

Poesía guaraní de *entrelugar*. De la(s) lengua(s) a las articulaciones del mito nacional en el cancionero *Ocara poty* de Narciso R. Colmán

Rodrigo Nicolás Villalba Rojas

Universidad Nacional de Formosa, Formosa, Argentina

rodrigovillalbarojas@gmail.com

Este artículo pretende, en primer lugar, recuperar una parte de la obra del poeta Narciso R. Colmán que nunca fue reeditada, el cancionero folklórico *Ocara poty* (1917, 1921), primer libro de poesías en guaraní publicado en el Paraguay. En segundo lugar, provee un modo de abordaje para la obra, partiendo del análisis y puesta en relación de procedimientos literarios y representaciones sobre lengua, sujetos y nación desde el enfoque de los estudios culturales latinoamericanos. En ese sentido, recupera los antecedentes de esta literatura en guaraní y, posteriormente, reflexiona sobre la construcción de la poesía como espacio de cruce de las lenguas más habladas en el Paraguay, guaraní y castellano, pero también como *entrelugar* donde se tensionan representaciones sobre la comunidad (campesina/urbana) y los motivos nacionales. El análisis revela cómo esta poesía “folklórica” trasciende el motivo costumbrista y articula significados que interactúan con el mito nacional desde los bordes del poder.

Palabras clave: cancionero; Guerra de la Triple Alianza; literatura en guaraní; nación; Paraguay.

Cómo citar este artículo (MLA): Villalba Rojas, Rodrigo Nicolás. “Poesía guaraní de entrelugar. De la(s) lengua(s) a las articulaciones del mito nacional en el cancionero *Ocara poty*, de Narciso R. Colmán”. *Literatura: teoría, historia, crítica*, vol. 24, núm. 2, 2022, págs. 201-236.

Artículo original. Recibido: 13/08/21; aceptado: 01/04/2022. Publicado en línea: 01/07/2022.



Guarani Poetry of *In-between* Places. From the Language(s) to the Articulations of the National Myth in the Songbook *Ocara Potý*, by Narciso R. Colmán

This article aims, firstly, to recover a part of the Narciso R. Colmán's poetic work that has never been republished, the folk songbook *Ocara potý* (1917, 1921), the first book of poems in Guarani published in Paraguay. Secondly, it provides a way of approaching the work starting from the analysis and relationship between literary procedures and representations on language, subjects, and nation from the point of view of Latin American Cultural Studies. In this sense we recover the background of this literature in Guarani and then we reflect on the construction of poetry as a space of crossing of the most spoken languages in Paraguay, Guarani, and Spanish, but also as a place *in-between* where representations about the community (peasant/urban) and national motifs are in tension. Our analysis reveals how this "folkloric" poetry transcends the *costumbrista* motif and articulates meanings that interact with the national myth from the edges of power.

Keywords: Songbook; War of the Triple Alliance; literature in Guarani; nation; Paraguay.

Poesía guaraní de *entre-lugar*. Da(s) língua(s) às articulações do mito nacional no cancionero *Ocara potý*, de Narciso R. Colmán

O objetivo deste artigo é, primeiro que tudo, recuperar parte da obra poética do Narciso R. Colmán que nunca foi reimpressa, o cancionero popular *Ocara potý* (1917, 1921), o primeiro livro de poemas em guarani publicado no Paraguai. Em segundo lugar, oferece uma maneira de abordar o trabalho, com base numa análise e comparação de procedimentos literários e representações da língua, assuntos e nação, a partir da perspectiva dos estudos culturais latino-americanos. Neste sentido, recuperamos os antecedentes desta literatura em guarani e depois refletimos sobre a construção da poesia como um espaço onde as línguas mais faladas no Paraguai, guarani e espanhol, se cruzam, mas também como um *entre-lugar* onde as representações da comunidade (camponesa/urbana) e os motivos nacionais estão em tensão. Nossa análise revela como esta poesia "folclórica" transcende o motivo de costumbrismo e articula significados que interagem com o mito nacional a partir dos limites do poder.

Palavras-chave: cancionero; Guerra da Tríplice Aliança; literatura em Guarani; nação; Paraguai.

Introducción

EN 1917 SE PUBLICÓ EN Paraguay la primera edición de uno de los libros fundacionales de la poesía en guaraní paraguayo,¹ *Ocara poty* (*Cantares de Rosicrán*) [*“Flores del campo”*]² de Narciso R. Colmán (Rosicrán). Esta primera publicación en formato libro, cuyo contenido central es en guaraní, constituyó un hito en la literatura del Paraguay, porque en ese mismo acto también se introdujo la lengua mayoritaria de ese país en una jerarquía literaria que antes no se le había atribuido. Mientras en la literatura misional de los siglos XVI y XVII se escribían en guaraní los catecismos o se traducían las Escrituras y otros textos religiosos (Melià, *La lengua guaraní en el Paraguay colonial*), en calidad de lengua de creación literaria dio sus primeros pasos durante la Guerra de la Triple Alianza (Lustig, “La lengua”) y quedó muy pronto obturado su avance en los espacios escritos como la prensa, las revistas y los libros.

Colmán devino así autor imprescindible de la literatura de su época. Se lo reconoció por haber sido uno de los más fecundos escritores en lengua guaraní de las primeras décadas del siglo XX. Obtuvo la consagración de la crítica a través de la prensa, primero, y, después, de la comunidad científica internacional que aplaudió su apuesta por la conservación de la lengua indígena (Romero).

Este autor fue el exponente central y quizá el punto culminante de la poesía en lengua guaraní, al menos en su desarrollo inicial previo a la Guerra del Chaco (1932-1935). Su obra publicada involucra tanto poesía, drama, colecciones de *ñe’ẽnga* (refranes) y otras formas orales en esa lengua, como también brevísimas reflexiones de tipo ensayístico en torno a los procedimientos de escritura, que configuran tempranos ejercicios

1 Para una diferenciación sintética entre las variedades del guaraní en Paraguay, véase Melià, “El guaraní”.

2 En este artículo transcribiré el título de los libros, respetando la grafía original de las ediciones citadas, a los fines de corresponder a la catalogación bibliográfica. Los títulos de los apartados internos, capítulos, poemas y citas textuales de fragmentos en guaraní, en cambio, se transcribirán tomando como referencia las normas ortográficas sugeridas por la gramática de la Academia de la Lengua Guaraní (Guaraní Ñe’ẽ Rerekuapavẽ, Academia de La Lengua Guaraní).

metatextuales. Los textos inéditos, por su parte, comprenden canciones, prosa en guaraní y un guión cinematográfico inconcluso.

El lanzamiento del libro-cancionero puede leerse como su mayor logro. Con él creó la puerta de enlace entre la literatura de tradición oral campesina, la escritura —la posibilidad de escritura sistemática y su puesta en circulación— de canciones en guaraní, y un público lector-auditor que descubría en el formato del cancionero un espacio donde explotar su potencial creativo. Pero, además, fue una oportunidad comercial para las imprentas (con Félix F. Trujillo como el imprentero asunceno más audaz) que en lo sucesivo potenciarían el mercado editorial más prolífico de la historia del Paraguay, el de los cancioneros de bolsillo, que sobrevive hasta la actualidad —aunque con menos ímpetu— y que tuvo su época de ebullición a partir de la Guerra del Chaco. Entonces, a pesar de haber concentrado tanto protagonismo en un Paraguay de hace cien años, buena parte de la obra de Narciso R. Colmán nunca fue reeditada ni estudiada con detenimiento como materia literaria y sí permaneció inscripto en el mundo del folklore (Villalba Rojas, “Che purahéi guarani” 19).

En este artículo apunto a reducir ese hiato y volver la mirada sobre sus escritos con un primer abordaje crítico desde los estudios literarios. Para ello, selecciono una serie de canciones que forman parte de las dos ediciones de *Ocara potý* (1917, 1921) y analizo cómo construyen una línea temática en torno a diferentes formas de heroísmo y violencia. Estos poemas codifican en diferentes niveles la experiencia de la guerra (que deviene tema nacional), y en ese acto dialogan con otros textos escritos y orales que circulaban en la región. Como se trata de elaboraciones en lengua guaraní, en primer lugar, realizo un bosquejo de la situación de la lengua en relación con la literatura del Paraguay. En segundo lugar, analizo cómo la poesía construye un *entrelugar* ya desde la(s) lengua(s) de escritura, ya en relación con algunos motivos de la narración, sujetos dislocados que transitan espacios de tensión y operan, a veces, como figuras que articulan signos y sentidos sobre la nación.

***Ocara potý* y la literatura en guaraní paraguayo**

Los estudios sobre literatura paraguaya suelen recuperar el famoso debate que fue tejiéndose en torno al calificativo de Luis Alberto Sánchez sobre “la incógnita del Paraguay”, entendida como el desconocimiento generalizado

sobre la literatura que se produce en ese país (situación que se extiende hasta nuestros días, Benisz 15). Si este estado de cosas ya resulta de por sí insólito, puede decirse lo propio respecto de la “incógnita” que significa la literatura en guaraní incluso para la sociedad paraguaya, no porque no exista, sino porque durante muchas décadas proliferó como desprendimiento del folklore en las afueras de un canon literario que se desarrolló eminentemente en castellano y aún después no se la ha estudiado en detalle (Lustig, “Literatura paraguaya”; Delgado).

Pero podemos echar una mirada sintética a las primeras décadas del siglo pasado para observar, en un plano transversal, qué sucedía con el guaraní en la literatura de esos años. Debe tenerse en cuenta que hubo muy pocas publicaciones que registraron escrituras en guaraní antes de la década de 1920, y ningún libro además de *Ocara poty*.³ Efectivamente, en *Hispanismos en el guaraní* Marcos Morínigo anota solo tres publicaciones de tirada masiva que contenían textos en ese idioma: las revistas *Rojo y Azul* y *El Enano* (ambas fundadas a mediados de la década de 1900) y el cancionero bilingüe *Ocara poty cue-mí* [*Antiguas florecillas del campo*], que desde 1922 popularizó el formato del *cancionero Rosicrán*, miscelánea de letras, algunas de ellas de autor anónimo y abierta a colaboraciones.

Después de la exitosa difusión de su cancionero, y en especial por las críticas en torno a la ortografía guaraní y la mezcla idiomática guaraní-castellano, Colmán decidió lanzar una segunda edición con modificaciones, en 1921. Así, la primera, que editó Rufino Villalba y se publicó en la Imprenta Trujillo en 1917, se titula *Ocara poty* (*Cantares de Rosicrán*). *Con un apéndice que contiene producciones poéticas de otros bardos guaraníes*, e incluye una veintena de poemas de Colmán, una selección de canciones de diversos autores y una narración breve en prosa (primera expresión de una cuentística guaraní escrita), “Kavaju sakuape” [“Caballo tuerto”], que cierra el volumen a modo de epílogo moralizante contra la explotación de los animales.

La segunda edición “corregida y aumentada”, *Ocara poty* (*Flores silvestres*), se publicó en 1921, nuevamente editada por Villalba, impresa en Casa Editorial Ariel. Comprende dos volúmenes de bolsillo que totalizan casi cuatrocientas páginas. El segundo tomo contiene un extenso y muy interesante apéndice,

3 Me refiero exclusivamente al guaraní paraguayo. En contrapartida, sí existe un corpus valioso de textos y libros en guaraní jesuítico, publicados entre los siglos xvii y xviii (Melià, *La lengua guaraní en el Paraguay colonial*; Boidin, “Beyond linguistic”).

“El Parnaso de Guaranía. Antología de bardos guaraníes contemporáneos”, recopilación ampliada de poesía en guaraní, con textos que Colmán transcribe del cancionero popular (como “Rohayhu jepé” [“Sin embargo, te amo”] y “Godoy fusilamiento”) o reúne, a partir de manuscritos, correspondencias y periódicos.

Los tres volúmenes de *Ocara potÿ* operan como la bisagra, el punto de inflexión a nivel histórico, en lo que se refiere a la publicación y nueva puesta en circulación de textos en ese idioma en el Paraguay (Melià, *La lengua guaraní del Paraguay. Historia* 206; Romero 11). En el subtítulo de la primera edición, *Cantares de Rosicrán*, se establece explícitamente la estrecha relación que existe, desde antaño en Paraguay, entre la música y la poesía en lengua guaraní. De hecho, Melià (*La lengua guaraní del Paraguay. Historia* 206) anota la existencia de dos cancioneros de bolsillo que circulaban como folletos de tirada única ya en 1908, lanzados por la Imprenta Trujillo, misma que edita el primer *Ocara potÿ*, y que potenciará su actividad en 1922 con *Ocara potÿ cue-mí*. La obra de Colmán instauraba, así, un punto de encuentro entre la cultura del libro y la oratura popular⁴ que sí circulaba en un abanico de soportes escritos, desde recortes de prensa y folletería, hasta anotaciones improvisadas que realizaban los intérpretes musicales.

Aunque las dos ediciones de *Ocara potÿ* contienen textos en guaraní y en castellano, no se trata de una literatura bilingüe y, en ese sentido, determina a qué lector específico se dirige: un lector alfabetizado en castellano, capaz de inferir el idioma guaraní detrás de la provisoria ortografía. Sobre todo, un lector conocedor de las convenciones de escritura, un lector en la órbita de la élite letrada, o al menos uno cuya trayectoria socioeducativa lo hubiese podido reacomodar en circunstancias que le aseguraran el goce de un hábito mínimo de lectura en una fracción mínima de tiempo libre. De todas maneras, un privilegio de este tipo, si consideramos el análisis de David Velázquez (118), antes que acarrear un interés por la lengua de raíz indígena, hacía verla como problema.

A pesar de eso, la poesía de Colmán apuntaba a un público amplio. Sus lectores eran, muy probablemente, a la vez declamadores e intérpretes de las

4 El término oratura nace en el seno de los estudios africanos para hacer referencia a creaciones artísticas populares previas al desarrollo de una literatura escrita o, inclusive, independientes de ella. Autores como Melià (*La lengua guaraní del Paraguay. Historia*) y Lustig (“Literatura paraguaya”) la emplean para aludir al fuerte sustrato oral guaraní de la literatura paraguaya. Véase también Prat Ferrer.

letras, cuando no cantores peregrinos entre poblados rurales.⁵ La mutualidad que subyace al recitado público aparece codificada en *Ocara potÿ*. Se trata de una relación entre el público, como auditorio, el intérprete y el poeta; una práctica performativa, que reproduce en algunos sentidos la práctica convivial del teatro (que también se desarrollaba como evento cultural en las *veladas* pueblerinas, pero cuyos textos casi no se conservan sino después de los años 1920-1930, Melià, *La lengua guaraní del Paraguay. Historia* 231; De los Ríos). Hay allí una expectación compartida que puede derivar en un ejercicio de reproducción del arte visto y oído, y de una forma mediata, en una práctica creativa que parta de la imitación —u otra forma de intertextualidad— de la obra vista y oída. Hay, como veremos, una invitación a la lectura compartida: el cantor traza una línea oblicua y se transfigura en escritor que declama para un auditorio al que invita a leer hasta sentir la “gracia” del guaraní escrito.

A grandes rasgos, los poemas-canciones de *Ocara potÿ* transitan el tema bucólico, el paisajismo (con interesantes catálogos de flora y fauna), algunas postales suburbanas, la nostalgia o el humor y los episodios amorosos, aunque aparecen mencionados también algunos episodios nacionales, como la Guerra de la Triple Alianza o la guerra civil de 1912. En el decurso de la obra, acaso desde la letra inaugural, “¡Pehendúke!” [“¡Eschuchen!”], la cuestión campestre insinuada en el título delega un resquicio a la cuestión campesina como materia social. La poesía otorga una entidad literaria al campesino o al sujeto dislocado, un *sujeto de entremedio* —o en el *umbral*, si apelo a dos categorías de Homi Bhabha (*El lugar*)—, por fuera del poder hegemónico que sufre las consecuencias del fuego cruzado entre las fuerzas en pugna e interpreta la coyuntura desde la propia experiencia.

La noción de *entrelugar*, modo en que Silviano Santiago lee el espacio de “entre-medio” (*in-between*) que propone Bhabha, sitúa la mirada en los procesos de articulación de las diferencias culturales, antes que en el posicionamiento de los sujetos en alguna de las instancias de poder. El *intersticio* permite la elaboración de nuevos signos de identidad que mutan permanentemente en función de las necesidades de enunciación de las diferencias. En ese sentido, podemos pensar en la posibilidad de representación de sujetos que atraviesan permanentemente procesos de reconstitución de

5 La lectura declamada o los conciertos improvisados, en encuentros sociales y familiares, daban cuenta de una práctica comunicativa eminentemente oral-auditiva, extendida en mayor medida en las campañas (Domínguez 123 y ss.).

la identidad (individual o comunitaria), o que constituyen ellos mismos un signo de ese proceso de enunciación de la diferencia. En los textos que analizaré a continuación podrá verse cómo determinados motivos como la lengua, los héroes y la nación, bordean el estereotipo, pero exhiben fisuras, dislocaciones y procesos de degradación y reconstitución como significantes diferenciales, que nos permiten situarlos fuera de un posicionamiento fijo y ubicarlos en un *entrelugar* como “dominio de la diferencia” (Bhabha, *El lugar* 18), movimiento de transfiguración e hibridaciones (Santiago 67) que habilitan la posibilidad de pensar una reapropiación crítica de estos motivos desde una perspectiva popular no hegemónica.

La(s) lengua(s) de la poesía, *kũ* [lengua, anatómica], *ñeẽ* [lengua, voz, alma]⁶

El primer poema en guaraní de *Ocara potÿ*, “¡Pehendúke!”, es un convite en imperativo lanzado a los oyentes-lectores. La expresión en plural supone la creación de una figura de auditorio que sigue la línea de los compuestos y romances populares hispanos (con la fórmula introductoria clásica “Atención pido señores...”), pero más cerca en el tiempo, a los de la gauchesca rioplatense, por un lado, y a los de la soldadesca paraguaya durante la guerra, por otro. Susy Delgado señala, en efecto, que los *compuestos*, como género musical narrativo, conservaban en Paraguay la métrica hispánica y, en la invocación de los primeros versos, “fórmulas similares a las de los payadores de otras latitudes” (Delgado 68).

Una escena de este tipo, en la que un sujeto lee en voz alta para un grupo, aparece inmortalizada en un grabado del periódico de trinchera *Cabichuí* (1867) que Lustig analizó detenidamente (“De la Lengua”). La imagen deja ver a un grupo de soldados sentados en situación de escucha mientras otro, de pie, les lee el periódico. Lustig interpreta que “[...] es difícilmente imaginable que los soldados —en gran parte sin formación escolar alguna— hayan sabido leer un texto impreso en guaraní, idioma hasta entonces exclusivamente oral” (394). Para este autor, aquel comprendía un “proceso plurimedial”: los textos se escribían parte en guaraní y parte en castellano, se ilustraban con grabados y un intermediario leía y tal vez traducía los textos al guaraní. Ya

6 Hago alusión libre a las acepciones de la palabra guaraní *ñeẽ* en guaraní paraguayo y en mbya que registran, respectivamente, los diccionarios de Guasch y Ortiz y de Cadogan.

entonces, sin embargo, aunque no existía un proceso de alfabetización en guaraní, es probable que algunos combatientes con una instrucción básica en castellano lograsen decodificar aquella escritura provisoria en guaraní, no estandarizada, carente de unidad ortográfica.⁷

En comparativa, si bien *Ocara Potÿ* no cuenta con ilustraciones que introduzcan un tercer código de significación (lo que sí sucederá con otro texto de Colmán, el poema mitológico *Ñande ipi cuéra*, 1929), sí genera a nivel discursivo un modo de entonación de su poesía, marcando el propósito y el destinatario últimos, “Esto lo hice / para que se cante; / después de venir de la chacra / cuando no estemos alegres” (Colmán, *Ocara* 1: 29).⁸

Pero todo aquello que enuncia va antecedido de su voluntad de cantar en guaraní. Su declaración es fundacional, y establece tanto un nodo de inicio, un punto de fuga, como un espacio de tensión lingüística que ya la prensa y los debates públicos habían instalado en la transición de la posguerra, y que ponía en el centro la identidad nacional el valor conferido a la(s) lengua(s). Así, en la estrofa previa rescata la “lengua” de los paraguayos: “Somos paraguayos / amamos mucho nuestra lengua / y como tiene belleza / en su interior, queremos escuchar” (*Ocara* 1: 29).⁹

El anterior pasaje asimila de un modo extraño la materialidad anatómica del órgano fonador de la lengua (*kũ*) a la noción guaraní de idioma (*ñeẽ*). Esta diferencia puede ilustrarse con auxilio del inglés, que distingue entre *tongue* y *language*. La confusión, que es imposible en el guaraní hoy en día, tanto puede obedecer a un uso de época —de todas maneras, poco probable—, como a una intención específica del poeta que toma posición por un tercer elemento respecto de los dos idiomas en tensión, que es, justamente, el elemento articulador de los idiomas: un articulador material. Esta lectura tiene un argumento en la tercera línea versal de la estrofa, cuando

7 La cuestión ortográfica constituyó el centro de debate a propósito de la prensa de trinchera, situación que motivó al mariscal Francisco Solano López, presidente del Paraguay, a organizar una convención de ortografía del guaraní en Paso Pucú. La decisión de política lingüística de López constituyó un reconocimiento oficial de la importancia de la lengua guaraní como signo de nacionalidad paraguaya. Véase al respecto la síntesis histórica que realiza Zajícová.

8 Las traducciones de los poemas de Colmán, de aquí en adelante y salvo que indique lo contrario, son de mi autoría. En el original: “Kóva niko che ajapo / ojeurahéivarã; / kokuegui jaju rire / ndijavy’airõ guarã”.

9 En el original: “Ñandekuéra paraguái / ñane kũ jahayhuete, / ha oimerõ iporãmiva / ipype ñahenduse”.

se emplea el verbo *oime* [“estar”] en el sentido material (“estar físicamente presente”), que habilita un juego entre la materialidad de la lengua (*kũ*) y lo bueno, *iporãmíva*, que se articula entre la(s) lengua(s) del Paraguay (o, entiéndase, el guaraní-*avañeẽ* mixturado con el español-*karaiñeẽ* que se usa corrientemente en la sociedad no indígena) y que se articula, también, a través de la poesía.

En paralelo, el *ñeẽ* guaraní que alude al idioma, también se refiere a la voz humana y al lenguaje de los animales (*guyra ñeẽ*, el canto del ave), y en algunas etnias al alma, equivalente al *ayvu* en apapokúva y mbya-guaraní (Cadogan). El contraste entre estos signos de lo material y lo intangible adquiere fuerza en el poema de Colmán, que fluctúa entre la carne que articula el sonido de la voz (en la que imagino una resonancia de la noción indígena de *ayvu*: palabra-alma)¹⁰ y la letra impresa, que captura ese sonido en otra dimensión sensorial. La poesía es el eje, el punto de articulación de los lenguajes y la(s) lengua(s), y por eso mismo puede constituirse en lugar de cruce, expresión de las dislocaciones, de sentidos, figuras y lenguas, que se hallan de repente fuera de lugar (y a veces fuera de sí).

Más adelante en el texto, ese punto de articulación entre las lenguas, espacio fronterizo de construcción de los signos de la poesía entre la(s) lengua(s), deviene espacio de tensión entre hablantes y detractores del guaraní que le atribuyen a ese idioma una fuerza desintegradora: “Muchos son los que no quieren / que hablemos en guaraní / dicen que les fastidia / dicen que destruye el saber” (*Ocara* 1: 30).¹¹

El poema, a partir de allí, se abre a una sucesión de tensiones ligadas a la diglosia, la relación asimétrica entre dos lenguas en la que una se representa socialmente como más prestigiosa que la otra, o —como sucede con el guaraní de la época— en la que una se sitúa en un nivel bajo y se halla estigmatizada por la sociedad letrada. En proyección, “¡Pehendúke!” construye la mirada desde un tercer lugar, el espacio de *entremedio*, dinámico y fronterizo, que revela y representa la voz del sujeto en las afueras (*okára*), el campesino guaraní-parlante (*okaragua*) que trasciende hacia el dominio

10 *Ayvu*, en guaraní paraguayo, alude al ruido caótico, mientras que, en guaraní mbya, constituye la dimensión divina del lenguaje. *Ayvu porã tenonde* son las primeras palabras hermosas que las divinidades comunican a los *oporaíva* (chamanes). Véase la definición que da Cadogan en su *Diccionario* 35.

11 En el original: “Hetave la ndoipotáiva / ñañeẽko guarani / ijarhél je ichupekuéra / arandúpe je ombuai”.

letrado (la ciudad, las instituciones) y genera las reacciones de ese entorno. Desde su mirada, presenta los prejuicios que pesan sobre el poblador rural, mal hablado y analfabeto, y en ese acto introduce un juego de palabras en el que las lenguas “cultas” y la escuela como espacio institucional se oponen al guaraní y el espacio de la campaña:

Es cierto que los campesinos,
hablan mal el castellano,
y por qué será
que no se les enseña, pues.
Que entren a la escuela
para salir señores
aunque hablen en latín
¡Pero no en guaraní! (*Ocara* 1: 30)¹²

Sumamente polifónico, el texto transcribe, sin marcar, las voces de “los que saben más”, *umi hi'aranduvéva*, que atacan la lengua indígena, voces que se contraponen a la voz del poeta, que clama su lengua y pide la comprensión de los lectores. Sensible al encono con que el mundo letrado arremete contra el guaraní, la voz del cantor deviene voz de escritor e incita a crear un hábito de lectura en guaraní: leer varias veces, hallar el *juky* [“gracia”], hasta simpatizar con la lengua escrita y asimilar la materialidad escrita de la lengua popular.

Mi canto guaraní
al principio no ha de ser dulce
porque es difícil de leer,
se nos complica.
Por eso pido
que ustedes intenten leer
dos, tres veces,
y ha de hacerse más agradable. (*Ocara* 1: 31)¹³

12 En el original: “Okaragua ku añete / *Castilla* oñeë vai / ha mbaëguipa aniche / noñemboëiva voi. // Escuela-pente toike / osë haguã karai / Latín-pe jepe oñeë / ¡Kuantimáko guaraní!”.

13 En el original: “Che purahéi guarani / nahëëi ijypyra / hasyre ñamoñeë, / jaiko ñapãã-pãã. / Upévore ajerure / pehãã peleemi, / mokõi, mbohapy jevy / ha ijukyvéne voi”.

Pero también la reacción del poeta es una respuesta indirecta contra al aparato crítico de la prensa asuncena, al que se alude en la advertencia preliminar al lector, “algunos críticos y órganos de la prensa nacional” que objetaron el estilo del Colmán: “Según autorizadas opiniones, nuestro primer trabajo era pasible de algunos reparos, entre los cuales se daba el caso de que, en el curso de la obra, se usaban palabras y frases castellanas que desvirtúan la pureza del idioma” (*Ocara* 1: 11). Si el guaraní hablado, guaraní campesino y de los estratos bajos, se caracterizaba por su mixtura lingüística guaraní-castellano, la crítica literaria de la época amonestaba al poeta por optar estéticamente por una lengua baja y le señalaba la necesidad de tender hacia la pureza idiomática.

Colmán no hace oídos sordos al requerimiento de la crítica y se presta a reformular su obra y reformular, en concreto, su lengua literaria (tarea que comenzará con *Ocara potÿ* y culminará con el extenso poema *Ñande ipĩ cuéra*, íntegramente escrito en un guaraní libre de préstamos léxicos), pero con “¡Pehendúke!” demuestra que ingresa en un juego de ambivalencias: asume haber incurrido en la mezcla lingüística y trata de rectificar ese presunto defecto lanzando una edición corregida, pero abre dicha edición con un poema que responde, en guaraní, a las críticas:

Ya la gente dice
que hay mucho castellano
en mi canción.
Y eso molesta mucho.
De repente digamos que pongo
con más frecuencia el guaraní,
los muchachos de hoy
de seguro ni lo olfatearán. (*Ocara* 1: 29)¹⁴

Quienes exigen la pureza del guaraní, insinúa el poeta, es posible que ni siquiera perciban aquello que buscan. *Ocara potÿ*, podría decirse también, se trata de la lengua del campesino, del *okáraygua*, el *chokokue*, el trabajador de las chacras, que conoce poco el castellano o lo “habla mal” (“*Castilla oñeẽ vai*”), y a quien el poeta reivindica en las canciones.

14 En el original: “Umi mbyáma he’i / hetaha karaiñeẽ / che purahéipe oĩ. / Ha upéva ku ikutuete. // Sapy’anga’u amoĩ / avañeẽ memete / ko’ãgagua umi mitã / ikatu nohetúiche”.

En definitiva, el texto inaugural de *Ocara poty* elabora la instancia de una comunidad que procura conservar su voz y su lengua. Esta comunidad está representada justamente en la lengua de la poesía, lengua mixta que leemos como punto de convergencia de temporalidades disímiles (el tiempo moderno de Occidente y un tiempo acaso americano radicado en una demora ajena a la modernidad) y que aparece situada en un sistema binario de valores, en el que se oponen el saber letrado y un “mal” saber que atenta contra aquel. Esos polos se atraen y repelen permanentemente y la lengua —pero en especial la poesía— funge como escenario de tensiones, en el que las palabras se resemantizan o densifican semánticamente. El guaraní tiene, para el campesino ingenuo y analfabeto, la expresión *koygua* (tímido), que en la ciudad deviene mote para apelar al inadaptado; en contrapartida, la sagacidad que tiende a una actitud canallesca se nombra en guaraní con un hispanismo, *letrado*.

El protagonismo del guaraní como lengua literaria en el libro de Colmán trasciende el gesto costumbrista —práctica usual de los escritores de entre siglos— y apunta expresamente a una dimensión social. El abanico temático que se esconde detrás del motivo pastoril que presenta *Ocara poty* comprende también una crítica de los valores comunitarios y, a veces, una prédica sobre la conservación de la mutualidad campesina, una introducción a su cosmovisión.

También pueden inferirse motivos ligados a la coyuntura inmediata de crisis sociales, guerras e inestabilidad política, motivos que revelan en diferentes direcciones algún tipo de enlace con discursividades sobre la nación. Estos textos se vinculan mediante el tropo del heroísmo, representado en diferentes temporalidades y en diferentes circunstancias. Y aunque son recursivas las referencias a la comunidad y los espacios de pertenencia, las figuras que aluden a diferentes modos de dislocación y desintegración constituyen una clave que hace contrapeso a cualquiera de aquellas representaciones. En lo que pareciera ser un gesto benjaminiano, la poesía de Colmán captura las escenas de la vida nacional en el instante previo a su disolución, los sujetos aparecen por momentos desplazados, puestos en crisis, dislocados, y la comunidad representada es siempre una comunidad en peligro de desintegración, destituida por efecto del tiempo y la nostalgia. “¡Oh, aquellos

tiempos idos!” (*Ocara* 1: 61)¹⁵ exclama en el poema “Juayhu pavê” [“El amor mutuo”], y en las introspecciones de “Petỹ roky” [“Brotos de tabaco”] se arroja a una nostalgia sin retroceso:

La tierra gira vivaz
sólo nosotros envejecemos
dejando en nuestra mente
la felicidad de antaño.
¿Dónde irá a quedar
aquella edad que te hacía gozar
cuando veías las cosas hermosas
de tu juventud? (*Ocara* 1: 39)¹⁶

Formas de heroísmo, guerras y degradaciones

En contraposición a estas canciones que intensifican el tema de la lengua y la comunidad, se cuentan algunos poemas históricos que bordean el relato heroico de la guerra y se aproximan un tanto más a la construcción del mito nacional. La cuestión del heroísmo en la historia del Paraguay adquiere absoluta relevancia a principios del siglo xx, a propósito del proceso de reconstrucción que debió llevar adelante la sociedad devastada luego de la derrota frente a la Triple Alianza conformada por Argentina, Brasil y Uruguay. En ese contexto, la reconstrucción nacional supuso también una restitución de la moral del pueblo paraguayo, acción en la que participaron varios intelectuales de la élite asuncena. Los más destacados impulsaron una actitud revisionista sobre la historia oficial enseñada en las aulas hacia fines del siglo xix (Telesca; Brezzo, “Reparar la nación”).

La perspectiva de los vencedores había demonizado y censurado la figura del mariscal Francisco Solano López (1827-1870), presidente del Paraguay durante la guerra, calificado de tirano y acusado de asesino de su pueblo. En cambio, la corriente revisionista, que encabezaron ideólogos

15 En el original: “¡Ha...! ¡Umi ára ohovaekue!”

16 En el original: “Ko yvy hekópe ojere, / ñandénte ñande tuja / ñane akâmente oheja / umi tory ymaguare. // ¿Mamópa ohóne opyta / ako eda rerovy’áva / mbaè porã rehecháva / ku nemitârusu aja?”

del Partido Colorado como Manuel Domínguez, Blas Garay, Juan O'Leary e Ignacio Pane, pertenecientes a una intelectualidad formada en el Colegio Nacional de Asunción, operó discursivamente en función de la reinención del carácter nacional, de un *ser paraguayo*. Aportó al rescate de López y su restitución a un sitio heroico del que había sido desplazado a pesar de la memoria del pueblo, que conservaba en el acervo oral los relatos de las hazañas en defensa de la nación.

El revisionismo histórico en Paraguay intensificó la tarea de construcción de una mitología nacional desde una historiografía nacionalista y operó, como señala Ana Couchonnal, una “clausura de la historización como movimiento” (112) que derivó en la cristalización de una “esencia” paraguaya fundada en la raza, la tierra y la versión nacionalista de la historia.

Con todo, la figura de López todavía en la década de 1920 constituía un motivo de acalorados debates: tanto podía ser responsable del exterminio directo del pueblo como actor clave en la culminación de un proceso de “cretinización” de la sociedad paraguaya sometida a decenios de gobiernos autoritarios, o podía ser el héroe máximo de la nación que había dado su vida en defensa de la patria, puntales que sustentaron una controversia que se proyectó allende las décadas y continúa replicándose mediante relatos arquetípicos (Sarah; Brezzo, “En el mundo”).

Los textos de Colmán no abordan directamente la figura de López y esta apenas aparece aludida en términos heroicos, pero, mientras algunos de los poemas funcionan satelitalmente en torno a este personaje, otros van generando figuras anexas a un relato heroico, como esquirlas del acontecimiento.

A continuación, presento el análisis de tres canciones, que se relacionan en diferentes niveles con la Guerra de la Triple Alianza, “Lópekue” [“El veterano paraguayo”], “Residentakue” [“Mujer de la Residenta”] y “Pancha Garmendia”. En esta selección me interesa observar cómo el motivo heroico nacional se construye en tensión con la representación de determinados sujetos en situación de dislocación-desintegración, e interactúa con figuras que matizan o menoscaban el arquetipo del héroe, como el veterano desamparado, o instalan arquetipos de mártir a través de las figuras de mujeres sometidas a diferentes formas de violencia.

“Lópekue” describe el derrotero de un veterano de la guerra, ya anciano y económicamente desamparado e ignorado por los organismos

gubernamentales. El viejo excombatiente se traslada a la ciudad en busca de una pensión, y acaba resignado ante la indiferencia de los funcionarios públicos. Lo único que le queda es la memoria del heroísmo y de las hazañas que le cupo enfrentar:

[...] durante la guerra
sufrí muchas heridas,
y ahora aquellos señores...
¡no se preocupan por mí!

Peregriné de Yvytymi
hasta llegar a Asunción
buscando mi pensión
así sea alguna migaja;
no me fue posible conseguir,
es inmenso mi quebranto
el pasaje es muy costoso
¡Vine totalmente en vano! (Colmán, *Ocara* 1: 53)¹⁷

El agravante de acabar imposibilitado de regresar a su pueblo de origen, por el alto costo del pasaje, es que no asume otra alternativa sino aguardar la muerte a la vera del camino: “cuando se encuentren al costado del camino / los restos de este anciano” (*Ocara* 1: 54),¹⁸ pobre y sin reconocimiento alguno.¹⁹ Este personaje, sin embargo, parece alienado por el catecismo patriótico emanado del campo de batalla, y conserva junto a las heridas y mutilaciones la satisfacción de haber cumplido con la Patria:

Ya vivo demasiado mal
las heridas me desfiguraron [...]

17 En el original: “ñorairõ ramo ko che / hetaite ajejapi, / ha aña umi karai... / ¡Nopenáiri cherehe! // Aipykui Yvytymi / aguahẽ peve Asunción / ahekavo che pensión / ku piraku'ikuemi; / ndikatui aconsegui, / tuichaita chepy'apy / pe pasaje ko hepy / ¡Hetaitema ajurei!”

18 En el original: “ojehúro tapeyképe/ ko tuja re'onguemi”.

19 Algunos trabajos historiográficos como los de Carlos Gómez Florentín describen una serie de perfiles entre los veteranos, en algunos casos ligados a un sistema de reconocimientos por escalafones o a grupos cercanos a las oligarquías gubernamentales. La investigación da cuenta de un reconocimiento simbólico efectivo, que se suponía fuera acompañado de pensiones estatales, que en muchos casos los veteranos no lograban cobrar.

sólo tengo la felicidad plena
de haber matado a los negros [los brasileros]
¡Había de ser trabajo de hombres
lo que hice por mi patria! (*Ocara* 1: 53)²⁰

El veterano aquí es un hombre escindido y en tránsito. Participó del éxodo de la guerra que llevó hasta Cerro Corá a López y sus seguidores (“¡Sobre mis brazos el Mariscal / murió en Cerro Corá!”, *Ocara* 1: 54),²¹ y de nuevo ya viejo y herido viaja a la capital en busca de la pensión estatal. Frustrado, emprende un itinerario final, una partida resignada, y busca colarse entre los matorrales para morir (“De aquí me iré / por ahí entre los matorrales / como hicieron mis camaradas / buscando mi lugar”, *Ocara* 1: 55).²²

En el cuadro de los últimos versos se imagina el absoluto desamparo, con los huesos amontonados en alguna parte, insepultos, pero sigue ansioso por ser visibilizado: “que aparezca mi cruz / en cualquier costado del camino / [...] / ¡Y que la luna haga visibles / mis huesos amontonados!” (*Ocara* 1: 55).²³ La blancura de los restos entrega una imagen delicada, los huesos reflejan la luz de la luna y se hacen visibles del mismo modo que el sol ilumina a aquella y, donde ni los restos pueden brillar con luz propia, los astros ejercen su influencia.

Es interesante destacar que este poema de Colmán contrasta con los discursos sobre el heroísmo paraguayo que circulaban en la prensa de principios del novecientos. Los “Recuerdos de Gloria” que publicaba O’Leary (a quien, sin embargo, está dedicado “Lópekue”) en el diario *La Patria* individualizaban a algunas figuras clave y creaban para la masa de combatientes un epíteto universal de valentía, pero a la vez diluían su condición humana en esa nebulosa épica que Carlos Gómez Florentín llamó “la industria de la derrota heroica” (82).

El sujeto dislocado por el olvido de la historia y por el desconocimiento de sus compatriotas deviene figura de un contrarrelato heroico, si no la refutación del mito heroico nacional. Para las escrituras épicas de la prensa asuncena

20 En el original: “Vaietepema Aiko / jejapi che mbuaipa / [...] / vy’áite mante areko / ajukáre umi kamba... / ¡Kuimbaè rembiaporá / che retärehe ajapo!”

21 En el original: “¡Mariscal che jyva ári / omano en Cerro Cora”.

22 En el original: “Che ko’águima aha/ pe jai rupi rei/ che irũnguéraicha avei/ ahekávo che renda”.

23 En el original: “tojehu che kurusu/ tape ykérupi rei/ [...] / ¡Ha jasy tohesape/ che kangue atyrami!”.

de la época, a este personaje no le cabría otro destino que la conmisericación. Se es héroe y mártir. En cambio, los sobrevivientes, ya mutilados o lisiados, constituyen obstáculos para el relato, apenas tienen merecida la compasión de la sociedad. La glosa del editor, al pie de “Lópekue”, lo deja muy en claro:

Aquí también (¿por qué callarlo?) se tiende al sol el trapo maculado de la ingratitud de esta generación para con sus padres, los heroicos defensores de esta tierra. *Lópekue* es la silueta del veterano desdeñado; del viejo soldado de la guerra, ayer irreductible, hoy débil y enfermo; algunos mutilados, sin piernas o sin brazos o con heridas mal cicatrizadas! (sic) Son los últimos mendigos sumidos, casi todos, en la más espantosa miseria. — *Rosicrán* se propuso defenderlos, esforzándose en estos versos por despertar un gesto de desagravio. (*Ocara* 1: 55-56)

Y aunque parece haber hacia los años veinte una opinión compartida sobre el olvido que pesa sobre los héroes nacionales, también se trataba de un doble discurso. Como sugiere Capdevila, detrás del reclamo por una justa reivindicación se ejercía una explotación política sobre este grupo social y, también, una presión velada: “Se sentían culpables también de sobrevivir. De ahí sus búsquedas de explicaciones, pero encontradas en justificaciones poco gloriosas para unos guerreros: la captura, la desertión, la invalidez” (5). Acaso esa culpa no asumida del todo motiva la palabra del veterano en “Lópekue”, su recuento de hazañas, pero también su conformidad final con la muerte anónima entre la maleza del monte. El motivo de la supervivencia como afrenta para el veterano lisiado volverá a visibilizarse en la literatura de la posguerra del Chaco, fundamentalmente en los poemas en castellano de Arnaldo Valdovinos, “El mutilado del agro” (1935) y de Augusto Roa Bastos, “Canto al mutilado del Chaco” (1944), y otros textos en las décadas siguientes (Fernandes).

El correlato femenino del veterano en *Ocara potÿ* es la viuda de la guerra. Aunque Colmán tematiza la figura de la mujer en numerosos poemas —casi todos ellos cercanos al sentimentalismo, en sintonía con la imagen tradicional del folklore—, la situación es diferente en los pocos textos del cancionero que presentan una figura femenina interviniendo en la coyuntura. En este caso analizaré dos textos que dialogan en diferentes sentidos con representaciones elaboradas en las escrituras de entre siglos y en las narrativas orales de la posguerra.

Desde un sistema de fuerzas excedentes, se desprenden como esquilas del fuego cruzado de la guerra, dos episodios de derrumbe y desintegración de la mujer, víctima de las presiones circundantes. Estos episodios se desarrollan en el hipertexto “Residentakue” y la canción trágica “Pancha Garmendia”, un texto del género compuesto al que le dedicaré el siguiente apartado.

El poema “Residentakue” aparece inmediatamente después de “Lópekue” en el tomo primero de *Ocara potý*, y podría entenderse como el capítulo colateral y femenino de la devastación bélica. Aunque “Residentakue” y “Pancha Garmendia” no se apartan del modelo de poesía amorosa en el que se construye una mujer idealizada, su valor anida en cómo describen la crisis y las consecuencias de la guerra desde la perspectiva de dos de ellas, la Residenta,²⁴ parte del contingente que acompañó al ejército de López durante el desarrollo de los momentos culminantes de la Guerra, y Francisca Garmendia, símbolo de la Destinada, contrafigura de la anterior, mujer sometida y violentada bajo sospecha de conspiración. Garmendia, según los relatos, acaba presa acusada de traición, indultada en principio por el Mariscal, pero luego ejecutada —y aquí el imaginario popular es clave en la invención de los motivos—, debido a una orden apócrifa presuntamente autorizada por *madame* Lynch.

Si consideramos, en suma, las fuentes de ambas canciones, es posible señalar a una como claramente hipertextual y a la otra como difusamente arraigada en el acervo oral. Así, “Residentakue (Nenia en guaraní)” es la reinterpretación del clásico poema de Carlos Guido y Spano, “Nenia (canción fúnebre)” (1871), que aludía a los estragos que la guerra infligió a una mujer paraguaya. Casi todas las estrofas aparecen reinterpretadas en la versión de Colmán, que las traduce en parte al guaraní, copiando el esquema estrófico de cuatro versos y un *ritornello* que empleaba Guido y Spano.

24 En la sociedad paraguaya, la Residenta constituye un símbolo de mujer patriótica. Con ese nombre se denominó al contingente de mujeres, niños y ancianos que durante la Guerra de la Triple Alianza acompañaron incondicionalmente a Francisco Solano López en el éxodo a Cerro Corá. Sin embargo, al tratarse de una idealización nacionalista, la figura oculta los pormenores que rodearon el éxodo: la evacuación forzosa de la ciudad bajo amenaza de fusilamiento, el hambre, las enfermedades y la miseria a que fueron sometidas las mujeres y sus familiares en el largo itinerario de escape. El 24 de febrero de 1867 se realizó en Asunción una asamblea de mujeres en apoyo al ejército paraguayo; este evento fue considerado el origen de la Residenta y, en conmemoración de él, se celebra desde 1974 el Día de la Mujer Paraguaya (Boidin, “Residenta ou Reconstructora?”; Mancuello González; G. Rodríguez-Alcalá).

Recordemos que la “Nenia” de Guido es una suerte de escena en la que el poeta oye y traduce el canto de una mujer paraguaya que entona en guaraní sus lamentos, acompañada de un arpa.

En idioma guaraní,
una joven paraguaya
tiernas endechas ensaya
cantando en el arpa así,
en idioma guaraní:

¡Llora, llora urutaú
en las ramas del yatay,
ya no existe el Paraguay
donde nací como tú
¡llora, llora urutaú! (Guido y Spano 237)

Ella vivía feliz, dice luego, en su cabaña de Lambaré, hasta que llegó la guerra arrasando con todo; perdió a su familia y llora a su amado, quien había combatido en Curupayty y Humaitá, dos de las más cruentas batallas de la guerra, pero murió finalmente en Timbó a manos de soldados brasileños y acabó enterrado al pie de un *yvyrapytã* (*Peltophorum dubium*).

Colmán proyecta esa escena a un aquí y ahora campesino y vuelve a situar al poeta frente a una mujer, ya anciana, cantando en guaraní un lamento que recuerda al de “Nenia”. Esta mujer aparece ya representada como “de épocas de la Residenta” (“De época de la Residenta / encontré a una ancianita / que así mismo contaba / a los que llegaban a ella” Colmán, *Ocara* 1: 57),²⁵ y ella misma narra el encuentro con el poeta *kerandi* —entiéndase, argentino— en el pasado. En esa secuencia, *Rosicrán* reproduce el estribillo elegíaco que hizo famosa a la canción de Guido y Spano, y subvierte críticamente aquel trágico “ya no existe el Paraguay”:

Me bañé en lágrimas
por haberlo sepultado [a su amado]
en tanto ese “poeta”

25 En el original: “Residenta roguare / guaimíniko ajuhu, / koichaitéva omombe’u / oguhẽvaëkue ichupe”.

de rodillas me encontró
¡Me bañé en lágrimas!

En lugar de atenderme
ese querandí se reía
yo no quería estar afligida
cantó y dijo
en lugar de atenderme:²⁶

¡Llora, llora urutaú
en las ramas del yatay,
ya no existe el Paraguay
donde nací como tú —
¡llora, llora urutaú!²⁷

.....

Muchos inviernos pasaron
desde que así dijo
y he aquí que hasta ahora
sigue con vida mi patria
¡Muchos inviernos pasaron!

“El tiempo DIRÁ”
le había dicho yo
y he aquí yo, el urutaú
de aquello me acuerdo
“EL TIEMPO DIRÁ”. (*Ocara* 1: 59-60)²⁸

Desde el replanteo de Colmán, la canción elegíaca del *kerandi*, en medio del dolor de la mujer, funge como una presión sobre la llaga viva, si no como

26 En el original: “Tesaype ambojahu / upe oñeñotyhague / ku “poeta” upejave / ñesühápe che juhu — ¡Tesaype ambojahu! // Che rechárangue voi / pe kerandi opuka / nahi’ái che rasyka / opurahéi ha he’i — / Che rechárangue voi”.

27 En español en el original.

28 En mayúsculas en el original: “Heta ro’yma ohasa, / upéicha he’ihague / ha péina ága peve / oikove ko che retã — / ¡Heta ro’yma ohasa! // ‘El tiempo HE’IVARÁ’ / haévaékie ichupe / ha péina che guáimingue / upéva che mandu’a: ‘EL TIEMPO HE’IVARÁ’”.

una burla velada. El apelativo *kerandi* con el que se refiere a ese escritor neutraliza, por otro lado, su asociación con la nación argentina, o podría estar operando en un plano simbólico-mítico que resignifica la condición nacional en una presunta rivalidad ancestral entre tribus.²⁹

Una línea de puntos hace de cesura para devolver el relato de la anciana al presente, desde el cual reflexiona críticamente sobre la frase lapidaria de Guido, que anunciaba el exterminio de la nación. El país no ha dejado de existir, ratifica la anciana, con el paso de los años. Queda claro que tanto le había dolido a la mujer la muerte de su amado como el anuncio del fin de su patria. Ahora ella imita el tono de los discursos sobre la derrota heroica y la resistencia del pueblo paraguayo, y asume como una victoria la supervivencia del país diezmado cuando exclama con cierta ironía el último verso, una advertencia al apresurado dictamen de Guido y Spano: ¡El tiempo dirá!

El compuesto “Pancha Garmendia”, oratura y mito alternativo

Un intertexto de otro orden puede analizarse en el compuesto “Pancha Garmendia”, un caso de asimilación del símbolo trágico a un personaje histórico, codificación que se operó a través del relato popular y se reactualizó a través de anecdóticos, memorias, incluso testimonios apócrifos. En ese cauce discursivo se incrusta e interactúa este texto que Colmán agrupa en el libro con otras letras propias, pero que puede tratarse de la transcripción de un compuesto más antiguo (Delgado y Acosta; Álvarez), o su reescritura, operación usual en Colmán, como puede verse en “Residentakue” y en otras letras que el autor “completa” a su modo.

El *compuesto* como género oral en lengua guaraní se desarrolló con fuerza en el folklore del Paraguay desde época colonial. Recuperó el modelo narrativo de los romances españoles anónimos. Entre los más famosos que se conservan pueden contarse “Mateo Gamarra”, “Ka’i Puéntepe guare”

29 Una operación así se lleva a cabo en el poema “¡Kiritó icha aveé!”, en el que el poeta equipara la guerra del Paraguay a la crucifixión de Cristo. Los países aliados ocupan la figura de los verdugos romanos, pero se resemantiza el evento confiriéndole dimensiones simbólico-míticas a través de la identificación de cada bando con una etnia característica. Nombres de pueblos provenientes de las regiones del Brasil (tupí) y el río de la Plata (querandí y charrúa) sitúan ahora a los enemigos en una guerra tribal y desplazan la temporalidad a una época remota (Villalba Rojas, “Nande guarani ha umi ava”).

[“Sobre los sucesos del Puente Ka’i’], “Marcelina Rosa Riveros”, “Godoy Fusilamiento” y el propio “Pancha Garmendia”. Son en su mayoría relatos musicalizados que testimonian e imprimen un tono de crónica rimada a diferentes sucesos trágicos o bélicos, pero que a veces apelan a un registro de sátira y alegoría, como en el caso de “Guyra farra” [“La fiesta de los pájaros”] (Delgado 68; Barrios Rojas).

El caso del compuesto “Pancha Garmendia” forma parte de una serie de versiones sobre la historia verídica y qué rol le cupo durante la guerra a una joven que había estado ligada a una familia de la élite asuncena. Los relatos la convierten en una figura compleja de describir e impiden situarla dentro de límites estrictos de un grupo social o de poder político, aunque algunos análisis como el de Guido Rodríguez-Alcalá la identifican como una de las voces que enfrentaron con dignidad el despotismo lopista, a la vez que “una marginada política desde antes de la guerra por rechazar las pretensiones sentimentales del generalito [López]” (13). En suma, los relatos que se recogen en torno a ella también revelan las posiciones encontradas de los diferentes sectores de una sociedad en la que aún hoy funciona la dicotomía lopistas/antilopistas.

La figura de Garmendia operó durante mucho tiempo como caso testigo de las iniquidades del régimen de Francisco Solano López, y fue captada también en las pugnas ideológicas entre simpatizantes y detractores del Mariscal, hasta que adquirió autonomía propia como mito —que podía situarse tanto por fuera de las polarizaciones como en estrecha relación con ellas— cuando el personaje deviene “heroína de la virtud” por fuera de toda puja política (Monte). A propósito del protagonismo de López junto con Pancha Garmendia, es importante recordar algunos pormenores del contexto de la guerra y las versiones que configuraron y ayudan a comprender el texto de Colmán.

Un decreto de febrero de 1868 imponía a la población asuncena abandonar sus hogares e iniciar la evacuación de Asunción ante la llegada del ejército brasileño (Potthast 168; Whigham 106). Se trata de las familias —y en especial, mujeres— que fueron reconocidas en la historia del Paraguay como Residentas. En cambio, aquellas familias que se resistieron a marchar fueron consideradas traidoras o conspiradoras y corrieron con dos suertes posibles: la ejecución o el confinamiento. La segunda alternativa se reservaba especialmente para las familias de la oligarquía o para quienes debían

aguardar un proceso de enjuiciamiento. Casi siempre eran mujeres —en ese sentido ellas constituían una suerte de contrafigura de la Residenta— y se las reconoció popularmente con el nombre de Destinadas, muy seguramente elidiendo la categoría completa de “traidoras destinadas a ejecución”, como señala Rodríguez-Alcalá:

El hecho es, de cualquier manera, que se cometieron muchas violencias contra las mujeres —y contra las familias— traidoras; las traidoras que no fueron fusiladas después de haber pasado todo tipo de vejámenes y torturas (incluyendo la violación) [...] corrieron la suerte de ser destinadas a Yhú y a Espadín (Espadín se encuentra actualmente en territorio brasileiro, cerca de la unión de las cordilleras de Amambay y Mbaracayú, y allí se instaló un campo de concentración para traidoras). (12)

A este grupo había pertenecido Pancha Garmendia, según las referencias que cita Rodríguez-Alcalá, recluida y torturada hasta poco antes de su ejecución a punta de lanza.

En 1890, una de las escrituras que retrata a Garmendia, la carta del coronel Silvestre Aveiro publicada en las *Memorias* del coronel Juan Crisóstomo Centurión, sitúa a la mujer en una posición ambivalente, cercana al círculo íntimo de Francisco Solano López, pero acusada de sedición y conspiración por otra mujer de la élite, con la que compartía el confinamiento, “la esposa de Marcó, la señora Barrios” (Centurión 227). Aveiro describe una relación afectuosa entre López y Garmendia, que había demorado su ejecución, y que otorga al general un perfil paternalista y misericordioso, ya que “borraba siempre él mismo tal nombre [el de Pancha Garmendia] de la lista que se le presentaba sin decir palabra, no obstante las acusaciones” (Centurión 225). Más adelante, habiéndose complicado el estado procesal de la mujer, López ruega a Garmendia, en honor de su amistad, declarar su culpabilidad a cambio del indulto.

Garmendia ratifica largamente su inocencia asegurando no haber participado en ningún tipo de conspiración, hasta que —siempre según Aveiro—, tras un careo con la señora Barrios, admite los cargos de los que se le acusa, “muy conmovida y derramando lágrimas” (227). Pide la indulgencia de los jueces y del Mariscal, pero este contesta oblicuamente, habilitando el veredicto fatal del juzgado, “no se ha fiado en mi palabra y basta” (227).

Las circunstancias en las que Garmendia es ejecutada, y muy probablemente su pertenencia al círculo cercano del Mariscal, habilitaron la proliferación de relatos que elevaban a la joven a la condición de mártir y conferían a López una actitud de hierro, tirano e inclemente aun con los suyos (“López a no dudar ejerció el mando despóticamente”, Centurión 228). El mismo coronel Aveiro acusa a tales versiones de alterar el relato de los hechos, tergiversados “por algunos que quieren ensalzar el nombre y memoria de aquella desgraciada mujer para enlodar más y anatematizar al hombre a quien le tocó tan funesto papel” (228).

Unos años después, Teresa Lamas Carísimo vuelve a dar protagonismo a Pancha Garmendia en su anecdotario *Tradiciones del hogar* (1921). La publicación coincide en el año de salida con la reedición de *Ocara potj*, pero también coincide en elaborar una imagen de Garmendia desde la perspectiva popular —y tal vez aristocrática— de la joven mártir romántica, misma representación que la literatura fue reproduciendo a lo largo de las décadas.

Quando en las horas que siguen a la siesta mis viejas tías se reunían a devanar sus recuerdos contando tradiciones de su rancio linaje, cosas de antes de la guerra o acontecidos de los tristes días de la “Residenta”, siendo yo niña había oído hablar de Pancha Garmendia como de una heroína y de una mártir. (Lamas Carísimo 23)

Esta versión alimenta una intriga amorosa, en la que ocupa un rol determinante y ambiguo a la vez Elisa Lynch, la esposa del mariscal López. El relato de Lamas sugiere un juego de seducciones entre Garmendia y López, que había sido advertido por *madame* Lynch y había tenido consecuencias trágicas para la joven: muere ejecutada por una orden apócrifa del mariscal, presuntamente firmada en secreto por su esposa. Por supuesto, el resultado es tanto más doloroso cuanto que el relato magnificaba los atributos de Garmendia para crear el golpe de efecto trágico. “Imagínate —me dijo [inicia Lamas la minuciosa descripción de la muchacha]— toda la belleza, la majestad y la gracia de las mujeres más hermosas que conozcas, reunidas prodigiosamente en una sola, y tendrás a Pancha Garmendia” (Lamas Carísimo 24).

A esto se sumaban su “reputación de orgullosa”, dignidad y altivez que atrajeron muy pronto la mirada del Mariscal, “que pretendía a la niña” (25)

y que forzó la separación de su enamorado, a quien manda a marchar de la ciudad. Inmediatamente, la figura de la joven se transmuta en una imagen equiparable a la de la virgen católica, “la castidad de su alcoba”, “la conjunción mística de sus plegarias”, “manos de eucarística blancura”, “manos de lirio”, “¡el velo ideal de su pureza inmaculada!”, proceso de sublimación que culmina acuñándola como “símbolo sagrado de la mujer paraguaya” (27).

El comportamiento de López a modo de cortejo, insinuaciones y órdenes se impone “a pesar de la inquebrantable y desdeñosa firmeza con que la niña resistía a sus apasionados asedios” (28). Ordena una cena con manjares refinados que contrasta con el panorama devastador del exterior, e invita a Pancha Garmendia al banquete, sumergiéndola en una situación irreversible.

De una conserva de perdiz comió Pancha con ansia devoradora que revelaba su hambre. El Mariscal la miraba con ojos de pasión; la Lynch, a quien mortificaba la presencia de la niña, no le sacaba de encima la fría mirada de odio de sus hermosas pupilas celestes que parecían dos aceros [...] (28)

Un salto temporal desvía el relato de la solícita cena a los días posteriores en el éxodo asunceno, errante López “como una sombra apocalíptica, seguido de su fantástico séquito de fieles e indomables soldados hambrientos y semidesnudos” (29). Entonces recibe la confusa noticia de la ejecución de Garmendia, que él habría ordenado.

Panchita había sido muerta [explica la narradora] por haber aparecido su nombre incluido en la lista de las ejecuciones ordenadas para ese día. En mi tiempo se dijo que la muerte de aquella deliciosa criatura, ánfora de virtud y ejemplo de fortaleza, no había sido ordenada por el Mariscal. (29)

La versión de Teresa Lamas, por supuesto, deja un cabo suelto sobre “el secreto de la horrible tragedia”, que solo López conocía: ¿quién había autorizado en su lugar la orden de ejecución? La escritora apenas insinúa la posibilidad, cuando describe la mirada de odio y el disgusto de Lynch. En esa zona velada opera la canción de Colmán, al recoger los relatos orales y ensamblarlos en el poema.

La imagen de Garmendia que elabora el poema de *Rosicrán* coincide en detalles clave con el relato de Teresa Lamas. “Kuñami hechapyrã” (Colmán,

Ocara 1: 75), muchacha ejemplar, digna de ser vista, de belleza incomparable (“Belleza de esa especie / no es posible hallar”, 75),³⁰ y cuya estampa podría equipararse a la misma Virgen María (“dicen que se igualaba / a la virgen de Caacupé”, 75),³¹ su sola presencia había enloquecido al mariscal López, incapaz de ignorarla (“Incluso el Mariscal / por no poder verla / dicen que se volvió loco por ella / sin poderla conseguir”, 76).³²

La letra de Colmán genera una réplica que reactualiza las narraciones orales sobre esta mujer ya legendaria, y alimenta una imagen contrapuesta a la pretendida versión oficial suministrada como *hecho real* por el coronel Aveiro. Visto de otra manera, la literatura abreva en la *verdad del pueblo*, que en calidad de discurso de una comunidad aspira también a instalarse como un discurso verídico, desarrolla una posición contrahegemónica que entra en conflicto con el dictamen jurídico, los registros letrados y el discurso de los representantes del poder.

En esta dirección opera la recurrencia de las marcas gramaticales *je/ndaje* (“se cuenta”, “se dice”, o “cuentan”, “dicen”, en un sentido impersonal) que también aparecen en otros poemas narrativos de Colmán y, en general, en los compuestos populares, una marca de evidencia reportada, es decir, de hechos o certezas que el poeta conoce solo a través de otras voces. Son voces anónimas, fuentes orales, que transmiten una suerte de opinión general que no afecta la posición personal del poeta.³³ A la vez, estos signos de la lengua tal vez no sean sino una estrategia para el poeta, un embrague que le permite adherir a esos discursos de la sociedad, *construir un signo*, haciendo *como si* solamente los reprodujera.³⁴

En esta tensión —que se genera en el poema como réplica de los relatos populares sobre el episodio— opera una disociación entre el referente material, el hecho histórico, y su significante, el relato de los sucesos. Cuando Ernesto Laclau analiza las reflexiones de Gustave Le Bon sobre la construcción de los signos desde la psicología de las masas, observa cómo, mediante un proceso

30 En el original: “haëichagua iporäva / ndikatúí ojuhuve”.

31 En el original: “ojoguamínte jeko/ Tupäsy Ka’akupe”.

32 En el original: “Pe Mariscal jepeve / ndikatúí ohechágui / ha hese je itavyete / ndikatúí oconsegui”.

33 Agradezco a Bruno Estigarribia las observaciones en torno a estas marcas en el poema. Una explicación minuciosa de este rasgo lingüístico en el guaraní usual puede verse en Velázquez Castillo.

34 Es importante destacar aquí que la versión *rosicraniana* de Pancha Garmendia es una de las canciones más divulgadas en la música popular del Paraguay (Álvarez).

particular de significación, las palabras en el seno de la multitud “evocan ciertas imágenes con total independencia de su significado” (Laclau 38). El proceso de *sugestión* del signo, así, se impone por sobre la materialidad de su referente. De manera semejante parece operar la construcción del relato en la tradición oral, que prescinde de las pruebas documentales y apela directamente a un efecto de sentido.

Pancha Garmendia, según el relato popular, muere de una forma atroz y patética, y ese *pathos* trágico cultivado por la narración oral elevará la figura de la mujer a un estatuto legendario. La transposición a los códigos de la narrativa oral continuará con su codificación y proliferación en la escritura literaria, como motivo que volverá a reactualizarse desde fines del siglo veinte.³⁵

La operación de Colmán ilustra el funcionamiento del discurso literario que asegura la circulación de una figura ya consolidada como significante simbólico inscribiéndola (e inscribiéndose a sí mismo como discurso) en la tradición folklórica. Que, además, se trate de un texto performativo, compuesto para ser cantado y oído, permite realizar a la perfección la tarea de diseminación del “símbolo sagrado de la mujer paraguaya”.

El compuesto de Colmán dramatiza, aún más que los otros textos, las circunstancias que rodearon la brutal ejecución de Pancha Garmendia. El relato deriva, por un lado, hacia la proyección de un arquetipo heroico sobre la joven, la retrata como mujer del batallón, primera en la fila, que hubiese entregado su vida por la patria (“Del batallón de mujeres / dicen que Panchita al frente / decidida se forma / y defiende a su patria”, Colmán, *Ocara* 1: 76).³⁶

Por otro lado, el relato popular aporta la escena de celos en la que un extracto —que puede ser un perfume, pero que Mario Rubén Álvarez describe como un veneno—, obsequio del Mariscal, sirve de evidencia a *madame* Lynch para develar la infidelidad de López y precipitar el destino

35 La figura de Pancha Garmendia en el Paraguay alimentó una importante literatura, desde biografías hasta obras teatrales y canciones, especialmente durante los últimos treinta años. Si bien su figura aparece comentada en diferentes textos, se destacan aquellas obras que la toman como protagonista, a saber, las revisiones biográficas *Pancha Garmendia y Francisco Solano López. Leyenda y realidad* (2012), de Roberto A. Romero, y *Pancha Garmendia* (2013), de Mary Monte; de Augusto Roa Bastos, la novela *El fiscal* (1993) y el texto dramático *Pancha Garmendia y Elisa Lynch. Ópera en cinco actos* (2006); la novela *Pancha* (2000) de Maybell Lebron; y los poemas “Pancha Garmendia intuye su destino” (1985) de Hugo Rodríguez-Alcalá y “Pancha Garmendia” (1996) de Oscar Ferreiro.

36 En el original: “Batallón kuñaiguigua / Panchita je otenonde / haëte voi oforma / ha hetã odefende”.

infeliz de Garmendia. El poema recoge esa intriga y verbaliza retóricamente la pregunta que el relato oficial no se arriesga a enunciar:

Recibió del Mariscal
un hermoso extracto, cuentan.
Panchita dijo
si acaso era un hechizo.

Madama al sentir el olor
se fastidió demasiado
y entonces vino
a enfurecerse con Panchita.

Como se dice en muchos lugares:
¿Quién en realidad la mandó a matar?
¿En verdad fue “El consejo”
o fue deseo de Madama?³⁷ (*Ocara* 1:76)

¿Quién en realidad la mandó a matar? La pregunta porta una falsa disyuntiva y el poema enuncia, en la última estrofa que inmortaliza un acto de escritura, la respuesta definitiva. Un soldado se acerca al árbol bajo el cual la enterraron, saca su espada y escribe, en el tronco, el doloroso y revelador epitafio:

Desenvainó su espada
y presionando la punta escribió
por el árbol
las palabras que aquí se ponen.

“Pancha Garmendia, ayer,
aquí mismo fue enterrada...
¡Pobre, en vano pagó la culpa
el tormento de la Madama!”³⁸ (*Ocara* 1: 78)

37 En el original: “*Mariscal*-gui orrecivi / extracto porã ndaje, / Panchita katu he’i / sapy’ántemo paje // Madama je ohetũ / tuichaite ogueropipi / ha upete guive je ou / Panchitape oho vai. // Heta hendáicha ojêe: / ¿Mávaitepa ojukauka? / ¿El consejo’ pa añete / o Madámante oipota??”

38 En el original: “*Ijespáda* ogueñohẽ / hakuahávo ohai / pe yvyra máta rehe / ko ñeẽ kóva omoĩ. // ‘Pancha Garmendia, kuehe, / ko’apete oñeñotỹ... / ¡Olastánga reiete / Madama py’a rasy!’”

Pero en ningún caso debemos perder de vista el movimiento de escisión de las subjetividades: escisión ante las dislocaciones del entorno, la guerra en sí misma, pero también la del Mariscal que enloquece y *madame* Lynch que estalla de furia. Son sujetos *fuera de sí*, que ingresan a ese estado de desajuste al enfrentar la integridad de Pancha Garmendia, única en este episodio a la que el relato popular concede la solidez del arquetipo. Por esa misma razón, es el entorno el que ejerce presión sobre la integridad de Pancha, hasta provocar materialmente su desintegración absoluta y habilitar, en consecuencia, su conservación como símbolo bivalente: el de la tragedia romántica y el del martirio patriótico. En cierta medida, su vida ya había sido entregada por la patria, a pesar de la fatídica contingencia.

No podemos explicar de otra manera que el núcleo lírico del relato involucre la escena del asesinato de Garmendia y acabe de dar significado a la condición de mártir que la tradición popular le atribuye. Despiadada y romántica, la ejecución evoca el martirio cristiano, pero también conecta con los procesos inicuos y las fuerzas represivas que desplegaron los gobiernos sucesivos en el Paraguay, contra los acusados de sedición y conspiración, desde la dictadura suprema y perpetua de José Gaspar Rodríguez de Francia (1814-1840) hasta el Tribunal de Sangre que instituyó el régimen de Francisco Solano López para enjuiciar a los conspiradores (G. Rodríguez-Alcalá 11; Whigham 165).

Panchita alzando los ojos
hacia el cielo, dicen, miró,
su rostro sonrió apenas
y sin dejar registro la sacaron.

Llegando el amanecer
la pusieron de espaldas,
la atravesaron con la punta de la lanza
y cayó totalmente despojada.³⁹ (Colmán, *Ocara* 1: 77)

En ese sentido, la figura de Garmendia no se inscribe como símbolo en las discursividades del nacionalismo lopista ni corresponde al tipo heroico de los combatientes de López. Es un signo diferencial que se sitúa en una

39 En el original: "Panchita ojesa rupi / yvágareje omaẽ / pe hova opukavymi / nomboguapýi ojehe. // Oguahêvo koẽju / omẽẽ ijatukupe / lánsa ru'ame oikutu / ha ho'a he'õngueté".

frontera, en el umbral de significación de lo nacional, “espacios intermedios a través de los cuales se negocian los significados de la autoridad cultural y política” (Bhabha, “Narrar la nación” 15). Pasible de leerse como signo oblicuo, rehúye al relato lopista que cobraría cada vez más fuerza hacia los años veinte y se asienta en la dinámica del pueblo. Garmendia es una imagen que se consolida en el acervo oral y sintetiza un relato alternativo —pero también sincrético— sobre la nación paraguaya. Asume una posición subalterna que interpreta las virtudes nacionales desde el lugar de reapropiación de los signos por parte del pueblo: se homologa el heroísmo a algunos valores religiosos del cristianismo (la castidad, la humildad y el martirio), pero sin omitir el compromiso patriótico, y se construyen personajes signados por la fatalidad y la opresión. Este resultado crítico y a la vez difuso es la manera como se expresa la voz popular, cómo esa voz traduce la experiencia colectiva.

Conclusión: las posiciones del poeta

El análisis de las tres canciones de Colmán que tematizan las circunstancias de la guerra nos permite ver que los sujetos de la poesía acaban destituidos de sí mismos, desarraigados o enfrentados a una dinámica de la dislocación permanente.

Los desenlaces de “Residentakue” y “Pancha Garmendia” parecen proyectar sobre la mujer diferentes procesos de desintegración que ofician de variantes de una misma lógica disruptiva (en la que incluso otra mujer, *madame Lynch*, desencadena parte de la crisis). El veterano de “Lópekue” sintetiza la depreciación del héroe y la contracara de los relatos patrióticos; cerca del olvido y arrojado a su suerte, habita ya menos las márgenes del mito que sus afueras, y el presagio de sus huesos blanqueando la vera de un camino representa a toda una generación de sobrevivientes desamparados del poder estatal.

La anciana de “Residentakue” ha presenciado la devastación, pero también la ha sufrido en cuerpo propio y, sin embargo, ha sobrevivido. Esta es una forma de supervivencia que es apenas una vía de restitución mínima de la integridad del yo y testimonio de supervivencia de la patria. Pancha Garmendia, en cambio, es la negación absoluta de esa posibilidad de restitución. Ella no puede sobrevivir, pero acaba integrada —como significante material— a la historia de la nación, deviene arquetipo de pudor y valentía, símbolo de mujer y mártir paraguaya. La tensión contradictoria entre desintegración

de subjetividades y consolidación de símbolos solo puede resolverse en el plano del significante, no como opciones excluyentes, sino como instancias de contestación que el pueblo impone al modelo letrado dominante.

Al constituirse en símbolo, su memoria —su productividad en calidad de signo— acaba ligada a la memoria del pueblo que lo instituyó. Como dice el compuesto en una suerte de nominalismo vernáculo, no ha sido el fin de Pancha Garmendia, porque su nombre permanece en la memoria de los paraguayos (“No fue el fin de Pancha Garmendia / su nombre ha quedado, / nosotros los paraguayos / nos acordaremos de ella”, Colmán, *Ocara* 1: 77-78).⁴⁰

Las canciones que analicé marcan una diferencia temática respecto de las otras letras de Colmán, pero esta diferencia no desvirtúa la correspondencia de perspectiva, representación de las tensiones y dislocaciones de sujetos y valores desde la mirada del mundo campesino. Ese mundo es el núcleo, primero, para la construcción de una lengua de poesía, atravesada por el conflicto y las tensiones entre representaciones y significantes que provienen de las lenguas dominantes, castellano (lengua del poder) y guaraní (lengua mayoritaria). Segundo, también es el núcleo para la construcción de los motivos que establecen una identidad social, comunitaria, nacional, transmitidos como canciones sobre la gesta bélica o sobre sujetos que se asumen fuera de lugar, desplazados, y enuncian desde ese intersticio.

El mundo campesino se apropia de los signos de la historia, los resemantiza y los incrusta en un sistema de significación sobre la nación, que interpreta y sintetiza concepciones propias de la comunidad. En las letras del cancionero *Rosicrán* no hay una distancia infranqueable entre dos mundos culturales, sino la expresión del movimiento de transfiguración, un todo mixturado, mestizo, expresión del devenir tensión entre signos de dos lenguas, en principio, pero también del tránsito-éxodo del espacio campesino al urbano (y viceversa), donde las voces (en castellano y guaraní, alternadas, superpuestas o mezcladas) se resemantizan y a veces se invierten.

El cancionero de Colmán, uno de los puntales de la poesía social en guaraní, nunca fue reeditado después de 1921, pero sus letras continuaron circulando por décadas en las páginas de los cancioneros bilingües. Colmán mismo trascendió los motivos y la perspectiva de su poesía temprana, y en los años sucesivos desarrolló otras vetas creativas: la creación de una cosmogonía en

40 En el original: “Pancha Garmendia ndopái / herakuemi ko opyta / ñandekuéra paraguai / hese ñane mandu’a”.

guaraní, la confección de una lengua literaria guaraní, modelo de lengua *pura*, y la organización de *ñeẽnga ryru*, colección de refranes en guaraní. El perfil polifacético lo sitúa a él mismo en ese *entrelugar* que dota de significaciones y hace proliferar las representaciones del mundo en *Ocara poty*. Filólogo *okaraygua*, pone el propio cuerpo en el intersticio: allí será él el punto de articulación entre los mundos del saber erudito y el *arandu ka'aty* [“la sabiduría campesina”].

Obras citadas

- Álvarez, Mario Rubén. *Las voces de la memoria. Historia de las canciones populares paraguayas*. Vol. VII, Asunción, Litocolor, 2007.
- Barrios Rojas, Víctor. *Motivos populares tradicionales del Paraguay. El compuesto*. Asunción, FONDEC, 2010.
- Benisz, Carla Daniela. *La “literatura ausente”: Augusto Roa Bastos y las polémicas del Paraguay post-stronista*. Buenos Aires, SB, 2018.
- Bhabha, Homi K. *El lugar de la cultura*. Buenos Aires, Manantial, 2002.
- . “Narrar la nación”. *Nación y narración, entre la ilusión de la identidad y las diferencias culturales*. Editado por Homi K. Bhabha. Buenos Aires, Siglo XXI, 2010, págs. 11-20.
- Boidin, Capucine. “Beyond linguistic description: territorialisation. Guaraní language in the missions of Paraguay (17th–19th centuries)”. *Cultural Worlds of the Jesuits in Colonial Latin America*. Editado por Linda Newson. Londres, University of London Press, 2020, págs. 127-46.
- . “Residenta ou Reconstructora? Les deux visages de ‘La’ mater dolorosa de la Patrie paraguayenne”. *Clio*, núm. 21, 2005, págs. 239-245. DOI: <http://doi.org/10.4000/clio.1469>
- Brezzo, Liliana. “En el mundo de Ariadna y Penélope: hilos, tejidos y urdimbre del nacimiento de la historia en Paraguay. (Consideraciones en torno a la polémica Cecilio Báez–Juan O’ Leary)”. *Polémica sobre la historia del Paraguay. Cecilio Báez. Juan E. O’Leary*. Editado por Ricardo Scavone Yegros y Sebastián Scavone Yegros. Asunción, Tiempo de Historia, 2011, págs. 11-63.
- . “Reparar la nación. Discursos históricos y responsabilidades nacionalistas en Paraguay”. *Historia Mexicana*, vol. LX, núm. 1, 2010, págs. 197-242.
- Cadogan, León. “Chono Kybwyra: Aves y almas en la mitología guaraní”. *Las culturas condenadas*. Editado por Augusto Roa Bastos. Asunción, Fundación Augusto Roa Bastos, 2011, págs. 42-61.

- . *Diccionario Mbya-guarani-Castellano*. Asunción, CEADUC, 1992.
- Capdevila, Luc. “El macizo de la Guerra de la Triple Alianza como substrato de la identidad paraguaya”. *Nuevo mundo mundos nuevos*, enero de 2009, DOI: <http://doi.org/10.4000/nuevomundo.48902>
- Centurión, Juan Crisóstomo. *Memorias del Coronel Juan Crisóstomo Centurión, o sean Reminiscencias Históricas sobre la Guerra del Paraguay*. Asunción, Imprenta Militar, 1901.
- Colmán, Narciso Ramón. *Ñande ipĩ cuéra (Nuestros antepasados). Poema guaraní etnogenético y mitológico. Protohistoria de la raza guaraní, seguida de un estudio etimológico de los mitos, nombres y voces empleados*. Asunción, Imprenta El Arte–Sociedad Científica del Paraguay, 1929.
- . *Ocara poty (Cantares de Rosicrán)*. Asunción, Imprenta Trujillo, 1917.
- . *Ocara poty (Flores silvestres). Tomo 1*. Asunción, Casa Editorial Ariel, 1921.
- Couchonnal, Ana Inés. *Donde nació como tú. Perspectivas en torno a la articulación de un sujeto político en Paraguay*. Buenos Aires, SB, 2019.
- De los Ríos, Edda. *Dos caras del Teatro Paraguayo*. Asunción, Agencia Española de Cooperación Internacional, 1994.
- Delgado, Susy. *Ñeẽ porã rapére*. Asunción, Arandurã, 2019.
- Delgado, Susy, y Feliciano Acosta, editores. *Literatura oral y popular del Paraguay*. Asunción, Arandurã–IPANC, 2008.
- Domínguez, Ramiro. *El valle y la loma y Culturas de la selva*. Asunción, El Lector, 1995.
- Fernandes, Carla. “La guerre du Chaco et ses survivants dans la littérature paraguayenne”. *Amnis*, núm. 6, 2006. DOI: <http://doi.org/10.4000/amnis.943>
- Ferreiro, Oscar. “Pancha Garmendia”. *El gallo de la alquería y otros compuestos*. Asunción, Arte Nuevo, 1987, págs. 37-52.
- Gómez Florentín, Carlos. *Los veteranos*. Asunción, El Lector, 2013.
- Guarani Ñeẽ Rerekuapavẽ. Academia de La Lengua Guaraní. *Guarani ñeẽtekuaa. Gramática Guaraní*. Asunción, Servilibro, 2018.
- Guasch, Antonio, y Diego Ortiz. *Diccionario Castellano-Guaraní, Guaraní-Castellano*. Asunción, CEPAG, 1998.
- Guido y Spano, Carlos. *Hojas al viento. Libro lírico*. Buenos Aires, Igon Hermanos Editores, 1879.
- Laclau, Ernesto. *La razón populista*. Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica, 2005.
- Lamas Carísimo, Teresa. *Tradiciones del hogar*. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2000, Web. Fecha de consulta: mayo 15 de 2021.

- Lebron, Maybell. *Pancha*. Asunción, Arandurã, 2000.
- Lustig, Wolf. “De la lengua de guerreros al Paraguái ñeẽ: Coyunturas del guaraní paraguayo como símbolo de identidad nacional”. *Lengua, nación e identidad. La regulación del plurilingüismo en España y América Latina*. Editado por Kirsten Süselbeck et al. Madrid, Iberoamericana–Vervuert, 2008, págs. 387-412.
- . “La lengua del ‘Cacique Lambaré’ (1867), primer modelo de un guaraní literario”. *Guaraní y “mawetí-tupí-guaraní”*. *Estudios históricos y descriptivos sobre una familia lingüística de América del Sur*. Editado por Wolf Dietrich. Berlín, LIT, 2006, págs. 241-258.
- . “Literatura paraguaya en guaraní”. *América sin nombre*, núm. 4, 2002, págs. 54-61.
- Mancuello González, Wilma. *Cantando a la Madre. Una deconstrucción de la figura materna en el nacionalismo paraguayo*. Asunción, Museo Entográfico “Dr. Andrés Barbero”, 2013.
- Melià, Bartomeu. “El guaraní y sus transformaciones: guaraní indígena, guaraní criollo y guaraní jesuítico”. *Saberes de la conversión. Jesuitas, indígenas e imperios coloniales en las fronteras de la cristiandad*. Editado por Guillermo Wilde. Buenos Aires, SB, 2011, págs. 81-98.
- . *La lengua guaraní del Paraguay. Historia, sociedad y literatura*. Madrid, MAPFRE, 1992.
- . *La lengua guaraní en el Paraguay colonial*. Asunción, CEPAG, 2003.
- Monte, Mary. *Pancha Garmendia*. Asunción, El Lector–abc, 2013.
- Morínigo, Marcos. *Hispanismos en el guaraní*. Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, 1931.
- Potthast, Barbara. “Algo más que heroínas. Varios roles y memorias femeninas de la Guerra de la Triple Alianza”. *Estudios Paraguayos*, vol. XXVI–XXVII, núm. 1-2, 2009, págs. 165-178.
- Prat Ferrer, Juan José. “Oralidad y oratura.” *Literatura popular. Simposio sobre literatura popular*. Valladolid, Fundación Joaquín Díaz, 2010, págs. 15-30.
- Roa Bastos, Augusto. *El fiscal*. Buenos Aires, Alfaguara, 1993.
- . *Pancha Garmendia y Elisa Lynch. Ópera en cinco actos: inspirada libremente en los personajes históricos del mismo nombre*. Asunción, Servilibro, 2006.
- Rodríguez-Alcalá, Guido. *Residentas, destinadas y traidoras. Testimonios de mujeres de la Triple Alianza*. Asunción, Servilibro, 2007.
- Rodríguez-Alcalá, Hugo. “Pancha Garmendia intuye su destino”. Teresa Méndez-Faith, *Antología de la literatura paraguaya*. Asunción, El Lector, 2004, págs. 379-383.

Romero, Roberto A. “Narciso R. Colmán. El poeta de los guaraníes.” *Kamba nambi*.

Editado por Rudi Torga. Asunción, Ñandereko, 1991, págs. 5-39.

———. *Pancha Garmendia y Francisco Solano López: leyenda y realidad*. Asunción, Servilibro, 2012.

Santiago, Silviano. “El entrelugar del discurso latinoamericano”. *Absurdo Brasil: polémicas en la cultura brasileña*. Editado por Adriana Amante y Florencia Garramuño, Buenos Aires, Biblos, 2000, págs. 61-77.

Sarah, Darío. “La construcción de la memoria colectiva del Paraguay: entre el cretinismo y la arcadia perdida”. *La revolución en el bicentenario: reflexiones sobre la emancipación, clases y grupos subalternos*. Editado por Beatriz Rajland y María Celia Cotarelo. Buenos Aires, CLACSO, 2009, págs. 133-150.

Telesca, Ignacio. “La reinención del Paraguay. La operación historiográfica de Blas Garay sobre las misiones jesuíticas”. *Revista Paraguay desde las Ciencias Sociales*, núm. 5, 2014, págs. 1-17.

Velázquez Castillo, Maura. “Deixis and Perspective in Paraguayan Guaraní Reportive Evidentiality”. *Guarani Linguistics in the 21st Century*. Editado por Bruno Estigarribia y Justin Pinta. Boston, Brill, 2017, págs. 259-284.

Villalba Rojas, Rodrigo Nicolás. “Che purahéi guarani. La poesía de Narciso R. Colmán en la construcción y primera consolidación de una “literatura nacional” en lengua guaraní (Paraguay, 1917-1929)”. Tesis de doctorado. Universidad Nacional del Litoral, Santa Fe, 2021.

———. “Ñande guarani ha umi ava: Literatura paraguaya, raza e indígenas desde fines del siglo XIX hasta la Guerra del Chaco”. *Estudios Paraguayos*, vol. xxxvi, núm. 2, 2018, págs. 93-120.

Whigham, Thomas. *La Guerra de la Triple Alianza. Volumen iii. Danza de muerte y destrucción*. Asunción, Taurus, 2013.

Zajícová, Lenka. *El Bilingüismo Paraguayo. Usos y Actitudes Hacia El Guaraní y El Castellano*. Madrid, Vervuert-Iberoamericana, 2009.

Sobre el autor

Rodrigo Nicolás Villalba Rojas es doctor en Humanidades con Mención en Letras, becario postdoctoral del CONICET, Argentina, profesor miembro del Instituto de Investigaciones sobre Lenguaje, Sociedad y Territorio, Universidad Nacional de Formosa, Formosa, Argentina.