrito de dicho acervo en su lengua indígena original, muchas veces acompañado de una traducción; y *oraliteratura* para las escrituras de matriz oral en lenguas indígenas producidas bajo los preceptos de la cultura letrada, acompañadas o no de una traducción, sistema de notas y/o glosario. Un ejemplo de oratura son las *mba'eba'ã* (plegarias) y *ñembo'ẽ* (rezos); de oralitura, el *Ayvu Rapyta* de León Cadogan que los transcribe; y de oraliteratura, *Irande*, de Elio Ortiz. Estas tres modalidades constituyen lo que llamamos *literatura indígena*, esto es, el arte verbal de génesis endógena, que quisiéramos a su vez diferenciar de aquellos conceptos utilizados a menudo por la crítica para referirse a las literaturas que abordan el mundo indígena de manera exógena: *indianismo* (perspectiva colonialista), *indigenismo* (perspectiva empática y/o de tintes paternalistas) y *neoindigenismo* (experimentación que busca dar una representación de ese mundo con herramientas renovadoras y situadas) (Castells y Destéfani, 2024: 96).

El *Mboguá* del *Ayvu Rapyta* se manifiesta pese a la obstinada negación de su carácter literario por parte del campo disciplinar nacional y regional, canonizador, generador de corpus y gestor de currículas escolares y académicas. En la negación de su dimensión intelectual como creadora de imaginarios, esta herencia deviene resto fantasmático que orbita la esfera cultural. La figura de Cadogan, el compilador, interviene a su vez como agente cultural de su país que rige sobre el acervo oral guaraní.³ Más allá de la autenticidad en el traslado de la oralidad a la escritura, urge entender que el *Ayvu Rapyta* viabiliza una operación: estamos frente a una reducción literaria (Melià, 1997a).

La “reducción literaria” del guaraní comienza con los primeros brotes de la literatura escrita en el idioma indígena. Desde entonces la escripturalización y la literarización han reducido y desvirtuado el guaraní sucesivamente y a varios niveles. Históricamente se pueden distinguir las siguientes fases: 1.

³ Cuestión retomada por Augusto Roa Bastos en *Yo el Supremo* (1974); sobre la figura del Compilador en esa novela, ver Bouvet (2007).

reducción hispánica; 2. reducción jesuítica; 3. reducción nacional-indigenista y 4. reducción antropológica (Lustig, 2007: 23).

El libro “de Cadogan” ha pasado a ser uno de esos textos mayores de la literatura indígena, como *Pop Wuj*, *Chilam Balam*, *Dioses y hombres de Huarochirí*, o “Apu Inka Atawallpaman”, tanto por su condición de libro concebido a partir de un saber esotérico condensado en siglos como por su escrituración. El objetivo de nuestra lectura crítica es, por una parte, problematizar su doble carácter de libro sagrado *mbya* y neoguaraní y, por otra, el acto mismo de su fijación mediante la anotación y la primera traducción ofrecida por Cadogan, que no cesa de refundarse en cada una de las nuevas traducciones y reelaboraciones literarias. Acaso sea esta la forma en que la escritura rinde tributo a la herencia oral: este tesoro de oratura no termina de aprestarse a una forma final, definitiva. Los Mbyá lo reformulan en el canto y el rezo; los lectores, en cambio, necesitamos recrear el texto en su traducción.

Como destaca Delicia Villagra-Batoux en su libro *El guaraní paraguayo. De la oralidad a la lengua literaria* (2002), tanto los cantos sagrados, como los mitos guaraníes o las diversas normativas sociales que despliegan los componentes de este libro han sido expuestos siguiendo un orden específico, y –según creemos– siguiendo una cronología más propia de la lógica de la biblioteca que de los guaraníes y la circularidad de su oratura. La edición brasileña se volvería con los años un incunable y recién se reeditaría después de la caída de la dictadura stronista en 1992 por el Centro de Estudios Paraguayos “Antonio Guasch” y el Centro de Estudios Antropológicos de la Universidad Católica de Asunción. Esta edición corrigió errores de la primera y añadió nuevas notas de Cadogan, mejoró el texto con una grafía acorde a la normativa del guaraní oficializado recientemente y fue prologada por Bartomeu Melià. Presenta una estructura de diecinueve capítulos y una carta, ya sin el vocabulario mbyá-guaraní, escindido en *Diccionario Mbya-Guarani - Castellano* (1992).

En función de este trabajo, presentaremos sucintamente el tema de algunos capítulos. El capítulo I destaca la existencia originaria de Maino’i (*mainumby* en guaraní paraguayo; colibrí o picaflor, en español), el nutricio divino, y la aparición de Ñamandú Ru Ete o Ñande Ru Papa Tenonde, Nuestro Padre Último-último primero (el Absoluto, la divinidad suprema). El capítulo II es el *apytere* (meollo) del texto: da cuenta del fundamento del

lenguaje humano, la creación de la palabra colectiva, el amor comunitario y la creación de las ocho divinidades (Ñamandu Ru Ete, Karai Ru Ete, Tupã Ru Ete y Jakairã Ru Ete, las masculinas; Ñamandu Chy Ete, Karai Chy Ete, Tupã Chy Ete y Jakairã Chy Ete, las femeninas), que son las cuatro parejas de los padres de la palabra. En el capítulo III se relata la creación de la Primera Tierra. El capítulo IV se titula “*Oñemboapyka pota jeayu porãngue i rembirerovy’arã i*” (“Se está por dar asiento a un ser para alegría de los bien amados”), fragmento que en la oralidad forma parte del segundo canto, “Ayvu Rapyta”, pero Cadogan extrapola —ya en su primera edición— para situarlo como capítulo autónomo; se trata del texto que despliega en todo su esplendor la filosofía guaraní, que comprende el himno de la encarnación, los patronímicos sagrados y la reencarnación. El capítulo V, sin título en guaraní y nombrado “De la paternidad y la muerte” en español, es un puente que establece una transición hacia lo que resta del libro: presenta un conjunto de poemas que reflexionan en tono elegíaco en torno al fin de la existencia.

En los capítulos siguientes se suceden el diluvio que propicia el fin de la Primera Tierra (capítulo VI), la creación de la Nueva Tierra (capítulo VII) y la aparición de los héroes culturales, Pa’i Rete Kuaray, una variación *mbya* que reniega del mito guaraní de los Gemelos, a los que ve como encarnación del mal (capítulo VIII). El capítulo IX se refiere a quienes se inspiran en la “buena ciencia” para conjurar los maleficios, los lugartenientes de Jakairã, es decir, los *ñanderu*, llamados actualmente *opyguáva*, y a todo aquello que concierne a la medicina mística; a continuación, el capítulo X desarrolla la medicina homeopática. El capítulo XI estipula los preceptos ético-jurídicos básicos para la vida comunitaria, y ofrece una reflexión en torno al homicidio. Siguiendo estas pautas, el capítulo XII trata acerca de los consejos de un padre a su hijo que desea establecer pareja. El capítulo XIII narra las normas que dejaron los *ñande aryguakuérype* (“los situados arriba de nosotros”) para la agricultura. El capítulo XIV trata de las aves grandes, migratorias, y de las pequeñas. El capítulo XV enumera amuletos y filtros mágicos. El capítulo XVI presenta a los héroes divinizados de la mitología *mbya*, en particular Kapitã Chiku, un chamán que según los datos con que se cuenta perteneció a la última etapa de la colonia, que accede al *aguyje* (la indestructibilidad por el mal), estado previo para alcanzar el *yvyju* (la tierra dorada). El capítulo XVII es un breve glosario del idioma secreto y sagrado de los Mbyá, de origen no guaraní. El anteúltimo capítulo compila cuentos, leyendas, cantos infantiles y fórmulas de cortesía, y el último es una reflexión filosófica perpetrada por el

compilador sobre el concepto guaraní de alma; cumple la función de epílogo, en el que Cadogan debate con el campo disciplinar la singularidad del pensamiento de los Mbyá.

Entre los guaraníes la poesía no fue –ni es– un gasto elitista: cada hombre y cada mujer puede ser creador/a de su propio canto, de su propia poesía, de una palabra exclusiva para su propio dios/a, para decirse: *ñembo’e*. La literatura, como sabemos, es una particularidad significativa de la cultura de Occidente; en cambio, para los guaraníes la oralidad es la casa de lo sagrado mientras que la escritura representa un intento de desacralizar el relato. El libro como objeto cultural es algo completamente desconocido para ellos. Quizás algún *ñanderu* (chamán) tenga un ejemplar del *Ayvu Rapyta*, quizás no, pero de ningún modo el libro interviene en el universo ritual. Con su aparición, la perspectiva que tenemos de los guaraníes fue interferida por lo que Melià (1997a) denominó su “reducción literaria”, es decir, su traducción del lenguaje oral al escrito y, a la vez, por el sentido que el compilador les otorgó a las “bellas palabras” con sus paratextos. Esta mediación no es accesoria para nosotros ya que su aparato de notas se transformó en parte constitutiva del libro sagrado. “Esto no ocurre en la cultura guaraní” –señala Tadeo Zarratea– “donde sólo existe un limitado número de textos poéticos anónimos y orales, apropiados por las comunidades como cantos tradicionales a partir de los cuales cada persona crea su *ñembo’e mboraéi*, su propio rezo cantado” (2013: 14).

En esas notas, que cumplen la función de darle sentido a la recopilación de tradiciones orales, se presenta el problema de la clasificación de los materiales. Surgen entonces apelaciones genéricas como cuento, leyenda, chiste, anécdota, proverbio, himno, o bien relato mitológico, poema lírico, discurso filosófico. Es importante entender que Cadogan está operando con tradiciones orales y deslindar cómo se relaciona cada tipo o variante genérica con otras dentro del horizonte de esta cultura y con la sociedad nacional, dado que la producción verbal se encuentra en un marco de fricción interétnica. En este sentido, es de fundamental importancia no efectuar transposiciones y lecturas reduccionistas para poder aproximar la comprensión del texto al significado que tiene para los Mbyá. Cualquier divergencia significativa dada por la traducción queda, en este caso, subsumida a una prioridad: la de transmitir el aspecto mítico, esto es, la comunicación transgeneracional que este pueblo hace en relación con el

origen de la palabra humana. Las decisiones en torno a la traducción ofrecida privilegiarán, entonces, la faceta mítica (histórica) por sobre la estilística (poética).

Las relaciones entre el mito y la poesía son conocidas y han sido varias veces destacadas. Para Lévi-Strauss “el mito está simultáneamente en el lenguaje y más allá”, pero cuando el mito y la poesía se consideran como elementos lingüísticos emprenden recorridos distintos. El caso de divergencia significativa al que se refiere Lévi-Strauss es precisamente el de la traducción: el mito por ser relato, historia –como lo indica la etimología griega de la palabra– resiste a cualquier traducción incluso las peores, mientras que la poesía en semejantes circunstancias pierde su esencia y algunos aducen incluso la idea de que ninguna traducción poética puede resultar satisfactoria. Ahora bien, en el caso de estos textos sagrados, la poesía y el verso son la forma literaria mediante la cual se transmite el mito. Además, se trata de un mito que concierne al lenguaje y su origen. Queda anulada cualquier divergencia en pro de un vínculo original que une lo sagrado, la poesía y las traducciones literales destinadas a difundir esos mitos o cantos sagrados fuera de su contexto original (Fernández en Delgado, 2005: 59).

Como señala Carla Fernández, a la complejidad propia de la traducción poética (tanto más entre universos lingüísticos y culturales tan distantes) se suma la dimensión sagrada de esta oratura.

El concepto de *alma* como problema

Del *pytu yma*, la “oscuridad primigenia” o “noche antigua” (más adelante nos detendremos en las traducciones), surge Ñamandu Ru Ete, que es también Ñande Ru Papa Tenonde, el Absoluto, el Padre Último-último primero. La creación del *ayvu* (el lenguaje humano) por parte de Ñande Ru Papa Tenonde manifiesta un origen y un destino: por un lado es constitutivo de su propia divinidad y por otro es el punto de unidad entre lo humano, que no existe aún, y lo divino. A partir de este *ayvu*, de esta porción divina del alma de donde surgirá el futuro lenguaje humano, se impulsa también el *mborayu rapyta*, el fundamento del amor y ley de reciprocidad que garantiza la vida comunitaria y, con ello, el *mba’e’a’ã rapyta*, el primer canto sagrado: la necesidad de compartir el lenguaje que está floreciendo de la propia divinidad. Lo más sagrado de la tradición recogida en el *Ayvu Rapyta* se hace presente, entonces, en los capítulos I y II. El surgimiento de la figura de

Ñamandu Ru Ete hace posible la génesis del *ayvu rapyta*, el fundamento del lenguaje humano y, una vez realizada la obra, en su soledad, nace en Ñamandu Ru Ete la necesidad de compartir sus logros y el placer de lo bueno. Da vida entonces a los *yvára irĩ*, los compañeros de la divinidad, los padres de las palabras-almas, los cuatro dioses y las cuatro diosas, quienes crearán, a su vez, a los seres humanos. El canto sagrado surge entonces de la búsqueda de perfección, sabiduría y trascendencia.

La traducción, ofrecida por León Cadogan en versión bilingüe en la primera edición del *Ayvu Rapyta*, fue debatida con sus informantes, los principales sabios mbyá: Pablo Vera, de Yro'ysã, Tomás Benítez, de Potrero Garcete, Cacique Che'iro, de Alto Monday, y Cachirito, de Paso Jovái.

“El fundamento del lenguaje humano”

El verdadero Padre Ñamandú, el primero,
de una pequeña porción de su propia divinidad,
hizo que se engendrasen llamas y tenue neblina.

Habiéndose erguido,
de la sabiduría contenida en su propia divinidad,
concibió el origen del lenguaje humano.
De la sabiduría contenida en su propia divinidad,
creó nuestro Padre el fundamento del lenguaje humano
en medio de las tinieblas primigenias,
creó aquello que sería el fundamento del lenguaje humano
e hizo, el verdadero Primer Padre Ñamandú, que formara parte de su propia
divinidad.

Habiendo concebido el origen del futuro lenguaje humano
y en virtud de su sabiduría creadora,
antes de existir la tierra,
en medio de las tinieblas primigenias,
y en virtud de su sabiduría creadora,
concibió el fundamento del amor;
antes de existir la tierra,
antes de tenerse conocimiento de las cosas,
y en virtud de su sabiduría creadora,
el origen del amor lo concibió.

Habiendo creado el fundamento del lenguaje humano,

habiendo creado una pequeña porción de amor,
el origen de un solo himno sagrado lo creó en su soledad;
en medio de las tinieblas originarias,
el origen de un himno sagrado lo creó en su soledad.

Habiendo creado, en su soledad, el fundamento del lenguaje humano;
habiendo creado, en su soledad, una pequeña porción de amor;
habiendo creado, en su soledad, un corto himno sagrado,
reflexionó profundamente
sobre a quién hacer partícipe del fundamento del lenguaje humano;
sobre a quién hacer partícipe de las series de palabras que componían el
himno
sagrado.
Habiendo reflexionado profundamente,
de la sabiduría contenida en su propia divinidad,
creó a quienes serían compañeros de su divinidad (Cadogan, 1992a: 33-35).

La tarea de rescate de los textos sagrados guaraníes es una de las obras mayores de trabajo etnográfico y lingüístico en las tierras bajas sudamericanas. El propio León Cadogan fue consciente de la dimensión y urgencia de la tarea que acometía: “si no vamos al campo pronto, será tarde” (1992a: 19), reafirmando una preocupación ya presente en Egon Schaden. Esa tarea monumental habilitó el acceso y conocimiento de una oratura posteriormente vaciada de sus valores auténticos debido al arrasamiento de los *tekoha* ancestrales, los espacios de desarrollo de la vida *mbyá*, como consecuencia del modelo económico extractivista. Rubén Bareiro Saguier, quien analizó cuidadosamente el trabajo de transculturación que implicó la traducción y anotación de este texto sagrado, se respalda en Pierre Clastres para afirmar la suficiencia de la tradición oral en la transmisión de la memoria colectiva,

[...] de la misma manera que las escasas cifras que utilizaban bastaban en el sistema de una sociedad no mercantilista. Como bien dice Pierre Clastres: “Los pueblos sin escritura no son menos adultos que las sociedades letradas. Su historia es tan profunda como la nuestra, y a menos de ser racistas, no existe ninguna razón de juzgarlas incapaces de reflexionar sobre su propia experiencia y de inventar soluciones apropiadas a sus problemas”. Pero la falta de escritura no significa carencia de literatura. Los Guaraní tenían una, de tal fuerza que al cabo de 400 años nos llega en el esplendor de su diversidad

y de sus sutiles matices, habiendo sido capaz de resistir a los embates de todas las “reducciones” (Bareiro Saguier, 1980: XIX).

Queremos destacar esta posición de Clastres en relación con la potencia de la oratura, que trasciende, desde su punto de vista, el embate transculturación-reduccionismo. Si bien ofreció también una traducción directa del guaraní recogida por Cadogan al francés, no le bastó este trabajo de traducción sino que avanzó hacia otras hipótesis de lectura que paralelamente serían desplegadas en su ensayo antropológico de 1974 *La sociedad contra el Estado*. Acá compartimos la traducción que hizo del mbyá-guaraní al francés en *Le grand parler. Mythes et chants sacrés des indiens guarani* (1974), retraducida a su vez al español por María Eugenia Valentí.

“El fundamento de la palabra”

Ñamandú padre verdadero, el primero,
de su divinidad que es una,
de su saber divino de las cosas,
saber que despliega las cosas,
hace que la llama, hace que la bruma
se engendren.

Está erguido,
de su saber divino de las cosas,
saber que despliega las cosas,
el fundamento de la palabra lo sabe por sí mismo.
De su saber divino de las cosas,
saber que despliega las cosas,
el fundamento de la palabra,
él lo despliega desplegándose a sí mismo,
así hace su propia divinidad, nuestro padre.
La tierra no existe aún.
Reina la noche originaria,
no hay saber de las cosas:
al fundamento de la palabra futura, lo despliega entonces,
así hace su propia divinidad,
Ñamandú, padre verdadero, el primero.

Conocido el fundamento de la palabra futura,
en su divino saber de las cosas,

saber que despliega las cosas,
él sabe entonces por sí mismo,
la fuente de lo que está destinado a congrega.
La tierra no existe todavía,
reina la noche originaria,
no hay saber de las cosas,
del saber que despliega las cosas,
entonces sabe por sí mismo
la fuente de lo que está destinado a congrega.

Desplegado el fundamento de la palabra futura,
conocido Uno lo que congrega,
del divino saber de las cosas,
él hace surgir, único,
la fuente del canto sagrado.
La tierra no existe todavía,
reina la noche originaria,
no hay saber de las cosas,
entonces hace surgir, único,
la fuente del canto sagrado.

Desplegado el fundamento de la palabra futura,
conocido Uno lo que congrega,
abierta Una la fuente del canto sagrado,
entonces, con fuerza, su mirada busca
quien será encargado del fundamento de la Palabra,
quien al Uno que congrega,
quien va a repetir el canto sagrado.
Con fuerza, su mirada busca:
del divino saber de las cosas,
saber que despliega las cosas,
hace que surja el divino compañero futuro.
(Clastres, 1993: 29-30)

Esta lectura de Clastres pone el acento en la relación de los seres humanos con los dioses, su equiparación, y configura el programa de una espiritualidad política. La centralidad del ser divino reposa en el *aynu*, el lenguaje humano: el *aynu* es la sustancia de lo humano y lo divino. Por lo tanto, los seres humanos solo pueden ser conforme a la relación original que mantienen con los dioses.

La historia de los guaraníes será el esfuerzo reiterado para desplegar su verdadera naturaleza. Efecto concreto de esta metafísica: las grandes migraciones religiosas de los antiguos tupí-guaraníes, las tentativas actuales de los guaraníes del Paraguay para obtener el *aguyje*, ese estado de gracia que les permite acceder al *myy mara ãy*, la Tierra Sin Mal donde moran los dioses. (Clastres, 1993: 34)

En el uso que Clastres otorga a ciertas ideas (“lo Uno”, “lo que congrega”) reconocemos cierta intencionalidad de apartar el pensamiento guaraní del sesgo platónico que le hubieran podido adosar los primeros críticos.

Desde este punto de vista el modo de existencia de lo Uno es lo transitorio, lo pasajero, lo efímero. Lo que nace, crece y se desarrolla solo en vista de perecer, eso será llamado Uno. Arrojado hacia lo corruptible, lo Uno deviene signo de lo Finito. Por eso, en cambio, un habitante de la Tierra Sin Mal, es un hombre ciertamente, pero también algo distinto de un hombre: un dios. El Bien es lo múltiple, es el dos, a la vez uno y lo otro, el dos que designa verdaderamente a los seres completos (Clastres, 1993: 16).

Bartomeu Melià no queda fuera de estos retruécanos y desavenencias de traducción. Toma a su vez el desafío de revisar el borramiento colonial que ejerció la “conquista espiritual” —en cuyo protagonismo se coloca a la Compañía de Jesús— ofreciendo una traducción apegada a la original, donde busca sustituir los ideogramas sospechados de catolicismo. El propio Melià fue reelaborando sucesivamente su traducción: la primera versión, aparecida en la compilación de teología amerindia *El rostro indio de Dios* (1991) de Manuel Marzal, fue modificada en *El guaraní: experiencia religiosa* (Melià, 2019).

“El fundamento de la palabra”

El verdadero padre Ñamandú, el primero,
de una parte de su ser de cielo,
de la sabiduría contenida en su ser de cielo,
con su sabiduría que se va abriendo como flor,
hizo que se engendrassen llamas y tenue neblina.
Habiéndose incorporado y erguido como hombre,
de la sabiduría contenida en su ser de cielo,
con su saber que se abre cual flor,
conoció para sí mismo la fundamental palabra futura.
De la sabiduría contenida en su ser de cielo,

en virtud de su saber que se abre cual flor,
Nuestro Padre hizo que se abriese la palabra fundamental
y que se hiciese como él, divinamente cosa de cielo.
Cuando no existía la tierra,
en medio de la oscuridad antigua,
cuando nada se conocía,
hizo que se abriera como flor la palabra fundamental,
que con Él se tornara divinamente cielo;
esto hizo Namandú, el padre verdadero, el primero.
[...]

Habiendo ya hecho abrirse en flor el fundamento de la palabra que había
de ser,
habiendo ya hecho abrirse en flor un único amor,
de la sabiduría contenida en su ser de cielo,
en virtud de su saber que se abre en flor,
hizo que se abriera en flor un canto alentado.
Cuando la tierra no existía,
en medio de la oscuridad antigua,
cuando nada se conocía,
hizo que se abriera en flor para sí mismo en su soledad un canto
esforzado.

Habiendo ya hecho abrirse en flor para sí el fundamento de la palabra futura,
habiendo ya hecho abrirse en flor para sí una parte del amor,
habiendo ya hecho abrirse en flor para sí un esforzado canto,
consideró detenidamente
a quien hacer participar del fundamento de la palabra,
a quien hacer participar de ese único amor,
a quien hacer participar de la serie de palabras que componían el canto.
Habiendo ya considerado profundamente,
hizo que se abriesen en flor los que habrían de ser compañeros de su celeste
divino ser. (Melià, 2019: 31-33)

Las discrepancias entre Clastres y Melià excedieron las meras traducciones e inclusive las lecturas divergentes de este texto capital. El trasfondo político de la disputa está centrado en las operaciones políticas de Clastres, en el uso de la etnohistoria de los guaraníes para inferir hechos que, adecuados y forzados en categorías de análisis ajenas a la sociedad guaraní, servían a los propósitos del antropólogo francés. Clastres había participado de las jornadas del Mayo Francés y era un reconocido anarquista; Melià fue uno de los

fundadores de la izquierda campesina paraguaya en la experiencia de las Ligas Agrarias Cristianas (LAC) y denunciante del genocidio aché guayakí, debido al cual fue preso por el régimen de Stroessner y expulsado de Paraguay en 1976. En el trabajo de cada uno sobre el *Ayvu Rapyta* trasuntan, por lo tanto, las posiciones ideológicas opuestas del intelectual anarquista y el cuadro progresista de la Iglesia Católica: Melià realiza reiteradas críticas al trabajo de Clastres, como por ejemplo en su caracterización de los *Karai* (los grandes chamanes oradores) como los profetas de la “sociedad contra el Estado”, en la “novelización” que realiza en “El arco y el cesto” (Clastres, 2010: 83-103) de la vida cotidiana de los Aché-Guayakí a partir de la división sexual del trabajo, o en la utilización del método deductivo en “Elementos de demografía amerindia” (Clastres, 2010: 65-81).

Del ñande reko al teko paraguái: Augusto Roa Bastos y Carlos Martínez Gamba

Augusto Roa Bastos y Carlos Martínez Gamba fueron los primeros escritores que utilizaron los mitos del corpus sagrado mbyá-guaraní para escribir ficciones. En *Hijo de hombre* (1960) el personaje de María Rosa, “la loca de Loma Carobení” que acompaña el derrotero del Cristo leproso tallado por Gaspar Mora, siempre cantando la ininteligible cantilena del “Himno de los muertos de los guaraníes”, lo prueba: su epíteto locativo refiere a un opúsculo de Cadogan, *Carobení, apuntes sobre topografía guaraní* (1959) y, detrás del himno, retraducido y mejorado por la pluma del escritor de Iturbe, nos encontramos con el capítulo V del *Ayvu Rapyta*, “De la paternidad y la muerte”.

Carlos Martínez Gamba, por su parte, conoció a Cadogan en su infancia en Villarrica y fue de algún modo —o quiso ser— su “secretario”, en el sentido más paraguayo del término, como niño de los mandados. Muchos años después ya exiliado en Buenos Aires, alejado de la militancia política y abocado a la escritura, este vínculo se evidenciaría en sus primeras ficciones: *Pychãichi* (1970) y *Plata yvyguy* (1971) recuperan las historias de *Gua’i rataypy - Fragmentos del folklore guaireño* (1948). Y aunque este discipulado marcaría toda su obra, lo más destacable fue que prohió, después de otro desplazamiento forzoso de Buenos Aires a la provincia de Misiones (en esta ocasión debido a la dictadura militar en Argentina), *El canto resplandeciente: Ayvu Rendy Vera* (1984), una compilación de los textos míticos de los Mbyá-Guaraní de la provincia de Misiones (Castells, 2022).

Para la cultura guaraní la palabra es poder creativo, generador, normativo. Toda su vida se configura de tal manera que puede ser fundamento y portador de una palabra verdadera. La creación del mundo y del ser humano son vistas como palabras dichas y participadas; la muerte de una persona es valorada como grado mayor o menor de palabra realizada.⁴ Quien ha llegado a la plenitud y a la perfección ya no muere porque tampoco muere su palabra. Y a su vez quienes mueren tienen una oportunidad ulterior:

“Ára kañy rire,
chee, yvyra’i kãnga amone’ẽry jevy va’erã
amopyrõ jevy va’erã ñe’ẽy”,
e’i Nande Ru Tenonde

“Después de hundirse el espacio y al amanecer de una nueva era
yo he de hacer que circule la palabra nuevamente por los huesos de quienes
portaran la vara insignia,
y haré que vuelvan a encarnarse las almas”,
dijo Nuestro Primer Padre (Cadogan, 1992a: 86-87).

No es casual que estos versos, tomados por Cadogan del mito de Takua Vera Chy Ete (una mujer que alcanzó el *agyyje* llevando con ella los huesos de su hijo muerto), refieren a la reencarnación, dogma de la religión guaraní. Los mismos versos, rebautizados con el nombre “Himno de los muertos de los guaraníes”, también le sirvieron a Roa Bastos de epígrafe a su novela *Hijo de hombre*. La traducción ofrecida por él omite —a la manera de Borges, para quien “citar es omitir” (Roa Bastos, 1992: 290)— la fuente: en su versión, otras son las palabras de Nande Ru Papa Tenonde.

“He de hacer que la voz vuelva a fluir de los huesos...
Y haré que vuelva a encarnarse el habla...
Después que se pierda este tiempo y un nuevo tiempo amanezca” (Roa Bastos, 1960: 8).

⁴ Cabe aclarar que para la cultura guaraní la categoría de persona se aplica solamente a seres humanos, ya que —a diferencia de otros seres— son quienes pueden acceder a la unidad con lo divino mediante el canto y las palabras inspiradas. Si bien los animales y los árboles también tienen palabra, no pueden ir en busca de su unidad divina.

La irradiación del mito se reconfigura aquí con aportes letrados. Como explica Rubén Bareiro Saguier, “existe un culto de los huesos relacionado con la reencarnación a lo largo de mitos tan importantes como el de los gemelos, y sobre todo a través de las prácticas rituales concernientes a la conservación de los huesos de los antepasados” (1990: 136). Y lo que para cualquier occidental contiene claras reminiscencias del dogma católico del Juicio Final es, como cuenta Antonio Ruiz de Montoya en la *Conquista Espiritual* (1639), una práctica de herejía que la Orden de Loyola combatió duramente.

Aunque Cadogan se identificaba con el Partido Colorado,⁵ su ideología política distaba de la ortodoxia partidaria. En sus memorias insiste en que la relación con el partido del poder fue ardua y desencontrada: fue antilopizta y se mofaba de la visión histórica de Juan E. O’Leary (máximo referente de la ideología republicana) y de Juan Natalicio González respecto del imaginario cultural. Se enfrentaba con la “ideología del mestizaje” (Melià, 1997a) y sus opiniones manifestaban ideas progresistas, de corte socialdemócrata, que lo religan a su tradición familiar. En diversas ocasiones fustigó a sacerdotes católicos y reverendos protestantes, denostó el nivel intelectual de los cuadros políticos del stronismo y mantuvo correspondencia y amistad con muchos intelectuales opositores exiliados en el extranjero. De algún modo, su obra también fue producto del exilio interior; no obstante, a diferencia de los tipos imperantes del kaigüetismo (la desidia intelectual, encarnada en Ramón Fleitas, personaje de la novela *La Babosa* de Gabriel Casaccia), se dio a conocer y proliferó por prepotencia de trabajo.

Esta situación forjó una doble vara en cuanto a la recepción de sus textos: mientras se transformaban en una de las mayores referencias de las ciencias sociales del país, en el plano interno permanecían ignorados, ocultos por el *ethos* nacionalista reaccionario de la propaganda stronista. Esta situación se fue agravando con el transcurrir de las décadas: si bien durante los primeros años de hegemonía colorada no fue un problema para el régimen, ya en los últimos la relación cambió debido a las denuncias de su entorno contra la construcción de la represa de Itaipú, la Reforma Agraria y

⁵ Mantuvo vínculos fraternos con los intelectuales y militares colorados más importantes, como Epifanio Méndez Fleitas (antes de su caída en desgracia) y Natalicio González, de quienes se valió para publicar *Fragmentos del folclore guaireño*, o el General Samaniego, compilador del canto sagrado de los Pãi Tavyetera, conocido como *Ñengarete*.

el genocidio aché guayakí. La represa forzó el corrimiento de la frontera agraria hacia el este, cuestión que facilitó el ingreso del capital brasileño a Paraguay. El stronismo desarrolló una política de alianza con Brasil que implicó, entre otras cuestiones, la puesta en marcha de una reforma agraria de corte conservador; en primer lugar, entregó el derecho de posesión de tierras (“derechera”) a campesinos paraguayos con el fin de que desmontaran y prepararan lotes que serían luego explotados por empresas y colonos brasileños (“brasiguayos”) (Castells, 2024). Este proceso desató, como dramática consecuencia, el despojo de los *tekoha* guaraníes y el genocidio aché guayakí.⁶ El enfrentamiento de Cadogan con el stronismo culminó con la polémica pública en la que ridiculizó la imposición del cambio de nombre de su pueblo, Nueva Australia, por el del padre del dictador. Así, a pesar de que su obra era casi desconocida en su país natal, ganaba atención mundial y los más prestigiosos especialistas se hacían eco de sus investigaciones en el extranjero. Así es como, en atención a su trabajo, Bartomeu Melià se instaló en el país luego de doctorarse en Francia con una tesis sobre la lengua guaraní de las Misiones, Lévi-Strauss preparó la llegada a Paraguay de un equipo de investigación conformado por Lucien Sebag y Pierre Clastres, y Egon Schaden extendía su prestigio dentro de la academia brasileña continuando sus investigaciones etnológicas en la línea abierta por Cadogan.

Entre tanto, la escritura de Carlos Martínez Gamba indagaba en sus ficciones la huella del maestro y su obra en torno a la cultura guaraní, especialmente las relaciones de continuidad entre el *ñande reko* guaraní (“modo de ser” guaraní) y el *teko paraguái* (la cultura rural campesina paraguaya). *Ayvu Rapyta* se estaba convirtiendo en la década de 1970 en un prisma de revisión de la historia entera de Paraguay. Obró como una especie de máquina cultural, a la manera de la “pluma-recuerdo” (Roa Bastos, 1974), aunque en este caso se trató de un artefacto mucho más complejo que podía identificar y rellenar los vacíos de la borradora colonial, las fauces de la historia presente y pasada, una memoria del futuro que iluminaba con el mismo disparo pectosolar de Ñande Ru Papa Tenonde los sucesos

⁶ Leocadio Pereira, productor agropecuario del departamento de Caazapá, fue quien inició las “cacerías” de los Guayakí en la región. Los indígenas capturados fueron explotados como guías para su posterior captura y sedentarización en Reserva Guayakí, donde las enfermedades y la violencia estatal llevaron a este pueblo hacia su exterminio casi total (Cadogan, 1967/1968; Melià, Ch. Münzel, M. Münzel y Miraglia, 1973).

fundamentales de la historia paraguaya: las reducciones, la encomienda, los comuneros, la dictadura francista, la Guerra Guasú. *Yo el Supremo* fue publicado un año después de la muerte de Cadogan; en esta novela el homenaje siguió la línea del establecido en *Hijo de hombre*, esto es, sin mención a Cadogan, pero de modo menos explícito aún, ya que sólo lo refiere pero sin tampoco citarlo.

Martínez Gamba, por su parte, compilaría más tarde las plegarias de Lorenzo Ramos, de su padre el *opyguáva* Benito Ramos, y del *ñanderu* Antonio Martínez, que confirman las hipótesis y certezas de Cadogan sobre los Mbyá de Misiones.

Como no soy etnólogo, ni lingüista, ni nada que se parezca, tengo que admitir no más que lo que me ha seducido de estas plegarias es su contenido poético, y que la poesía mbyá, tanto en el Paraguay como en la provincia de Misiones, no tiene parangón entre las inspiradas por la cultura occidental escrita en castellano. [...] Después de todo esto, solo lamento que don León no esté más entre nosotros. Le hubiese divertido ver cómo sus recopilaciones, como un lejano eco, eran confirmadas fuera del Paraguay; esas recopilaciones que provocaran la desconfianza de los más descreídos.

No me interesa, completamente, pagar deudas triviales. Pero estoy orgulloso de haber pagado la que aquel adolescente apocado contrajera en Villarica, mientras Cadogan platicaba con sus compatriotas del alma, con sus retarã. Hoy nos une esa condición; es mi único privilegio sobre la morada terrenal imperfecta, y no pido más (Martínez Gamba en Ramos, Ramos y Martínez, 1984: 13).

La reivindicación plena llegaría, sin embargo, con la generación del 80,⁷ en el Taller de Poesía “Manuel Ortiz Guerrero”.

La generación del 80: Ramón Silva, Miguelángel Meza, Susy Delgado y Zenón Bogado Rolón

El Taller de Poesía Manuel Ortiz Guerrero fue un espacio conocido como núcleo de poetas de esta generación, con una fuerte impronta de renovación de las letras paraguayas donde la exploración del tesoro oraliterario jugó un rol

⁷ En Paraguay, se denomina “generación del 80” al conjunto de escritores que comenzaron a producir en la década de 1980.

central. Surgido bajo el amparo del Centro Cultural de España Juan de Salazar en tiempos de la dirección del escritor Francisco Corral, el reparo institucional de España fue decisivo: la escalada represiva de la dictadura era furibunda. Como señala *Es mi informe* (1994), el libro que recoge los informes escritos por los esbirros de la “Secretaría de Asuntos Técnicos” (eufemismo utilizado para nombrar la institución y sede de la tortura que vertebró la represión bajo dictadura), el Plan Cóndor sobrevolaba los valles paraguayos haciendo estragos: Itaipú, cifra del auge económico, y Emboscada, localidad que albergó a los presos políticos del régimen, simbolizaban las dos patrias que no se miraban pero sostenían el andamiaje del stronismo. La persecución a la intelectualidad y a los artistas era mucho más sutil (pero no menos efectiva) que las torturas, los asesinatos y desapariciones, la cárcel y el exilio: paralizaba a la sociedad por medio del terror; la mordaza de la censura y la autocensura fagocitaban todo acto creador. Pese al contexto, en aquel espacio acotado del Taller esta generación de poetas otorgaría una nueva entidad a la poesía paraguaya de expresión guaraní, gestando la primera vanguardia poética del guaraní literario. Configurada como generación luego por la crítica literaria antes que por un afán programático propio —aunque estuviera implícito en sus obras—, quienes la integraron y utilizaban la lengua guaraní en su escritura afianzaron una estética común de descolonización poética yendo al seno del *ñande reko*, cuya máxima expresión encontraron en el *Ayvu Rapyta*, en las tradiciones guaraníes paraguayas, en la música popular y en el folclore.

La descolonización poética tuvo dos aristas: por un lado, la inmersión en la cosmovisión guaraní y por otro la reformulación del ritmo, la prosodia y la eliminación de la métrica española. Wolf Lustig, crítico alemán que estudió muy pormenorizadamente al grupo, lo denominó *tangara* (en español, tangará), aludiendo al característico ritmo de su versificación en buena parte de las propuestas y de marcadas reminiscencias en su estilo. La singularidad de su poética estuvo influida por una danza mbyá y pãi que había estudiado Ramón Silva a partir del contacto con los indígenas (Silva publicó su poemario en lengua guaraní *Tangara tangara* en 1985). De todos modos, esta denominación no resulta pertinente dado que nunca existió un estilo grupal sino más bien un acuerdo político generacional apenas esbozado, un espíritu de época en el que gravitó sobremanera el libro de Cadogan. Por otra parte, el grupo no se mantuvo estable y, si bien sostuvo buenas relaciones por mucho tiempo con “el Juandé” (así se llama aún en Asunción al Centro Cultural de España Juan de Salazar), con el correr de los años cada integrante

del grupo trazó su propio camino. Cabe aclarar que la denominada “generación del 80” está conformada por poetas asistentes al Taller (Ramón Silva, Miguelángel Meza, Susy Delgado, Moncho Azuaga) y no asistentes (Zenón Bogado Rolón, Modesto Escobar Aquino, Gregorio Gómez Centurión).

Quienes escribieron en guaraní trazaron nuevos nexos con la tradición literaria: por una parte, se filiaron a Emiliano R. Fernández, Carlos Martínez Gamba y Félix de Guaranía; por otra, marcaron distancia respecto de los poetas en lengua guaraní festejados por el stronismo (como es el caso de Gumersindo Ayala Aquino) y de la generación nacionalista-indigenista (por ejemplo, Narciso Ramón Colmán). A su vez, la relación de los poetas de la generación del 80 con el *Ayvu Rapyta* se ve a las claras, aunque ninguno de ellos elaboró una escritura epigonal ni siguió la formulación ritual de la palabra indígena. El uso que de los mitos hicieron estos poetas se expresó en la reescritura más que en la traducción, y hay que decir también que su buen uso se valió tanto o más de la performance oral que del formato letrado. La poesía *tangara* aprecia el valor de la danza y el canto tomándolos como base de su performatividad poética.

Silva fue quien difundió el término [*tangara*], que se ha ido generalizando para designar cierto estilo poético caracterizado por una típica valorización de las virtudes rítmico-musicales del lenguaje, entre las cuales destacan la “repetición y la variación fonética”. Otros autores lo aplicaron a sus propios textos y así el *tangara* se ha transformado en un fenómeno sumamente complejo y sintomático para la evolución de la cultura paraguaya de expresión guaraní (Lustig, 2007: 25).

En el caso de la poesía de Ramón Silva, donde los cruces con la música se dan en la colaboración con artistas populares, destacan sus composiciones junto a Guido Cheaib, Carlos Noguera y Ramón Riquelme Ríos, de los que surgieron letras musicalizadas en ritmo de *tangara*, de polca canción, rasguido doble y polca *sarakí*. La poesía de Silva es una aventura del lenguaje sonoro: su encanto se viabiliza por las onomatopeyas, por el ritmo que emula el golpe de los *takuapu* y de los pies sobre la tierra prototípicos de la danza mbyá, por la energía que desencofra los esquemas occidentales, porque mete el sentido en el sonido y su mensaje poético en los cuerpos, que habitan esa palabra compartida. *Avañe’ẽ pararã* (en español, *Ruidos de la lengua del hombre*), otro texto de Ramón Silva, es

una muestra de su indagación en la extraordinaria riqueza fónica del idioma. Transcribimos sólo el comienzo del poema que compila y traduce Lustig en su artículo “*Ñande reko* y modernidad: hacia una nueva poesía en guaraní” (1997).

“Avañe’ẽ pararã”

Guarani.
Pararã perere.
Pararã.
Perere.
Piriri.
Pilili.
Pororo.
Purũrũ.
Pyrýrýi.
Plíki plíki.
Tumbýky tumbýky.
Ple ple.
Guaraníme.
Pararã perere.
Taratata.
Perepepe.
Piripipi.
Tytytyty.
Turundundun dun dun.
Charráu.
Avañe’ẽ.
Pararã perere.
Lala.
Pepe.
Popo.
Pupu.
Tytyí.
Kukúi.
Túky túky.
Tumbýky tumbýky
Fle fle.

“Ruidos de la lengua del hombre”

Guaraní.
Estruendoso latido.
Estruendo.
Latido.
Chisporroteo.
[diarrea]
Tiroteo.
Crujido.
Volteos.
Torpeza.
Trasero trastumbo.
[burbujeo de un líquido espeso]
En guaraní.
Estruendoso latido.
Retemblor-estrépito.
Tableteo-bofeteo.
Ametralladora.
Arrastre-latido.
[cornetín de asta vacuna]
[agua derramada]
Lengua del hombre.
Estruendoso latido.
Columpiarse.
Estremecerse.
Saltar.
Hervir.
Latir.
Desprenderse.
Palpitar.
Trasero trastumbo.
Fofo.
(Lustig, 1997: 9)

En el camino estipulado por el relato cosmogónico, desde la oratura y la oralitura, aquella juventud poética en lengua guaraní que constituyó la generación del 80 también pudo recrear la palabra e ir encontrándose con la propia expresión. Es el caso del poemario de Miguelángel Meza *Ita ha'eñoso / Ya no está sola la piedra* (1985), escritura lírica que se nutre de “las hermosas palabras del principio”, que es un afluente (paray rakã) del *Ayvu Rapyta*; no obstante, ya sea por la traducción de aquella cosmovisión al guaraní paraguayo, o por el despliegue de ese yo enfático y errático a la vez, el poeta contraviene el pulso original de su intertexto: el sentido comunitario de la palabra. La experiencia religiosa desaparece casi por completo y emerge sólo la pasión humana. Ya no son las primigenias costumbres del colibrí las que marcan la irrupción del dios sino una voz íntima y doliente que clama desde las entrañas de lo oscuro.

“Apu”

Pytũ...

Ajejopypa.

Cheño gueteri.

Hypy mba'e hũ puku.

Ajéiko!

Cheño gueteri.

Tuicha ro'y anambusu.

Hypy.

Aku'e sapy'a.

Apáy.

Cheño gueteri.

Heta ake chepype.

Asẽ.

Aku'e.

Heta ake chepype ra'e.

Cheño gueteri.

Asẽ.

Ajupi.

Añakãrapu'ã sapy'a.

Asé.
 Aku’e.
 Apáyma ra’e.
 Cheño gueteri
 Cheño gueteri. (Meza, 1985: 8)⁸

Contrariamente al himno sagrado, según el cual el momento inaugural de la historia del mundo afirma el origen y el destino divinos de los seres condenados a la humanidad, en el poema inicial de Meza la aparición del hombre (ya no la del Padre Último-último primero) refuerza su destino de soledad, de fragilidad inmisericorde, su desolado tránsito hacia la Nada. En “Ñe’ẽ reñói”, a su vez, el lenguaje, esa energía divina, confronta con el caos, crepita en la lucha y lo aleja pero no lo extingue. El mismo movimiento en que dispone los versos informa acerca del conflicto.

“Ñe’ẽ reñói”

Hendýsapy’a!
 Okañy pytũ...
 ou.
 Okañy pytũ...
 ou.

Hendy ojajái, hendy.

Ha...
 ojahúro pytũro
 ohypýi tatatina pererĩmi.
 Hendy ha tatatina pererĩmi.

Oñekumberéi tatarendy

⁸ La traducción al español es de Carlos Villagra Marsal, Jacobo Rauskin y el propio Miguelángel Meza: “Aparezco” Qué oscuro... / Todo me oprime. / Aún estoy solo. / Qué honda / esta larga tiniebla. / Cierta: / Aún estoy solo. / Es denso y vasto el frío, / honda la tiniebla. / Súbitamente me nuevo, / estoy despierto. / Aún estoy solo. / Qué mucho he dormido en mí mismo. / Salgo a la vigilia, / me nuevo. / Verdaderamente he dormido mucho / en mí mismo. / Aún estoy solo. / Salgo, / subo, / súbitamente levanto la cabeza / Salgo, / me nuevo. / Verdaderamente / estoy despierto. / Pero aún estoy solo, / aún estoy solo. (Meza, 1985: 9)

ha hyapúvo

oñe’ẽ tatatina.

Oikóma ñe’ẽ.

Hyapúvo, oñe’ẽ tatatina.

Oikóma ñe’ẽ.

Oryryíma pytũ ha oho.

Oryryíma pytũ ha oho. (Meza, 1985: 10)⁹

La irrupción del lenguaje humano desvirtúa el poder pleno, solar, que tiene la palabra en el dogma guaraní. “Brotó el lenguaje” y sus imágenes apelan al recurso de la luz en confrontación con el entramado de oscuridad; el lenguaje es un fogón, brotó desde lo oscuro como un fuego. El caos, oscuridad insondable, es derrotado sólo en parte por la luz vital. La palabra, al bañarse de oscuridad, sugiere que el resplandor rocía neblina delgada construyendo un espacio intersticial de ambigüedades.

La época permitió que los mitos guaraníes ofrecieran una imagen del mundo que dio lugar a diversas expresiones en cada uno de los poetas. Reconocemos dos vertientes en este grupo: por una parte, Ramón Silva y Zenón Bogado Rolón toman de la herencia oraliteraria el ritmo, el fraseo, la prosodia; por otra, Miguelángel Meza y Susy Delgado reescriben en clave paraguaya algunos textos y mitos del *Ayvu Rapyta*. Meza apuesta a un verso purista (guaraní sin préstamos del español) a la vez que fragua una identificación lírica con Emiliano R. Fernández en su carácter arribeño, y si bien llega a negar haber conocido los mitos guaraníes en el momento de escribir su libro (Zarratea, 2013), se trata de una *boutade* evidente. Delgado, en cambio, fue emilianista¹⁰ en el uso del lenguaje poético del jopara: el

⁹ La traducción al español, nuevamente, es de Carlos Villagra Marsal, Jacobo Rauskin y el propio Miguelángel Meza: “Brotó el lenguaje” Se enciende de pronto, / se esconde la tiniebla / y vuelve. / Se esconde la tiniebla / y vuelve. / El resplandor centellea, el resplandor / Y al bañarse de oscuridad, / rocía neblina delgada, / resplandor y neblina delgada. / A sí misma se lame la fogata/ y al crepitar / conversa la neblina. / Ya se hizo el lenguaje. / Al crepitar, conversa la neblina. / Se hizo el lenguaje. / Ya se estremece la tiniebla y se va. / Se estremece y se va. (Meza, 1985: 11)

¹⁰ Con *emilianista* nos referimos a una poética más apegada a la tradición paraguaya que indígena guaraní. El poeta arribeño Emiliano R. Fernández nació en 1894 en Guarambaré, departamento Central. Su poética se define por un patriotismo exacerbado. A partir de la década de 1920 comenzó a recorrer el país escribiendo sus primeros versos, que recitaba o cantaba, y los fue publicando en la revista *Ocara Potĩ Cue Mi*. A pesar de su breve paso por la escuela se dedicó al periodismo (*Semanario Guaraní*) y publicó

procedimiento que despliega al tramar dos lenguas, tradicional en el cancionero popular desde los más antiguos compuestos hasta las más actuales letras de la polca *jabe’o*, no había sido utilizado sin embargo en la poesía culta, que tuvo como referente mayor a otro poeta, Narciso Ramón Colmán, de estética más bien purista, guarani teete (Villalba Rojas, 2020). En sus poemas, Delgado retoma una de las formas de versificación que utilizó Emiliano para lograr una síntesis poético-narrativa delicada y eficaz con la que expresar el *teko paraguái* (“modo de ser” que aquí deviene, además, modo de ver e interpretar el mundo), a contramano del nacionalismo neoliberal propio del stronismo (Delgado, 2021).

En cuanto a las influencias que yo creo haber tenido como escritora, cuando me preguntan por ellas yo suelo recordar en primer lugar a mi abuelo [...]. Pensando en otras figuras además de la de mi abuelo [...] el *Ayvu Rapyta* caló profundamente en mi sensibilidad, al punto que le dediqué una humilde declaración de discípula en mi libro *Ayvu membyre*. Pero solo los que saben analizar estas cosas dirán si llevo algo de estas voces... (Delgado, 2021: s/p)

El doble mérito de escribir poesía y traducirla destaca a Delgado de los demás poetas de su generación, cuestión que la hizo merecedora del Premio Nacional de Literatura en 2018. En sus libros *Ayvu membyre / Hija de aquel verbo* (1999) y *Ogue jave takuapu / Cuando se apaga el takuá* (2010) estas virtudes son fehacientes: este último, por ejemplo, reconstruye la experiencia histórica en la cultura guaraní. Los títulos lo adelantan implícitamente: la poeta se declara hija de aquel verbo que engendró la vida entera, y lo que ya fuera enunciado en *Ayvu membyre* tomaría en *Cuando se apaga el takuá* otra dimensión de la búsqueda del tono poético y la rítmica de género. Este libro toma el nombre del instrumento con que las mujeres marcan el ritmo en la

también su poemario *Ka’aguy jaryi (Duende de la selva)*. Durante la Guerra del Chaco (1932- 1935), Emiliano —como es conocido— formó parte como soldado del Regimiento de Infantería “13 Tuyuti”, donde escribió sus mejores poemas. Sus versos llegaron a los confines de Paraguay, lo que le valió el apelativo de “Tírteo verde olivo”. Terminado el conflicto, adhirió a la Revolución de Febrero y sufrió persecuciones, tanto por parte de los gobiernos liberales como de los colorados después de 1947. Murió en 1949 “de pérvida bala”, según recoge su reseña necrológica, luego de una cruenta agonía de casi un año como consecuencia de un tiro de pistola que se le disparó desde una emboscada, acto mejor conocido en la cultura vernácula como “bala pombero” o *guasu api*.

danza ritual, la takuára, el bastón de caña de bambú, emblema metonímico que no se acota al ámbito indígena sino que se extiende, como posibilidad apocalíptica, a la sociedad paraguaya y neoguaraní. Susy Delgado señala en su poemario los indicios que dan cuenta de la posibilidad inminente del hundimiento del cosmos. Esto no sólo acontece así en la serie “Suenan el takuá”-“Tatatiná” sino también en los poemas más urbanos.

“Oime va’ekue ára”

Oime va’ekue ára
 Ñande Sy ikyrĩmi hague
 hova s̃ĩ asy
 hesã ha hory
 imarangatu
 ikatupyry
 imba’ekuaa
 ijeguakapávami
 ñanembohory haguã
 ha oipe’añande resápe
 hapyra’ũ kakuaápe ijáva
 omoporã va’ẽra ñande reko.
 Oime va’ekue ára
 Ñande Sy iporãitemi hague.¹¹

Zenón Bogado Rolón, por último, fue el nombre occidental y de origen de este poeta guaireño (Mauricio José Troche, 1956-Canindeyú, 2005), que abrazó la causa de los guaraníes. Sus primeros contactos con las naciones indígenas de la región las realizó bajo la premisa de la observación participante, intentando conocer la palabra ancestral que había leído en el Ayvu Rapyta. Tras consagrarse a la fe de los guaraníes fue rebautizado con el nombre Tupã Kuaray (Sol de Tupã) y Tupã Kuaray Pyau (Nuevo Sol de Tupã), luego de una enfermedad que pudo sobrellevar gracias a la vida “implantada” –así lo relataba él– y la palabra ofrecida por su comunidad.

¹¹ La traducción al español es de la propia Susy Delgado: “Hubo un tiempo” Hubo un tiempo / en que Nuestra Madre fue tierna / tenía el rostro suave / era sana y alegre / virtuosa / ingeniosa / sabia/ se adornaba entera / para agradarnos / y abría ante nuestros ojos / todo lo que cabía en su regazo / lo que haría bella nuestra vida. / Hubo un tiempo / en que Nuestra Madre fue bella. (Delgado, 2010: 26-27)

Bogado Rolón se dedicó a la poesía en guaraní paraguayo y a la medicina tradicional, homeopática y chamánica indígena.

En su poesía vemos una trama sustentada desde las entrañas por la cosmogonía del pueblo guaraní: imágenes figurativas, ecos onomatopéyicos, polisíntesis lingüística y secuencias verbales mínimas del dolor ancestral de un pueblo que, como señalan Melià, Ch. Münzel, M. Münzel y Miraglia respecto de los Aché-Guayakí (1973), canta su agonía. Bogado Rolón, en su obra reunida que se compone de cuatro libros, la trilogía poemática *Tomimbi / Que resplandezcan* (1990), *Tovera / Que refucilen* (1992), *Tojajái / Que titilen* (1995) y su último libro *Ayvu Pumbasy / Música de la Palabra* (1999), se aleja estratégicamente de lo bello en favor del mensaje urgente. Cada palabra cae como flecha flamígera destinada a una sociedad opresora donde lo translúcido y lo sincero se han vuelto un tesoro fugitivo. Su muerte en 2005 implicó la pérdida de una voz poética lúcida para la literatura paraguaya de expresión guaraní, que dejó inconcluso el proyecto de erigir una panlengua literaria en la que el guaraní paraguayo se fortaleciera mediante la apropiación de los conceptos de los diversos dialectos guaraníes tribales, eso que Zarratea (2013) llamó “cultismos vivos”. Presentamos a continuación su último poema, “Ñe’ã’ã mbyky’i Ñande Ru Jakairápe”, de 2004, que permaneció inédito hasta ahora.

“Ñe’ã’ã mbyky’i Ñande Ru Jakairápe”

Aiko aikóvy
aguata guata’i árupi
ayvu ayvu’ípe
ajeeko mombe’u jeýma njévy.

Py’angatápe,
jepy’apýpe,
py’a rageme
ha tekoañóme aime aína.

Ka’aguy apytere
jurua morotiva
omomeguã meguã’imbáma

tepyve'erānte ombojeity jeitypa.

Mamorupípa ahave va'erã
ambyaty mbyaty'i
ha amambai katu
ha amambai poty joyvy
ha apovave poha ñana'i kuery,
ambopupu pupu'i aguã
hachývape guarã.

Che Ru Jakaira
mba'épipo tajapóvy
hesaka sarã mbáma ka'aguy
ikorapypáma tekoa,
kuaray jere ymaguápe
oime á rupinte oimi
roikotevẽva pohã
taha'epa yvyra ryakuãi
yvira katui,

ka'a saite,
ka'avo tory,
téra taru taru.

Kuaray jere ymáme
tekoavy morotĩ
ndojehaityái va'ekue;
ñetangara,
guahu,
ñengarete,
jekoty, u,
hu'y ñemoinge
ha temityrã
ijajémiañete.

Ko'ã mba'e porã porã'i jépe
mbovy mbovy'ima oikóvy katu
tembiypy rehevéntema
amombe'u mondóvy ndéve

Che Ru Jakaira.¹²¹³

El solitario camino de la narrativa: Hugo Centurión

Pore'ỹ rape (2016), de Hugo Centurión, marca un nuevo hito en este camino solitario que es la narrativa paraguaya de expresión guaraní. La novela, segunda escrita en este idioma luego de más de tres décadas de aparecida *Kalaíto pombéro* (1981), de Tadeo Zarratea, narra las vicisitudes históricas de los *te'ýi* de un tekoha guaraní llamado Jukeri. Chikope,— uno de sus protagonistas, es un *mburuvicha* (cacique) mbyá enfermo de tuberculosis. Recostado en una estera de rama de pindó, escarba en sus recuerdos y en la memoria de su pueblo para narrar cómo dio comienzo el mal, el camino solitario que enfrentan “los últimos entre los elegidos de los dioses”, esto es, las comunidades guaraníes despojadas de todos sus derechos. El relato no pierde nunca la referencia cosmogónica: alterna la lírica sagrada con los mitos denunciales y asume la narración del presente; es, a su modo, una reformulación de las notas de Cadogan. En su agonía, Chikope cuenta las peripecias de su gente. A partir de la historia de su hija María ingresan a escena personajes que muestran un itinerario de despojo y lucha: el sino trágico del pueblo guaraní. Poty, Sargento Eri'i, Solano, Páchi y Cabo Pirã, que animan

¹² Nota del traductor: Consideré necesario traducir literalmente las reduplicaciones para evocar el sentido rítmico de la plegaria guaraní (*mba'e'u'ã, ñembo'ẽ chapukái*) y por extensión de toda la poesía oral en lengua guaraní. Es evidente la utilización de los diminutivos para destacar las buenas acciones o los dones otorgados por los dioses: a la fuerza intensificadora de la reduplicación, el autor le agrega la *'i* que connota pequeñez, lo que genera un significado en dos sentidos, de acumulación y disminución. Esto podría indicar aquello que abunda pero a la vez es perecedero, un remedio imperfecto, algo bueno en el marco de la vida imperfecta que llevamos en *yvy mba'e megua*, la tierra horrorosa en donde estamos condenados a perecer.

¹³ Traducción al español de Mario Castells: “Pequeña plegaria a Nuestro Padre Jakaira” Aquí estoy, / apenas vivo / camino-mino poquito por aquí / mi palabra débil ya casi se pierde / pero sigo testimoniando, otra vez. / Preocupado, / consternado, / con el corazón urgido / y en soledad, heme / aquí ahora. / En lo profundo del monte / que los paraguayos, bocapeludas, / van destruyendo-yendo totalmente, / temeraria, vengativamente, talando-lándolo todo. / ¿Dónde más podré ir? / Junto un poco de / amambay sagrado, / amambay en flor, combinado / para hacer mis remedios naturales/ hiervo-hiervo un poco de *aguã*, / hago un cocimiento de otras hierbas / para darles a los enfermos. / Padre Mío Jakaira / ¿qué haremos? / Aserrado el ojo de la jungla / ya fue parcelado totalmente nuestro *tekoha*. / En el antiguo orbitar del sol, / él está alrededor mío / y de quienes necesitamos remedios, / Sea el llamado *yvira katui*, / *ka'a saite* (yerba silvestre), / *ka'avo tory* (hierba de la alegría) / o acaso *taru taru*. / En la antigua vuelta del sol / el genocidio de los *jurua* / no tenía asidero; / haciendo *tangara* / *guan* / *ñengarete* / *kotyu*, estoy. / Flechando / y con ánimo de cultivar en el futuro / la verdad plena. / Esto es tarea buena-buenita que / unos pocos-poquitos de los que vivimos de manera excelsa, superaremos. / Heme aquí con gozo primigenio / me entrego, entonces, en plegaria a vos / Padre Verdadero Jakaira.

a evocar con sus peripecias a los referentes reales, narradores y glosadores del *Ayvu Rapyta* (Pablo Vera, Mario Higinio, Tomás Benítez, Cachirito, Cacique Che’íro), testifican sobre sus vidas trucas sin renunciar al humor. La novela denuncia la situación de pobreza extrema en la que el Estado paraguayo sumió a su población indígena, de manera análoga a lo que ocurrió en todo el continente. Esta política neocolonial, denominada de manera eufemística como “problema del indio”, fue tempranamente denunciada en Perú por José Carlos Mariátegui (1928).

La cuestión indígena arranca en nuestra economía. Tiene sus raíces en el régimen de propiedad de la tierra. Cualquier intento de resolverla con medidas de administración o policía, con métodos de enseñanza o con obras de vialidad, constituye un trabajo superficial o adjetivo, mientras subsista la feudalidad de los “gamonales”. [...] El gamonalismo es fundamentalmente adverso a la educación del indio: su subsistencia tiene en el mantenimiento de la ignorancia del indio el mismo interés que en el cultivo de su alcoholismo (Mariátegui, 2005: 29 y 32).

De igual modo, la clase dirigente paraguaya llama “problema indígena” al resultado de sus políticas racistas y criminales, ocultando de este modo su responsabilidad ante las calamidades que ella misma promueve.

El problema indígena en el Paraguay –problema que día a día acentúa sus caracteres trágicos– puede ser abordado de dos modos diferentes: como problema de justicia y como problema de beneficencia.

Para que los indígenas solucionen sus problemas por los caminos de la justicia hay que reconocer que tendrían que superar oposiciones de todo orden, internas y externas. Los indígenas en el Paraguay están agonizando y no se le puede pedir a un agonizante que se aventure en una lucha que exige plenitud de fuerzas morales, psíquicas y corporales. Concretamente, ¿están en condiciones de exigir la devolución de tierras arrebatadas? ¿Están en condiciones de hacer frente al desprecio y a la discriminación racial y cultural de que son objeto? ¿Están siquiera en condiciones de ser considerados paraguayos? Porque es un hecho que desde el punto de vista jurídico el indio en el Paraguay no es paraguayo; sin embargo, no tienen ninguna dificultad en conseguir un nombramiento “militar” (sin sueldo) y una filiación partidaria. (Melià, 1997b: 53-54)

En ese sentido, el enfrentamiento que se establece en la novela entre el *teko paraguái* y el *teko yma* (“antiguo modo de ser”) es señalado como la raíz de tal degradación. En el segundo capítulo se representa la pelea entre Ángel Garay y Pablo Vera, la misma que se narra en el prólogo del *Ayvu Rapyta* (Cadogan 1992: 20), como el primer mojón del camino solitario en la descomposición social de los Mbyá-Guaraní. Este hito en la contienda intestina se constituye a partir de la designación de Ángel como cacique gracias a un certificado otorgado en Asunción: el *mburuvicha*, que en las normas del *teko yma* era elegido por su capacidad oratoria o por su valentía guerrera, en esta ocasión se autoproclama a través de un papel solicitado por él mismo en la ciudad capital y expedido por las autoridades estatales. Mediante esta irrupción de pautas ajenas al deber ser guaraní, en la que el cacique enfrenta al líder religioso, toma una nueva preeminencia el orden social estatal entre los mismos indígenas.

Ángelo ohechauka vaekue hekohaguápe peteĩ kuation, peteĩ téra guapy nahesakãivare ha upéare oiko chugui mboruvicha; japuuu, ome’e myesakã pe kuatiápe he’íva, omaña jipi kuatiáre, omoñe’ẽkuaa’ỹre ojehaíva. Ohechauka hekohayguápe kuation, ohupi yvate jipi, mba’erã? Avave nomoñe’ẽkuaái kuation, sapy’ante oĩ omoneíva iñakãme terã he’íva: péa iporã! Hẽẽ!

Ñembo’ẽ ha kuation, oñorairõnte hína, hypy ko opakuaa’ỹva ñembohovake. Ndopamo’ãi araka’eve. César-pe César mba’e, ha Ñandejára Ñandejára mba’e. Te’yi ka’aguype ha jurua ñúme. Ko arapy jahecháva peteĩ arapy ijapya’ỹva. Opahápe oñepyrũ, ha oñepyrũháme opa.

Péicha oñepyrũ pore’ỹ rape (Centurión, 2016: 16).¹⁴

¹⁴ En español: “Ángelo mostró entonces un papel a sus compueblanos, el supuesto nombramiento que demostraba que había sido designado cacique. ¡Mentira! Lo elevó quién sabe para qué y dio una explicación de lo que decía el documento mirando lo escrito en el papel. Nadie sabía leer. Entonces algunos se lo acercaron a la cara y empezaron a asentir, mientras otros decían: “¡Está bien! ¡Sí!”

La plegaria y el papel suelen estar reñidos: la pelea, cada vez más ruin, se hizo interminable. No acabó nunca jamás. Al César lo que es del César y a Dios lo que es de Dios. Esto es así tanto en las aldeas de la selva como en los campos de los blancos. El mundo que vemos es un mundo sin fin: donde termina, empieza, y donde empieza, termina.

Así comenzó el camino solitario”. (Traducción de Mario Castells)

A diferencia de *Kalaíto pombéro*, cuyo sentido como primera novela en guaraní fue tomar posición en el debate en torno a su uso literario, esta novela de Centurión no se apega ya al debate lingüístico sino a la plena experimentación de la escritura de ficción. El autor declaró (2020) su intención de ubicar a la narrativa en guaraní por encima del mero ejercicio glotopolítico.

El final de la novela no se precipita con el mba’e guasu ete de Chikope, su muerte física, sino que su trayecto post mortem constituye otro relato más en la trama de *Pore’ỹ rape*. La antigua utopía guaraní de escapar a la muerte caminando hacia el *Yvyju* (“la dorada Tierra Sin Mal”) que alentó en el pasado las antiguas migraciones se transforma y se degrada un nivel más. Ya no pervive en la búsqueda fervorosa del *aguyje* sino que, siguiendo los meandros del camino doloroso hacia el paraíso (propio de la religión cristiana y antes también de la cultura clásica: el entramado de mitologías profundiza el caos de la deculturación mbyá), se lo alcanza tras una larga y dura expiación.

Te’yi ñe’ẽ opa, ha opa ko yvy, opa ko arapy. Chiko ñe’ẽ opáma; oguatáma tape pore’ỹ. Oke ka’aguy mbytépe, ha’e oipotahaguéicha. Heta ñorairõ Mba’e Pochy ha jagareté hovýndi, ikane’õ ñembo’ẽ hague... Peichaháguinte opáy jeyta ko mymba ha oúta ñande mokõ. Aguïma péa. Sa’ima hemby ñandéve. Jakarendýpe oúta! [...]

Ojupima ygápe Chikope, ijeguapa guyra raguépe (parakáu, gua’a, chiripepe, tukã, pykasu, tajasu guyra, marakana, suruku’a, jry), ñaimo’ã guyra ypegua, omaña yvy gotyo ha ohecha ñorairõnte hína yvypóra. Yga ha’ẽño oevúi ysry imba’évape, oho, natekotevéi avave omyaña, ha’ẽñonte oyga pykúi. Oñandúma yvága timbo. Omboty hesa ha ohecha upéante avei amo yvate, ndoikuaái mamó gotyo oguejýta. Hi’ã ou jey mba’e. Ojesape’a ha ñemondýi, ñakanina ñepia’ã omokõ hagua chupe ohasakuévo, kururu ndaitapykuéi, yvypóra aty apypaháva. Noguahesëi ha oimo’ã noguahẽmo’ãi. [...]

Yga mbytépe oho Chikope ánga, hete yvyráma. Ohasáta yvy rupi, y hypátagui. Opuka, oikuaa ho’utaha mbojape ha pakova aju, ha ijuhéivo éira ha y roysã. Jurua ojupi jéyne yga tuichávape; ikatu upérõ guarã, te’yima oguereko, kurusu, kuatia, ha kyse hãimbe. Tove avati ra’yí to’a jey ka’aguy mbytépe, upépe te’yí renda; ka’aguy rembe’yépe, ñúme, oĩtama jurua omañáva

kañyháme. Jurua, kuation ipópe; te'yi mborahéi ijurúpe. (Centurión, 2016: 125, 130-131 y 132).¹⁵

Es así como se comprende que este trance solitario no muestra el camino hacia el paraíso, que la expiación no lleva a la gloria, sino que se trata de un desvío hacia el eterno retorno, hacia el camino solitario de la vida despojada de lo divino. Este final de la novela da buena cuenta del estado de despojo y deculturación de los últimos *jeguakáva* (“bellamente adornados”) y de su cultura herida de muerte.

Del buen uso de los mitos: Gabriela Cabezón Cámara

Desde la publicación de su primera novela, Cabezón Cámara viene trazando un itinerario que indaga en los diversos modos de opresión que caracterizan a las sociedades que fueron conformando la historia rioplatense. En sus tres primeras novelas, *La virgen cabeza* (2009), *Beya (Le viste la cara a Dios)* (2011) y *El romance de la negra rubia* (2014), la narración está situada en un tiempo contemporáneo al de su publicación, los comienzos del siglo XXI, en la ciudad de Buenos Aires y en su conurbano. En sus dos últimas novelas, en cambio, entra en juego un despliegue de tiempos y espacios que se extiende,

¹⁵ En español: “La lengua indígena se termina y con ello se termina esta tierra, el mundo. La palabra de Chikope se acaba: camina un sendero solitario. Duerme en lo profundo de la selva, como él quería. Mucho luchó contra el Ser Colérico y el jaguar azul, y ahora está cansado de tanto rezar. De repente, este animal despertará de nuevo y vendrá a tragarnos. Eso está muy próximo. Poco nos queda. ¡El yacaré llameante vendrá! [...] Al subir a su canoa, todo adornado con plumas de aves preciosas (guacamayo, loro, tucán, paloma, papagayo, pájaro tajasú, chiripepé, suruku’a, jyry) que parecieran volar en el agua, Chikope miró hacia la tierra y vio una guerra entre humanos. Su ser, como canoa solitaria, se deslizaba por el curso de su vida. Avanzaba sin necesitar que nadie la impulsara, la embarcación se propulsaba por sí misma. Sintió la humareda del cielo. Cerró los ojos y vio el paraíso allá en lo alto. No sabía por dónde debía desembarcar. Pensó en desandar el camino. Abrió los ojos y se asustó: la ñakaniná trató de tragarlo, el sapo no brillaba, grupos de seres humanos se incineraban a lo lejos. Temía llegar, pensó que no llegaría. [...] En la canoa iba el alma de Chikope, su cuerpo era de madera. Del río que se secaba iba a pasar a tierra. Se rió, supo que comería pan de maíz y banana madura y calmaría su sed con miel negra y agua fresca. Los blancos subirían nuevamente a una embarcación mucho más grande; quizás entonces los indígenas obtendrían como antes la cruz, el papel y la espada filosa. Las semillas de maíz caerían nuevamente en medio del bosque, ahí donde queda el camino del indio, a la orilla del monte y en el campo, y habría blancos al acecho espiando sus escondites. Los blancos, con sus papeles en la mano; los indios, con sus cantos en la boca”. (Traducción de Mario Castells)

en el caso de *Las aventuras de la China Iron* (2017), sobre la densidad histórico-geográfica del Estado argentino, y sobre el Guairá de la temprana colonización española en *Las niñas del naranjel* (2023).

Ya en *Las aventuras de la China Iron* se hace presente la cultura guaraní (Destéfanis, 2022), cuyo léxico y fraseología queda integrado al español de la escritura sin ninguna marca de “extranjería”, tal como había sucedido previamente en la novela con el mapudungun. Así, el extrañamiento que produce la incardinación de estos términos busca integrarse en la lectura cada vez con mayor naturalidad, como un correlato de los hechos que la novela viene narrando: la carroza es un símbolo de la integración de la vida en todas sus dimensiones, también lingüísticas, revirtiendo el relato de la acumulación colonialista basada en la crueldad, que la generación del Ochenta (en este caso de Argentina, esto es, de la década de 1880) dejó impuesto durante su proceso de conformación del Estado-nación, condensado por Sarmiento en la expresión “civilización y barbarie” (1845) y respaldado por el primer canon de la literatura argentina, aún vigente: el imaginario del desierto, la amenaza del “indio salvaje”, el destino de penurias de la china, la domesticación del gaucho, la brutalidad del bajo pueblo, la convivencia traumática entre culturas de raíz diversa. La novela, por el contrario, muestra una proyección de la vida sobre nuevas bases comunitarias de cuidados mutuos e interespecíficos (entre especies), metahumanos, heredera a su modo de la cultura de subsistencia y reciprocidad propia del lof mapuche o el tekoha guaraní, religada por tanto a las arrasadas y/o negadas culturas de los territorios ocupados por el Estado argentino.

Las niñas del naranjel también trabaja sobre documentos histórico-literarios, aunque en este caso el arco temporal se extiende: la voz que entrama la novela es la del soldado Antonio, cuya figura se corresponde con la de Catalina de Erauso, conocida como La Monja Alférez.

Vasca de nacimiento, pasó gran parte de su vida en tierras americanas, desempeñando diferentes oficios y participando en acciones militares. Cuando volvió a España, su fama era ya considerable a ambos lados del Atlántico, hasta el punto de que fue recibida por el rey Enrique IV a principios de 1626, quien le concedió una pensión vitalicia por los servicios prestados a la Corona, y por el Santo Padre meses más tarde, el cual le permitió seguir viviendo como hombre y continuar con su existencia andariega. (Esteban, 2002: 11)

Sobre este personaje existe una autobiografía apócrifa en clave picaresca, que cuenta sus andanzas transatlánticas por Nueva Granada, Perú, Alto Perú, el Tucumán y Chile. No obstante, “una ética y una estética trans: transexual, transnacional, translingüística” (Link, 2017: 14) rebasa la cuestión de género en la novela de Cabezón Cámara, y enfatiza en cambio la transición subjetiva ligada a la perspectiva ideológica, un viraje que es producto de su experiencia transatlántica, el aprendizaje de un modo diferente de habitar el mundo, contra la ideología de la otredad mundonovista, porque “este mundo nuevo es viejo y tiene árboles antiguos y antiguas selvas pródigas en delicias” (Cabezón Cámara, 2023: 98; subrayado en el original como marca de discurso epistolar). Antonio va a experimentar un entramado de transiciones: de monja a alférez, con todo lo que implica una transición de género; de bilingüe a lenguaraz: al vascuence de la infancia se suman el español comunitario, y luego el latín del convento, y ya en su derrotero las lenguas transatlánticas, entre ellas el mbyá-guaraní del tramo biográfico en que se detiene la novela (en este aspecto se desvía de las memorias de La Monja Alférez, que no llega al Guairá; a su vez, la autobiografía deviene diálogo, figurado en el artificio de las cartas y explícito en el artificio de la trama). Ese don de lenguas lo lleva a salvar su vida, en una escena donde deja entrever los saberes asociados a la esfera del cuidado aprendidos en su infancia, que luego despuntarán en su vínculo con las niñas: entre las nanas en vascuence, aún prisionero, y el rescate de Michi y Mitäkuña, Antonio vira de conquistador a conquistado, de depredador a presa, a la vez que transita de asesino a cuidador y de cautivo de los suyos a cautivado por ese animal hecho de muchos que es la selva. La individualidad que primaba en Antonio se colectiviza hasta trascender la especie. Ese tránsito amoroso da cuenta de la mudanza de toda una perspectiva: Antonio transmuta de Europa al Guairá, alterna la escritura y la oralidad, va descubriendo la belleza de saberse hombre, jote, árbol, tierra, de florecer y ser libado por un colibrí (Cabezón Cámara, 2023: 251); en fin, de volverse mito.

El contrapunto entre la infancia europea y el presente queda expuesto ab initio, en la primera carta que le escribe a la tía que lo crió en el convento, mediante la marca de la escritura que es un modo altamente significativo de subrayar la diferencia con el Guairá.

Has de saber que he aprendido a contar historias y llevo cosas de acá para allá, soy arriero; te sorprende, ¿verdad? Y canto y, si es menester, cazo en el

camino y llego, entrego mi carga que no es mía, es siempre de otro la carga del arriero, y cobro mis reales y vuelvo a hacer lo que prefiero: contemplo los árboles y las lianas, ramas flexibles y largas raíces del aire, se hacen red a la manera de los pescadores o no, no, más bien a la de las arañas, de una multitud de arañas que pusiéranse a tejer unas arriba y abajo y adentro de las otras, ay, verdes e inmensas y trémulas, tan trémulas como todo lo que vive, mi adorada, como vos y yo las plantas, y también sus lagartos y la selva entera que, tengo que contártelo hasta que lo entiendas, es un animal hecho de muchos.

[...]

—¿Con quién hablás, vos, che, Yvypo Amboae?

—Antonio. He venido de tierras lejanas. No extrañas. Extrañas son éstas. Y no hablaba, escribía, Mitãkuña.

—No, che. Extraña vos. Todo el día reñe’ẽ, reñe’ẽ, hablando vos, solo, che. (Cabezón Cámara, 2023: 9-10; subrayado original)

La letra subrayada aquí, aquella que da la marca de la extranjería, recae solamente en la escritura: la decisión de no subrayar las palabras que no pertenecen al español, los extranjerismos, vuelve sobre el procedimiento ya utilizado en *Las aventuras de la China Iron*, cuyo ápice está en la escritura de Horacio Quiroga.

Un relato de folklore se consigue generalmente ofreciendo al lector un paisaje gratuito y un diálogo en español mal hablado [...] He observado con sorpresa que algunos cuentistas de folklore cuidan de explicar con llamadas al pie, o en el texto mismo el significado de las expresiones de ambiente. Esto es un error. La impresión de ambiente no se obtiene sino con un gran desenfado, que nos hace dar por perfectamente conocidos los términos y detalles de vida del país. Toda nota explicativa en un relato de ambiente es una cobardía. (Quiroga en Bareiro Saguier, 1990: 90).

En su escritura Quiroga representa los “tipos” y sus hablas sin marca, sin glosa y sin mimesis de la oralidad mediante la transcripción fonética, a diferencia de lo que solía hacer la “novela de la tierra”. El estatuto en el que ubica dialectos y sociolectos no estipula un orden de lenguas ya que todos guardan una relación de paridad con la lengua escrita: es, claramente, una temprana y audaz decisión glotopolítica.

En la anteriormente citada primera escena de la novela, quien interrumpe la escritura es Mitãkuña, la niña guaraní que Antonio recoge

(Cabezón Cámara, 2023: 151) luego de rescatar a la más pequeña, Michĩ, de la jaula en que la había tenido recluida el obispo, casi moribunda, junto a tres monos (Cabezón Cámara, 2023: 108). Lo hace en cumplimiento de una promesa hecha a la Virgen del naranjel; la novela toma el motivo del “Romance de la Virgen y el ciego”, perteneciente al corpus hispánico de literatura oral, canto que Antonio recuerda, esta vez en español, y que se suma al nutrido y diverso conjunto que ofrece esta historia.

La primera línea de diálogo que presenta la trama inicia con tres vocativos que aglutinan, a la vez que señalan, a la enunciadora, Mitãkuña, y el enunciatario, Antonio: “¿Con quién hablás, vos, che, Yvypo Amboae?”. No resulta azarosa la utilización del voseo y del apelativo tan característicos del dialecto rioplatense, al que se añade el epíteto que considera la “extrañeza” del enunciatario: Yvypo Amboae; esta fórmula no pertenece tampoco al guaraní paraguayo, que utilizaría en ese caso la palabra pytagua, sino más bien al guaraní mbya, en el que puede traducirse como “habitante de tierras extrañas”. De ahí la respuesta que le da Antonio, que facilita la comprensión a quien desconoce la lengua guaraní: el procedimiento parafrasea en español los diálogos en guaraní cuando no es sencilla la connotación. A esto se suma un rasgo sutil: el guaraní no tiene marca de género, cuestión de particular relieve en esta trama; de ahí que Mitãkuña adjudique el atributo “extraña” a Antonio, calcando el asociado a “la tierra”.

Ya en esta primera escena se lee también un intertexto que remite de manera explícita a “El arriero”, de Atahualpa Yupanqui. Este tributo a la alta expresión poética de circulación oral señala un continuum desde la palabra iletrada hacia la apropiación letrada del folclorista y de allí a la escritura literaria. La novela es rica en intertextos, más explícitos o menos, entre los que destaca un canon contrahegemónico, ligado a la renovación literaria en la que prima la representación rural o periférica (Juan L. Ortiz, Antonio Di Benedetto, Juan José Saer), entre otros de toda raigambre (como la Biblia, Antoine de Saint-Exupéry o Alejandra Pizarnik). En cualquier caso, el intertexto mayor encabeza los agradecimientos: “Al *Ayvu Rapyta* de los Mbyá-Guaraní, el más hermoso relato de origen que yo haya leído. Lo reescribí con respeto, amor, admiración y el deseo de que su cosmovisión vitalista nos contagie” (Cabezón Cámara, 2023: 253). La mención desdibuja el nombre de León Cadogan, por lo que reubica al texto en su dimensión oral: no sorprende la confusión entre oratura (“Ñe’ẽ porã tenonde”) y oralitura (*Ayvu Rapyta*)

dado el desconocimiento que aún persiste en torno a este legado y a las problemáticas ligadas a estas formas del acervo cultural.

-Escuchá, che, lo que cantamos, vos.

-Por favor, cuéntame.

Nuestra mamá la primera
para su cuerpo creó
en lo oscuro de antes
las patas de los pies,
en lo oscuro de antes de antes
las primeras patas
los pies primeros.

En lo oscuro de antes
de las trenzas le crecieron
unas flores yvoty morotĩ con plumas
unas gotas de rocío de antes
de antes son gotas de rocío
de rocío de rocío de antes.

Metido en las yvoty morotĩ del
adorno de las plumas,
el pajarito rayo-trueno el colibrí mainumby,
de antes, de antes, el colibrí mainumby
vuela vuela revolotea
de antes de antes con las gotitas
de rocío de antes
revolotea el colibrí mainumby
de antes de antes.

Mientras nuestra primera mamá
se tejía un cuerpo,
había un viento primero de antes,
de antes entre las gotas.

De las primeras gotas
venía el pajarito rayo-trueno colibrí mainumby.
Antes de hacerse
su casita
antes de inventar
el cielo celeste

el colibrí mainumby le daba agüita
 que mamá tomaba del piquito
 y los mburukuja del paraíso
 del pajarito rayo-trueno Colibrí
 de antes de antes
 le daba agüita en la boca
 a nuestra mamá primera.

De antes de antes
 los pindós del paraíso
 a nuestra mamá primera le daba
 de antes de antes
 el pajarito rayo-trueno mainumby
 de antes de antes
 le daba yvoty morotĩ en la boca
 a nuestra primera mamá
 de antes de antes
 las yvotyño perfumadas del paraíso
 a nuestra mamá primera
 de antes de antes,
 el pajarito rayo-trueno colibrí mainumby.

-¡Nahániri!

-Sí, che, Michĩ.

-¡Nahániri! Ñanderu.

-No. Padre no es. Madre es, Ñandesy. (Cabezón Cámara, 2023: 182-184;
 subrayado en el original)

Más allá del evidente giro “de género” de Ñande Ru a Ñande Sy (de “Nuestro Padre” a “Nuestra Madre”), cabe preguntarse acerca de la dirección cultural que referencia esta reescritura (marcada, en efecto, como tal, como un texto “escrito” antes que oral, siguiendo la lógica del subrayado en la novela): si hay un movimiento centrífugo, que “latinoamericaniza” la literatura argentina, caracterizada por un restringido despliegue del imaginario colonial y aun indígena; o si, por el contrario, el movimiento es centrípeto, y la novela efectúa una apropiación de las bellas palabras mbyá-guaraníes del Guairá reorientando la referencia hacia el Río de la Plata, en línea con el dialecto que pone en boca de las niñas, antes analizado (“che”, “vos”, etc.). Esto es, si la operación en torno a la reescritura del *Ayvu Rapyta* “paraguayiza” esta novela argentina o, antes bien, si “argentiniza” ese legado; en este sentido, el

desdibujamiento del nombre del autor-compiler reenvía el texto a su oralidad mbyá-guaraní y a los tiempos previos a la configuración de los Estados nacionales y sus literaturas, reforzando esta disyuntiva.

La endecha de Ramiro Domínguez, una despedida

A pocos días de morir Cadogan, Ramiro Domínguez (1973) publicó en La Tribuna de Villarrica el poema “Ante la muerte de León Cadogan”.

El arco de los Aché—Guayakí vibra tenso en el tapýi.
El Maino’i de los Mbyá no endulza la boca de Ñamandu:
En los valles guaireños el Ypaka’á rumia en silencio
la distancia que media entre la vida y la muerte.
Un niño al nacer en las selvas de Yvytyrusú
—ijapyka’i ma va—“cuya palabra—alma ha tomado asiento
entre los hombres mortales”, oirá sin entender
la voz de sus mayores, endechando al Mba’e guachu
(los despojos del gran desaparecido).
Los yvyra’i jára —los señores del hermoso canto—,
han perdido el aliento y miran pasar el Jaguarete—ava
—el espíritu de la Muerte— sumidos en sabio mutismo.
En el monte de los cedros eternos
Ñande Jaryi rejuvenece, esperando la visita
del rubio conquistador de sus secretos.
Ñande—Ru—Papa—Tenonde, Nuestro Primer Padre Primigenio
ha encomendado a los Karaí—Ru—Ete la custodia
de sus Himnos Sagrados. Ha muerto Karogã apellidado irlandés
rebautizado en sus bocas de miel silvestre —.
Karogã se llevó sus nombres—alma consigo;
no ha querido irse solo a la tierra del Mara’eĩ.
Y el hechicero masculla palabras incomprensibles
aún para los de su tribu. También él
está deshabitado como un cántaro vacío.
Ahora Karogã ha subido con su cuerpo purificado
por el dolor, hasta el país del mito.
Allá le esperan los fogones de los grupos que se han ido
y saben su nombre, porque él vivió con ellos
y un poco de su muerte fue la que poco a poco
se le metió en el pecho, y acabó con sus fuerzas
y su traviesa manera de sonreír con ojos de niño.
Ahora le cantan endechas, porque han aprendido de él
que el llanto es para quienes han dejado de hacer lo debido.

Mañana, cuando sólo vibre la palabra
en los penachos de los árboles florecidos,
Karogã tendrá un recuerdo
alentando en el fogón de cada tribu;
los árboles erguirán su cuerpo hermoso
para levantar su nombre hasta donde el aire luce más limpio.

Este réquiem celebra la figura de Cadogan, ya vuelto palabra, a partir de los mitemas fundamentales de la experiencia religiosa guaraní recogida en el canto que su escritura consagró. Estos mitemas, que sobrepasan su dimensión metafórica, fungen como adornos de un cortejo ritual de despedida: el *mba'e guachu*, la cosa grande, es el cadáver; los cedros eternos refieren al árbol del que fluye la palabra, el *yvyra* Ñamandu; el *jaguarate ava*, espíritu de la muerte, es menos que un *Ñe'ẽ'ý ja*, un dios dueño de la palabra que desencarna, y más cercano al despojo mbogua de los espectros ensombrecidos. Lo dejamos pasar y nos mantenemos firmes frente a su presencia amenazante. Siguiendo el trillo que nos sueltan en forma de caricia ñande aryguakuérype, profesamos, cantamos, leemos:

Yo invoco a quienes redimen el decir
y en ellos pongo mi confianza.

Concédeme grandeza de corazón,
grandeza de corazón que nunca más se bifurcará. (Cadogan 1992:10)

Bibliografía

- BAREIRO SAGUIER, RUBÉN. “Horacio Quiroga: la tercera orilla de la frontera (el guaraní en la escritura quiroguiana)”, en *De nuestras lenguas y otros discursos*. Asunción: Universidad Católica Nuestra Señora de la Asunción. Biblioteca de Estudios Paraguayos, vol. 34, 1990.
- . (comp.). *Literatura guaraní del Paraguay*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1980.
- BOCCIA PAZ, ALFREDO, MYRIAM GONZÁLEZ Y ROSA PALAU. *Es mi informe. Los archivos secretos de la Policía de Stroessner*. Asunción: CDE, 1994.
- BOUVET, NORA. *Estética del plagio y crítica política de la cultura en Yo el Supremo*. Asunción: Servilibro, 2007.

- CABEZÓN CÁMARA, GABRIELA. *Las aventuras de la China Iron*. Buenos Aires: Random House, 2017.
- . *Las niñas del naranjel*. Buenos Aires: Random House, 2023.
- CADOGAN, LEÓN. *Ayvu rapyta: Textos míticos de los Mbyá-Guaraní del Guairá*. Asunción: CEADUC / CEPAG, 1992a [1959].
- . *Carobení, apuntes sobre topografía guaraní*. Asunción: 1959.
- . “Chono Kybwyrá: aves y almas en la mitología guaraní”, *Revista de Antropología*, vol. 15/16, 1967/1968.
- . *Diccionario Mbya-Guarani - Castellano*. Asunción: CEADUC / CEPAG, 1992b.
- . *Extranjero, campesino y científico. Memorias*. Asunción: Fundación León Cadogan / CEADUC. Biblioteca Paraguaya de Antropología, vol. 9, 1990.
- . *Gua’i ratapy - Fragmentos del folklore guaireño*. Asunción: CEPAG-Fundación León Cadogan, 1998 [1948].
- CASACCIA, GABRIEL. *La Babosa*. Buenos Aires: Losada, 1952.
- CASTELLS, MARIO. “Breve historia del campesinado paraguayo”, *Tierra Roja*, vol. 6, 2023. Disponible en línea: <<https://tierraroja.com.ar/breve-historia-del-campesinado-paraguay/>> Fecha de consulta: 25 de enero de 2025.
- . *La selva migrante. Carlos Martínez Gamba y el exilio de la lengua guaraní*. Buenos Aires: Biblioteca Nacional Mariano Moreno, 2022. Disponible en línea: <<https://www.bn.gov.ar/micrositios/libros/ensayo/la-selva-migrante>> Fecha de consulta: 25 de enero de 2025.
- CASTELLS, MARIO Y LAURA DESTÉFANIS. “Kuatiañe’ẽ, la palabra apresada en el libro: estrategias de apropiación de la oralidad en *Yo el Supremo*, de Augusto Roa Bastos, y *En el país del silencio*, de Jesús Urzagasti”, *Revista Paraguay desde las Ciencias Sociales*, vol. 14, 2024. Disponible en línea: <<https://publicaciones sociales.uba.ar/index.php/revistapaguay/article/view/10041>> Fecha de consulta: 25 de enero de 2025.
- CHASE-SARDI, MIGUEL. “El asiento de Cadogan”, *La Tribuna*, Edición Especial, 17/6/1974, en León Cadogan. *Tupã Kuchuvi Veve, un profeta en el firmamento guaraní*. Asunción: Fundación León Cadogan, 1998.
- CENTURIÓN, HUGO. “Entrevista” por Mario Castells. [Mimeo], 2020.
- . *Pore’ỹ rape*. Asunción: CheHaNde Editora & Gráfica, 2016.
- CLASTRES, PIERRE. *La palabra luminosa. Mitos y cantos sagrados de los guaraníes*. Trad. María Eugenia Valentí. Buenos Aires: Ediciones del Sol, 1993 [1974a].
- . *La sociedad contra el Estado. Ensayos de antropología política*. Santiago de Chile: Hueders, 2010 [1974b].

- DELGADO, SUSY. *Ayvu membyre / Hija de aquel verbo*. Asunción: Arandurã, 1999.
- . *Ñe'ẽ Jovái Palabra en dúo*. Asunción: Arandurã, 2005.
- . *Ogue jave takuapu / Cuando se apaga el takuá*. Asunción: Arandurã, 2010.
- . “tesarai mboyve / antes del olvido. Entrevista a Susy Delgado, escritora paraguaya, ganadora del premio Nacional de literatura de Paraguay” por Mario Castells. *escrituras.indie*, 19/5/2020. Disponible en línea: <<https://escriturasindie.blogspot.com/2020/05/tesarai-mboyve-antes-del-olvido.html>> Fecha de consulta: 25 de enero de 2025.
- DESTÉFANIS, LAURA. “Nomadismos simbioses hacia la Tierra sin Mal: *Las aventuras de la China Iron*”, *Confluente. Rivista di Studi Iberoamericani*, vol. 14, núm. 2, 2022. Disponible en línea: <<https://doi.org/10.6092/issn.2036-0967/15391>> Fecha de consulta: 25 de enero de 2025.
- DOMÍNGUEZ, RAMIRO. *El valle y la loma & culturas de la selva*. Asunción: El Lector, 1995.
- . “Ante la muerte de León Cadogan”, *La Tribuna*, Sección Especial, 17/6/1973.
- ESTEBAN, ÁNGEL (ed.). *Historia de la Monja Alférez, Catalina de Erauso, escrita por ella misma*. Madrid: Cátedra, 2002.
- LINK, DANIEL. *La lógica de Copi*. Buenos Aires: Eterna Cadencia Editora, 2017.
- LUSTIG, WOLF. “Ñande reko y modernidad: Hacia una nueva poesía en guaraní”, en Teresa Méndez-Faith (ed.). *Poesía paraguaya de ayer y de hoy*. (“Guaraní-español”). Asunción: Intercontinental, 1997. Disponible en línea: <<https://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/ar/libros/lasa97/Lustig.pdf>> Fecha de consulta: 25 de enero de 2025.
- . “Tangara – ‘cosmofonía’ y emancipación estética en la nueva lírica paraguaya de expresión guaraní”, en Sonja Steckbauer (ed.). *Esbozos de la literatura paraguaya actual*. Frankfurt: Vervuert, 2007.
- MARIÁTEGUI, JOSÉ CARLOS. *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*. Buenos Aires: Ediciones El Andariego, 2005 [1928].
- MARTÍNEZ GAMBA, CARLOS. *Pychãichi*. Caseros: Talleres Dinizo, 1970.
- . *Plata yvyguy*. Caseros: Talleres Dinizo, 1971.
- MARZAL, MANUEL. *El rostro indio de Dios*. Lima: PUCP, 1991.
- MELIÀ, BARTOMEU. *El guaraní conquistado y reducido*. Asunción: CEADUC, 1997a.
- . *El guaraní: experiencia religiosa*. Asunción: Ediciones Montoya / CEPAG, 2019 [1991].

- . *Una nación, dos culturas*. Asunción: CEPAG: 1997b.
- MELIÀ, BARTOMEU, CHRISTINE MÜNDEL, MARK MÜNDEL Y LUIGI MIRAGLIA. *La agonía Aché Guyaké*. Asunción: CEADUC, 1973.
- MEZA, MIGUELÁNGEL. *Ita ha'eñoso / Ya no está sola la piedra*. Asunción: Alcándara, 1985.
- PAMIES BERTRÁN, ANTONIO. “El lenguaje de la lechuza: apuntes para un diccionario intercultural”, en Juan de Dios Luque Durán y Antonio Pamies Bertrán (eds.). *Interculturalidad y lenguaje: El significado como corolario cultural*. Granada: Granada Lingüística, 2007.
- RAMOS, LORENZO, BENITO RAMOS Y ANTONIO MARTÍNEZ. *El canto resplandeciente: Ayrú Rendy Vera*. Buenos Aires: Ediciones del Sol, 1984.
- ROA BASTOS, AUGUSTO. *Hijo de hombre*. Buenos Aires: Losada, 1960.
- . *Vigilia del Almirante*. Buenos Aires: Sudamericana, 1992.
- . *Yo el Supremo*. Buenos Aires: Sudamericana, 1989 [1974].
- RUIZ DE MONTROYA, ANTONIO. *La Conquista Espiritual del Paraguay*. Paraná: Equipo Difusor de Estudios de Historia Iberoamericana-Rosario, 1989 [1639].
- SARMIENTO, DOMINGO FAUSTINO. *Facundo o civilización y barbarie en las pampas argentinas*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1979 [1845].
- SILVA, RAMÓN. *Tangara tangara*. Asunción: Ediciones del Taller, 1985.
- VILLAGRA-BATOUX, DELICIA. *El guaraní paraguayo. De la oralidad a la lengua literaria*. Asunción: Servilibro, 2020 [2002].
- VILLALBA ROJAS, RODRIGO. “*Che purahéi guaraní*. La poesía de Narciso R. Colmán en la construcción y primera consolidación de una ‘literatura nacional’ en lengua guaraní (Paraguay, 1917-1929)”. Tesis para optar al título de Doctor en Humanidades Mención Letras. Santa Fe: Facultad de Humanidades y Ciencias, Universidad Nacional del Litoral, UNL, 2020.
- ZARRATEA, TADEO. *Kalaíto Pombéro*. Asunción: NAPA, 1981.
- . *La poesía guaraní del siglo XX*. Asunción: Servilibro, 2013.