UNIVERSIDAD NACIONAL MAYOR DE SAN MARCOS

FACULTAD DE LETRAS Y CIENCIAS HUMANAS

E.A.P. DE LITERATURA

La retórica del desagravio en *Ogue jave takuapu-Cuando se apaga el takuá* de Susy Delgado

TESIS

Para obtener el grado académico de Licenciado en Literatura

AUTOR

Fernando Cuya Palomino

ASESOR

Gonzalo Espino Relucé

Lima – Perú

2015

A mis ancestros…

AGRADECIMIENTOS

Quiero agradecer la consecución de este trabajo a mi asesor, el doctor Gonzalo Espino Relucé, quien me encaminó para concluir esta empresa intelectual. Gracias a él y sus clases impartidas en la maestría de Literatura Peruana y Latinoamericana de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, pude conocer más sobre mis ancestros, mis raíces y todo lo que esto implica.

Si hay otra persona a la cual debo agradecer enormemente es a la poeta guaraní Susy Delgado quien amablemente me ayudó con las traducciones al castellano de algunos poemas en guaraní y me brindó toda la ayuda necesaria para terminar esta tesis.

El otro agradecimiento muy especial va para mi familia quienes me apoyaron en todo, en los momentos buenos y en los más difíciles.

ÍNDICE

DEDICATORIA
AGRADECIMIENTOS

INTRODUCCIÓN 5

CAPÍTULO I 12

LA POESÍA PARAGUAYA 12

01. LA POESÍA PARAGUAYA 12
02. LA POESÍA PARAGUAYA MODERNA: SUSY DELGADO 23

CAPÍTULO II 31

LA NOCIÓN DE MEMORIA DE LA RETÓRICA DEL DESAGRAVIO EN *OGUE JAVE TAKUAPU-CUANDO SE APAGA EL TAKUÁ* DE SUSY DELGADO 31

01. LA MEMORIA COMO FORMA DE REPRESENTACIÓN DE LA CULTURA GUARANÍ Y DE LAS CULTURAS PRECOLOMBINAS 32
02. LA MEMORIA COMO FORMA DE REPRESENTACIÓN DE LA LENGUA GUARANÍ 52

CAPÍTULO III 65

LA NOCIÓN DE DISTANCIA DE LA RETÓRICA DEL DESAGRAVIO EN *OGUE JAVE TAKUAPU-CUANDO SE APAGA EL TAKUÁ* DE SUSY DELGADO 65

01. LA NOCIÓN DE DISTANCIA A MANERA DE RECLAMO GLOBAL 66
02. LA NOCIÓN DE DISTANCIA EN EL MUNDO COTIDIANO 71

CONCLUSIONES 89

BIBLIOGRAFÍA 92

INTRODUCCIÓN

Este trabajo propone explorar el poemario *Ogue jave takuapu-Cuando se apaga el takuá* de la poeta guaraní Susy Delgado desde la retórica del desagravio. La hipótesis central de esta tesis es que la producción poética de Susy Delgado, ejemplificada en el libro *Ogue jave takuapu-Cuando se apaga el takuá*, puede explicarse, especialmente, desde la retórica del desagravio, entendida por la confluencia de las nociones de memoria y distancia.

La primera dificultad que encontré para la elaboración de esta tesis fue la poca bibliografía impresa que hay en Perú sobre Susy Delgado y la literatura paraguaya. Por este motivo, la gran mayoría de fuentes consultadas provienen del Internet, la misma que puede ser verificada y consultada en la bibliografía de este trabajo. La otra dificultad fue la traducción al castellano de determinados poemas guaraníes y algunos conceptos presentes en la cosmovisión de la cultura guaraní. Esto fue solucionado gracias a la ayuda de la poeta guaraní Susy Delgado. No obstante, la dificultad más grande fue el método de análisis. Por esta razón, diseñé una metodología que desarrolla las nociones de memoria y distancia de la retórica del desagravio expuestos por Elena Altuna. Este método de análisis puede utilizarse en discursos enunciados desde una posición subalterna. Las dos nociones(distancia y memoria) se aplican en contextos generales y particulares. La noción de memoria conlleva a la identidad cultural del sujeto que emite estos discursos. Dicha identidad, puede referirse a aspectos muy generales de su cultura actual y de sus raíces culturales pasadas. Además, esta identidad cultural, puede hacer referencia a aspectos particulares identitarios de una cultura(por

ejemplo, la relación palabra-lengua de la cultura guaraní). En el caso de la noción de distancia, se repite casi la misma dinámica sólo que se analizan las distancias(que traen consigo las diferencias étnicas, sociales, lingüísticas, etc.) en espacios particulares o reducidos(por ejemplo, las distancias y diferencias que se aprecian en el mundo cotidiano, el hogar familiar, una ciudad, el campo, etc.) como también en espacios muy generales(por ejemplo, las distancias y diferencias que se aprecian entre diversas culturas que conviven en un determinado territorio). Esta metodología está descrita al inicio del segundo y tercer capítulo de este trabajo, la misma que es precisada, también, al inicio de los subcapítulos o apartados de estos capítulos.

De otro lado, en muchos poemas del libro de Susy Delgado que se va a estudiar en esta investigación, se aprecia un sentir, un reclamo colectivo y una conciencia de la existencia de una distancia étnica, social, idiomática, etc. entre dos colectividades contrastadas. Además, en otros poemas, se reflejan los problemas que afronta la lengua guaraní frente al castellano y al inglés. Varias lenguas autóctonas del continente americano atraviesan por dificultades similares en la actualidad. De allí la importancia y justificación de este trabajo de investigación.

Para llevar a cabo este análisis, se escogieron casi todos los poemas del libro *Ogue jave takuapu-Cuando se apaga el takuá* de Susy Delgado. El motivo principal es que, en ellos, se reconocen características que se enlazan a las nociones de memoria y distancia presentes en la retórica del desagravio. Estos poemas están clasificados en tres secciones. La primera no lleva título y comprende desde el poema inicial, “Suena el taku*á*”, hasta el poema “Tatatina”. En esta sección, se reconocen aspectos de la cultura guaraní prehispánica y de otras culturas precolombinas del continente americano, con el objetivo de mostrar un contraste entre el pasado y el presente de estas culturas. La segunda sección se titula “Mitä ñembyasy”(Lamento de niño). Aquí se reconoce el

mundo cotidiano. Finalmente, en la tercera sección titulada “Purahei paha”(Canto final), se encuentran algunos poemas que muestran un reclamo que empieza de manera individual y que, luego, se proyecta de forma global.

Como objetivo general, esta tesis busca dar a conocer cómo se manifiesta la retórica del desagravio en *Ogue jave takuapu-Cuando se apaga el takuá* de Susy Delgado. Del mismo modo, en el caso de los objetivos específicos, se pretende estudiar el desarrollo de los conceptos de distancia y memoria de la retórica del desagravio en la poesía de la autora mencionada, detallar cómo se expresa el reclamo de la voz poética, cuál es la función de la oralidad ficticia presente en la palabra poética, detallar cómo se evidencia la situación actual de las culturas amerindias y, finalmente, precisar la naturaleza de la literatura alternativa presente en este poemario.

En cuanto a las hipótesis, la hipótesis central coincide con el objetivo general, planteando que la producción poética de Susy Delgado, presente en el libro escogido, puede explicarse, especialmente, desde la retórica del desagravio, entendida por la confluencia de las nociones de memoria y distancia. Las hipótesis específicas son las siguientes: 1) En *Ogue jave takuapu-Cuando se apaga el takuá* de Susy Delgado, se expresa una literatura alternativa, de naturaleza híbrida, producto del encuentro entre el idioma castellano y el guaraní; 2) La noción de distancia de la retórica del desagravio se expresa mediante elementos contrapuestos en el poemario escogido; 3) La noción de memoria de la retórica del desagravio, en *Ogue jave takuapu-Cuando se apaga el takuá*, se manifiesta en el uso de la lengua guaraní y en la expresión de algunos elementos de la cultura guaraní prehispánica al igual que parte de su cosmovisión; 4) El reclamo individual que expresa la voz poética de Susy Delgado en este libro, se extiende de manera global hacia la humanidad. El mismo comienza con un reclamo desde la cultura guaraní para luego proyectarse hacia un clamor continental por parte de las culturas

amerindias y, finalmente, desencadena un ruego imperativo dirigido hacia la humanidad; 5) La palabra poética se presenta, en algunos poemas de *Ogue jave takuapu-Cuando se apaga el takuá*, como una oralidad ficticia que busca recrear el sonido del takuá para traer al presente el sonido clásico de este instrumento de percusión indígena, como símbolo de una cultura que va apagándose, pero que perdura en el pensamiento colectivo de las comunidades indígenas; 6) En algunos poemas de *Ogue jave takuapu-Cuando se apaga el takuá*, se presenta un contraste entre el pasado y presente de las culturas amerindias para dar a conocer la situación actual de estas culturas.

Para el análisis del texto poético de Susy Delgado, utilizo las nociones de memoria y distancia de la retórica del desagravio, expuestas por Elena Altuna en su libro *La retórica del desagravio*, donde esta autora desarrolla la teoría conocida con la misma denominación. Esta obra se compone de diez ensayos donde se analiza, sistemáticamente, el discurso colonial en tanto representación de tensiones y conflictos de esta etapa. Su estudio se centra en los periodos que van del siglo XVI al siglo XVIII. La retórica del desagravio es una metáfora (y no una categoría) que se organiza como un contradiscurso (desplegado entre el resentimiento y la reivindicación) que fue forjado por los letrados criollos limeños del siglo XVII (Altuna, 2009, p.101) con la intención de acortar las distancias entre los criollos y los peninsulares. Para este fin, se elaboró un discurso que era consciente de las fronteras que separaban a ambos mundos, en donde se desarrollaban representaciones del sí mismo y del otro, de lo periférico y de lo central, en donde el “nosotros” y “los otros” se expresan generando exaltadas demandas, acusaciones y resentimientos. Los relatos (voces de distintos estatus y estilos) presentes en este discurso, pertenecen a un mismo mundo hispano-colonial, plural y complejo, en constante transformación. Los autores analizados por Altuna, se

manifiestan y se definen respecto de la corona española que actúa como matriz y referencia, corona a la que, al mismo tiempo, tienen que convencer de la razón y necesidad de existir desde esa lejanía llamada Perú. Asimismo, estos ensayos, constituyen un aporte primordial en la reflexión contemporánea sobre las sociedades hispano coloniales. Algunos temas presentes de este libro son: la identidad, la escritura, la oralidad, la memoria, la relación con el espacio y con los distintos poderes, la situación colectiva e individual, las jerarquías sociales, la voz y el silencio, la apariencia y los estereotipos sociales y étnicos, entre otros.

La retórica del desagravio plantea dos elementos que se destacan: la distancia y la memoria. La noción de distancia tiene que ver directamente con la distancia respecto al poder. En este sentido, Elena Altuna menciona que:

> La aguda percepción que los grupos coloniales tenían respecto de su situación de lejanía de la metrópolis, una peculiar experiencia de extrañamiento que generó, entre otras representaciones, la de la diferencia americana. […] Tal percepción derivó en la búsqueda de toda suerte de estrategias escriturarias tendientes a "reducir" esa distancia del centro. [Así, a partir de] la construcción del "nosotros" y "los otros", se gener[aron] reivindicaciones, acusaciones y resentimientos.(p.17)

El otro punto importante es el de la memoria. En este aspecto, Altuna resalta el rol protagónico que cumple la escritura la cual se configura como un espacio en donde se alojan imágenes visuales que evocan, inmediatamente, lo ausente (p.103). De esta forma, se busca dejar memoria en la escritura tratando de rescatarla del olvido, un olvido que toda marginalidad entraña (p.18).

En la retórica del desagravio se exponen algunas nociones de Michel Foucault sobre el poder, los saberes, las palabras y los textos; además de algunas reflexiones que hace Rolena Adorno sobre las culturas coloniales. No obstante, la autora expresa, en la

introducción de esta investigación, que está apoyada en las propuestas teóricas de Roger Chartier (con la categoría de *representación*) y Raymond Williams (con su concepto de las *estructuras del sentimiento*). La noción de *representación* de Roger Chartier se halla en dos artículos: "El mundo como representación" y "Poderes y límites de la representación: Marin, el discurso y la imagen". En el primero, Chartier analiza las imágenes del mundo que se forjan individuos y grupos, se interroga sobre la relación entre la producción de imágenes y otras dimensiones del trabajo de representación. En el segundo texto, Roger Chartier postula que la *representación* es esencialmente hacer presente algo que está ausente. Sobre este último punto, Elena Altuna dice que:

> Roger Chartier ha observado que las acepciones del vocablo *representación* plantean dos sentidos aparentemente contradictorios: muestran una ausencia, estableciendo una distinción entre lo que representa y lo que es representado, y a la vez exhiben una presencia. La tensión entre presencia y ausencia es sustancial a esta clase textos y parece exacerbarse en la medida en que están destinados a la figura distante por antonomasia del Rey. De allí que toda representación colectiva, en el conflictivo horizonte de la situación colonial, implica una lucha por la representación. (p.86-87)

El concepto de *estructura de sentimiento* aparece en *La larga revolución* y, más detallado, en *Marxismo y literatura*. En ellas, Williams define este concepto como el estado de ánimo de una sociedad en un período histórico determinado. En *Marxismo y literatura*, el autor precisa que la *estructura de sentimiento* es "una cultura vivida y experimentada por un grupo, sólo accesible a éste y con posibilidad de ser observada con ayuda del tiempo" (p.150). No sólo eso, también hay una conciencia de este evento en donde:

> puede percibirse como un tipo de sentimiento y pensamiento efectivamente social que determina el sentido de una generación o de un período, es decir, que el estatuto conceptual de la estructura de sentimiento correspondería al de una

> hipótesis cultural que intenta comprender estos elementos configuradores del presente.(p.150)

Esto no tiene que ver sólo con la conciencia de este evento, sino también, con sus consecuencias. Esta sensación, nunca se atrapa del todo, pero suele quedar sedimentada en las obras de arte. De igual manera, tiene grandes efectos sobre la cultura: produce explicaciones, significaciones y justificaciones, que, a su vez, influyen sobre la difusión, el consumo y la evaluación de la cultura misma.

Finalmente, cabe decir, que este trabajo está estructurado en tres capítulos. En el primer capítulo, se expresa un panorama general de la poesía paraguaya, haciendo hincapié en sus etapas, autores representativos y, a su vez, demarcando el contexto literario de la poeta guaraní Susy Delgado. En el segundo capítulo, se examinan los textos poéticos de *Ogue jave takuapu-Cuando se apaga el takuá* haciendo uso de la noción de memoria de la retórica del desagravio. En el tercer capítulo, se estudian otros poemas del conjunto, haciendo uso de la noción de distancia de la retórica del desagravio.

CAPÍTULO I

LA POESÍA PARAGUAYA

En este capítulo se establecen los aspectos generales que están asociados al corpus textual. Este capítulo está dividido en dos secciones. En la primera, inicialmente, se hace un balance bibliográfico de la poesía paraguaya y la lengua guaraní para, luego, establecer una periodización de la poesía guaraní escrita, dando a conocer algunos autores representativos de cada período con sus respectivas características. Finalmente, la segunda sección, se centra en la poeta guaraní Susy Delgado, explicando las características más importantes de su poesía y la recepción de la crítica literaria en torno a su poesía y su obra *Ogue jave takuapu-Cuando se apaga el takuá.*

01. La poesía paraguaya

La poesía paraguaya escrita[1] ha recibido diversas valoraciones por parte de la crítica literaria. Las más importantes son expuestas a continuación.

Wolf Lustig, primero (1997a), estudioso de la lengua y la literatura guaraní, señala su contexto histórico-cultural, para, luego, mostrar sus orígenes, características y autores más representativos. Después (2002), expone el contexto de la poesía guaraní, la tradición oral, el arte de la palabra indígena expresada en esta lengua, la relación de diglosia del guaraní con respecto al castellano y el inicio de una nueva poesía a partir de la década del 80, destacando la figura de Susy Delgado. José Vicente Peiró (2002), ofrece, de manera didáctica, una visión panorámica de la poesía paraguaya escrita,

[1] Utilizo la denominación poesía paraguaya, distinguiéndola de la poesía guaraní ya que la primera se refiere tanto a la poesía que usa el castellano como a la que usa el guaraní y el castellano, en cambio, la segunda, sólo se restringe al uso del guaraní.

comprendiendo las dos vertientes, la del castellano y la del guaraní. Propone una periodización que inicia luego de la independencia de Paraguay y llega hasta la década del 90. Los criterios que utiliza son los de agrupación por generaciones (Generaciones del 40, del 50, del 60, etc.) y la adscripción de las mismas a movimientos literarios (romanticismo, modernismo, vanguardismo, etc.). Del mismo modo, Susy Delgado, en primer lugar (2001), ubica el nacimiento de la poesía guaraní contemporánea en la década del 50, específicamente, en la figura de Ida Talavera, a quien reconoce como la iniciadora de esta nueva etapa de la poesía paraguaya. Además, plantea una división entre la poesía guaraní clásica y moderna, muestra sus características y la importancia de la palabra y la lengua guaraní para la misma. Posteriormente, en dos obras (2004) y (2006), menciona la importancia de la palabra y la lengua para la poesía guaraní, y la clasifica, a la vez, en poesía indígena, popular y culta. También cita la marginalidad de la lengua guaraní ante el castellano en la etapa colonial, resalta la oralidad de esta lengua, que ha perdurado en el tiempo, hablada por la mayoría de los paraguayos, que logró su reconocimiento de lengua oficial en 1992 y que, gracias a esto, tuvo una repercusión en la educación, logrando una educación bilingüe (castellano-guaraní). Por último (2005), presenta una antología de 25 poetas paraguayos complementados con información biográfica y estudios críticos de las obras de estos poetas. Este libro persigue dos objetivos: dar a conocer la poesía paraguaya contemporánea en forma bilingüe (castellano-guaraní) para facilitar su difusión y contribuir con su reconocimiento por parte de la crítica literaria en un proceso de reivindicación de la literatura paraguaya. Finalmente, Tadeo Zarratea(2012) explica los orígenes de la poesía guaraní moderna, elabora una división entre poesía guaraní culta y popular, detalla, a su vez, las características y autores de cada etapa.

La poesía guaraní, está estrechamente vinculada con la lengua guaraní. Por esta razón, haremos, también, un breve balance de la recepción crítica en torno a esta temática. Rubén Bareiro Saguier (2001) hace un recuento de los mitos fundadores guaraníes, su reinterpretación en la actualidad, los nexos entre la lengua guaraní, el mundo indígena y la literatura paraguaya contemporánea.

Wolf Lustig(1997b), explica las diferencias entre el guaraní y el jopará. Elabora investigaciones sintáctico y gramático del guaraní para, luego, contrastarlo con el jopará que en guaraní se traduce como "mezcla" y que nace del encuentro del guaraní con el castellano. Tadeo Zarratea(2008) muestra el ámbito geográfico donde se desarrolla la lengua guaraní, su historia, tipología, corpus fonético, aspectos morfosintácticos, dialectos, su situación sociolingüística y psicolingüística en la actualidad paraguaya, su estatuto jurídico y su repercusión en el sistema educativo. Bartomeu Melià(2007), se pregunta cómo una lengua indígena pudo haberse mantenido como lengua nacional u oficial en un estado moderno no indígena y cómo llega hasta la actualidad en un alto grado de monolingüismo. Para responder a estas interrogantes examina el bilingüismo (castellano-guaraní), la "tercera lengua"(el jopará), datos estadísticos y la marginalidad que sufre esta lengua en el ámbito oficial. Luego (2008), menciona que todas las lenguas están en peligro de extinguirse y pone como ejemplo al latín que es la lengua oficial del Vaticano, en la actualidad, y que ya se extinguió porque no hay una comunidad lingüística que se comunique con esta lengua. Este es el temor que se tenía con el guaraní ya que sufría una marginalidad en la enseñanza pública como en el ámbito de la escritura oficial, situación que empezó a cambiar en los últimos años, con la promulgación de la Ley de Lenguas que permitió la creación de los instrumentos necesarios para la normalización de la lengua: la Secretaría de Políticas Lingüísticas y la Academia de la Lengua Guaraní, que hoy se hallan en pleno funcionamiento. Más

adelante(2010a), Melià se pregunta el porqué se da una casi total ausencia del guaraní como lengua oficial en y después de la independencia de Paraguay en 1811, aún sabiendo, la oligarquía criolla terrateniente militar, que otorgó la independencia, que era un país guaranizado antes de la emancipación española. La consecuencia inmediata de este proceso fue la castellanización por medio de la instrucción pública, que trajo consigo, una paradoja: un Estado lingüísticamente castellanizado en un pueblo enteramente guaranizado. Siguiendo estas reflexiones (2012), plantea el fracaso de la pretendida interculturalidad y del bilingüismo ya que (en su opinión) ambos no implican un diálogo, realmente, sino una sustitución. En el caso del bilingüismo, camufla un proceso de castellanización, que incluye a su vez, el abandono de la lengua guaraní. En esta misma temática (2013), muestra la situación del idioma guaraní en cuanto a la comunicación cotidiana, señala la falta de políticas de investigación y de fomento de la producción escrita que permitan la normalización de esta lengua. Aquí destaca al guaraní como el principal componente identitario del Paraguay y hace un llamado de atención en base al proceso del bilingüismo.

Para establecer una periodización de la poesía paraguaya escrita, tomamos de base los estudios de José Vicente Peiró Barco (2002) y de Tadeo Zarratea (2012). La clasificación de Peiró comienza en la etapa posterior a la independencia de España en 1811. En esta etapa aparece el romanticismo paraguayo, destaca la figura de Natalicio Talavera (1839-1867), quien es está considerado como “el primer antecedente de poesía escrita en ambas lenguas (guaraní-castellano)”(Rodríguez, 2012, p.115). En los años siguientes, como consecuencia de la guerra que atravesó Paraguay entre 1865 y 1870, se produce un gran silencio en la poesía paraguaya debido al exterminio de la población

que era portadora de la naciente literatura[2] (Zarratea, 2012, p.2). Luego, en la denominada generación novecentista, aparecen poetas en los que pesa el ambiente político nacional que serán retratados en sus obras poéticas. Este es el caso de Ignacio A. Pane (1880-1920), Arsenio López Decoud (1867-1945), Juan E. O'Leary (1879-1969), Juansilvano Godoy (1851-1926) o Ricardo Brugada (1880-1920).

El Modernismo se expresa, a veces, en dos variantes (el mundonovismo y el nativismo) que están fortalecidas por la poesía escrita en guaraní. Se evidencian algunos soportes temáticos como el anhelo de justicia, la temática amorosa, los panegíricos a los héroes de la historia paraguaya, bajo un tono nacionalista. Aquí sobresalen Eloy Fariña Núñez(1885-1929), Fortunato Toranzos Bardel (1881-1942), Narciso R. Colmán (1876-1954), Juan Natalicio González (1897-1966), Manuel Ortiz Guerrero (1897-1933), Gomes Freire Esteves (1886-1970) y Guillermo Molinas Rolón (1892-1945).

En el Posmodernismo poético, se hace hincapié en el contenido de los poemas y no en la forma de los mismos. Además, en algunos casos, se mezcla el guaraní con el castellano para dar a conocer los problemas sociales de los estratos más pobres y marginados de Paraguay. Se pueden destacar las figuras de José Concepción Ortiz (1900-1972), Pedro Herrero Céspedes (1902-1924), Hérib Campos Cervera (padre)(1879-1922) y Julio Correa (1890-1953).

La influencia de la vanguardia, en Paraguay, llega tardíamente: estas características se darán a conocer en la denominada Generación del 40, en donde predomina la temática social (bajo la forma de protesta social) y se busca una renovación expresiva. Se presenta un panorama en el que no puede señalarse un autor que resalte, un hito de la vanguardia representativo de Paraguay como sí se dio en otros

[2] Tadeo Zarratea utiliza el término literatura en relación a la letra y, por ende, no toma en cuenta la literatura oral paraguaya. Sin embargo, sí menciona a esta literatura oral vinculándola a los hechos rituales de las poblaciones indígenas paraguayas.

países de Latinoamérica. Entre los poetas de la llamada Generación del 40 tenemos a Josefina Plá (1903-1999), Augusto Roa Bastos (1917-2005), Hérib Campos Cervera (hijo)(1905-1953), Hugo Rodríguez Alcalá (1917-2007) y Elvio Romero (1926-2004), todos ellos cultores del castellano, salvo contados poemas en guaraní de Roa Bastos y Romero. Muchos de ellos, mantienen un contacto con el exterior como es el caso destacado de Josefina Plá.

A finales de la década del 40 e inicios del 50, aparece un grupo de jóvenes poetas que reciben una gran influencia de la poesía española, específicamente, de la generación del 27. En ellos, también se reconocen influencias de algunos poetas de la generación del 98 como Antonio Machado y Juan Ramón Jiménez. Este contacto con la poesía de Juan Ramón Jiménez, les permite a estos poetas, acercarse a la poesía pura en donde se combinan el compromiso estético con el social. En este período se encuentran César Alonso De Las Heras(1913-2004), Ricardo Mazó(1927-1987), Rodrigo Díaz-Pérez(1924-2005), Ramiro Domínguez(1929-), Carlos Villagra Marsal(1932-), José Luis Appleyard(1927-1998), Rubén Bareiro Saguier(1930-2014), Gustavo Gatti(1930-), Luis María Martínez(1933-), Elsa Wiezell(1927-2014), María Luisa Artecona de Thompson(1927-2003), Gonzalo Zubizarreta(1904-2012) y José María Gómez Sanjurjo(1930-1988). Estos autores expresan en sus poemas temas como la belleza, el conocimiento, el humanismo, el tiempo, la importancia del lenguaje, pero destaca más el rechazo hacia las disputas políticas y la violencia imperante en ese contexto paraguayo. Al igual que los poetas de la generación anterior, estos autores mencionados escriben en castellano, salvo Ramiro Domínguez y algunas contadas incursiones en la escritura en guaraní de Rubén Bareiro Saguier y Carlos Villagra Marsal, quienes se destacan, sin embargo, por una firme defensa de esta lengua.

En la década del 60, surge una poesía combativa, en donde se expresa el descontento hacia la dictadura Stroessner[3], denunciando la injusticia y la tiranía de dicho gobierno. Además, el poeta de esta generación expresa no sólo un disgusto hacia la situación de la sociedad paraguaya, sino, también, hacia sí mismo, predominando una poesía muy personal en un contexto en donde prevalecía la poesía social. Entre estos poetas destacan Miguel Ángel Fernández(1938-), José Carlos Rodríguez(1948-), Adolfo Ferreiro(1948-), Juan Manuel Marcos(1950-), Emilio Pérez Chaves(1950-2013), René Dávalos(1945-1968), Nelson Roura(1945-1969), Esteban Cabañas(1937-2013), Gladys Carmagnola(1939-2015), Raquel Chaves(1939-), Ovidio Benítez Pereira(1939-), Rudi Torga(1938-2002), Jacobo Rauskin(1941-), Osvaldo González Real(1938-), Francisco Pérez-Maricevich(1937-) y Roque Vallejos(1943-). Entre estos poetas mencionados, Rudi Torga cultivó el guaraní con persistencia y Pérez-Maricevich ocasionalmente.

En los setenta, la poesía de denuncia política adquiere mayor preponderancia, pero también se expresan temáticas como el amor de tono melancólico, una poesía intimista femenina o la evocación de la infancia. En esta década tenemos a Jorge Canese(1947-), Guido Rodríguez Alcalá(1946-), Miguel Ángel Caballero Figún(1944-XX), Aurelio González Canale(1943-), William Baecker(1943-), Juan Manuel Marcos(1950-), Víctor Casartelli(1943-) y Renée Ferrer(1944-). De este grupo, solo Jorge Canese cultiva el guaraní mezclándolo de un modo experimental y lúdico con el castellano.

A finales de los setenta e inicios de los ochenta, aparece el Taller de Poesía "Manuel Ortiz Guerrero" que fue integrado por Jorge Gómez Rodas(1953-), Moncho Azuaga(1952-), Mario Rubén Álvarez(1954-), entre otros. A estos poetas, se les

[3] Alfredo Stroessner fue un militar, político y dictador paraguayo. Fue presidente de la República del Paraguay (entre 1954 y 1989), donde ejerció una dictadura que duró 35 años.

sumaron jóvenes poetas nacidos alrededor de 1950. Entre estos jóvenes poetas tenemos a Miguel Ángel Meza(1955-), Ramón Silva(1954-), Victorio Suárez(1952-), Delfina Acosta(1956-), Amanda Pedrozo(1965-), Mario Casartelli(1954-), Mabel Pedrozo(1965-) y Susy Delgado(1949-). Ellos buscaron acercarse a las clases populares y, para esto, integraron el guaraní en su expresión lírica, representado por Mario Rubén Álvarez, Miguel Ángel Meza, Ramón Silva y Susy Delgado, difundiendo muchos trabajos de forma colectiva, en versión bilingüe (guaraní-español), en muchos casos.

Luego de esta periodización, José Vicente Peiró, desarrolla una clasificación temática[4] de la poesía paraguaya escrita:

1. Poesía minimalista: William Baecker(1943-) y Zenón Bogado Rolón(1954-).
2. Poesía experimental: Jorge Canese(1947-), Joaquín Morales(1955-), Jorge Montesino(1962-).
3. Poesía sociopolítica: Gilberto Ramírez Santacruz(1959-), Elvio Romero(1926-2004), Luis María Martínez(1933-), Moncho Azuaga(1952-).
4. Poesía reflexiva: José Luis Appleyard(1927-1998), Manuel E. B. Argüello(1925-2009), Rubén Bareiro Saguier(1930-2014) y Juan Manuel Marcos(1950-).
5. Poesía de reivindicación femenina: Renée Ferrer(1944-), Gladys Carmagnola(1939-2015), Susy Delgado(1949-), Delfina Acosta(1956-).
6. Neoimpresionismo nativista: Carlos Villagra Marsal(1932-), José Antonio Bilbao(1919-1998).
7. Poesía existencial: Augusto Casola(1944-), Ester de Izaguirre(1923-), Guido Rodríguez Alcalá(1946-).

[4] En esta clasificación, se toma a autores como Ricardo de la Vega, Maybell Lebrón, entre otros, que nacieron en Argentina, pero que están considerados como poetas paraguayos ya que radicaron mucho tiempo en Paraguay y desarrollaron su actividad literaria en este país.

8. Indigenismo: Félix de Guarania(1924-2011), Santiago Dimas Aranda(1924-2015), Ramiro Domínguez(1929-).
9. Poesía amorosa: María Elina Pereira(1962-), Ricardo de la Vega(1956-), Ester de Izaguirre(1923-).
10. Poesía erótica: Renée Ferrer(1944-), Nila López(1954-), Lourdes Espínola(1954-), Amanda Pedrozo(1965-).
11. Poesía intimista: Gladys Carmagnola(1939-2015), Nilsa Casariego(1944-), María Eugenia Garay(1954-), Maybell Lebrón(1923-), Elinor Puschkarevich, Feliciano Acosta(1943-).
12. Poesía de la experiencia: Jacobo Rauskin(1941-), Ricardo de la Vega(1956-), Víctor Casartelli(1943-), Francisco Pérez Maricevich, Moncho Azuaga(1952-).
13. Poesía mítica: Raquel Chaves(1939-), Ramiro Domínguez(1929-).
14. Poesía oscura: Montserrat Álvarez(1969-).
15. Poesía expresiva-interrogativa: Marcelo Sarubbi, Saskia Saer.
16. Romance histórico: Hugo Rodríguez Alcalá(1917-2007) y Delfina Acosta(1956-).
17. Poesía infantil: Nidia Sanabria, Renée Ferrer(1944-), Elly Mercado de Vera(1939-1999), Feliciano Acosta(1943-).

La otra periodización que se hace de la poesía paraguaya es la Tadeo Zarratea que está contenida en su libro *La poesía guaraní del siglo XX*[5]. Aquí, Zarratea clasifica a la poesía guaraní en clásica y moderna. La primera de ellas, se expresó en formas castellanas, con metro, rima y estrofas españolas, siendo la forma más antigua la cuarteta pareada, mientras la más extendida fue la cuarteta con rima alternada. Del

[5] Tadeo Zarratea, menciona que los 22 poetas que aparecen en esta antología, provienen, en su mayoría, de personas con formación académica. Esta poesía guaraní del silgo XX: "comienza, por un hecho casi fortuito, con Ida Talavera, nacida en 1910, la cual es a la vez la insigne renovadora de la forma poética en el guaraní paraguayo. Sigue con el Dr. Carlos Federico Abente, nacido en 1915 y prosigue la cronología ascendente hasta concluir con el más talentoso de los jóvenes poetas, Mauro Lugo, nacido 1979 y por ende con 21 años de edad al cerrarse el siglo XX".(2012, p.2)

mismo modo, se hace uso del canto y la música para su difusión. A esto, hay que agregarle los recursos poéticos utilizados en este período. Los que fueron utilizados con mayor frecuencia fueron: la comparación, la metonimia, la sinécdoque, la anáfora y otros que guardan un vínculo con la oralidad como la exclamación, la interrogación, la cadencia y la onomatopeya (Zarratea, 2012, p.4). Aquí se pueden nombrar a los siguientes poetas: Anastasio Rolón(¿-?), Natalicio de María Talavera(1839-1867), Francisco Martín Barrios(1893-1939), Manuel Ortiz Guerrero(1897-1933), Félix Fernández(1897-1984), Emiliano R. Fernández(1894-1949), Darío Gómez Serrato(1900-1985), Mauricio Cardozo Ocampo(1907-1982), Gumersindo Ayala Aquino(1910-1972), Carlos Miguel Giménez(1914-1970), Teodoro Salvador Mongelós(1914-1966), Crispiniano Martínez González(1914-1977), Demetrio Ortiz(1916-1975), Juan Maidana(1917-1982), Félix de Guarania(1924-2011), Lino Trinidad Sanabria(1934-), Rudi Torga(1938-2002), Carlos Martínez Gamba(1939-2010), Sabino Giménez Ortega(1947-2004) y Alberto Luna Pastore(1960-), entre muchos otros.

Luego, Tadeo Zarratea destaca que la poesía paraguaya moderna se inicia en la década del 50'[6] con los aportes de la poeta bilingüe Ida Talavera[7]. Ella tuvo la particularidad de usar el verso libre que iba en contra de los cánones establecidos hasta ese momento:

---

[6] Otros autores como Wolf Lustig(1997a) señala que el inicio de la poesía guaraní se encuentra en la década del 80, específicamente, en el Taller de poesía Manuel Ortiz Guerrero(p.4). De otro lado, José Vicente Peiró Barco(2002) encuentra que la denominada Generación del 40 de la poesía guaraní es la que inicia la poesía guaraní moderna, resaltando la figura de Josefina Plá(p.73).

[7] Con respecto a Ida Talavera, Susy Delgado agrega lo siguiente: "Escribió […] en guaraní y fue una verdadera pionera en este campo, poco transitado por las mujeres, durante muchos años. Publicó solo un libro, titulado *Esto de andar*, ya en plena madurez, con la Editorial Péndulo, en 1966, y algunos trabajos sueltos en revistas de la época. Dejó muchos textos inéditos, los cuales serán reunidos por sus hijos en un libro póstumo."(2012, p.4).

> Ida Talavera, […] se lanzó abiertamente a escribir sus poemas en guaraní en versos libres, sin métrica, sin rima y con acento rítmico irregular o quebrado, desafiando a lo establecido, al gusto estético de la gente de su época, al conservadurismo y a la posibilidad del rechazo. Pero su arrojo y temeridad dio frutos. Su propuesta fue acogida por la nueva generación de poetas de la lengua y pronto se instaló en el gusto estético de la gente. (2012, p.2)

De allí que sea considerada como "la iniciadora de la poesía moderna en guaraní"(Delgado, 2011, p.1). El uso del verso libre en la poesía guaraní, ocasionó un cambio y buscó redescubrir las formas, la musicalidad y el ritmo que laten en la lengua guaraní (Delgado, 2011, p.2). De esta forma, el arrojo de ir en contra de lo establecido en aquella época, fue el gran mérito de Ida Talavera, quien al introducir el verso libre, funda la poesía moderna guaraní. No sólo eso, Ida Talavera, tuvo otro mérito literario: "es la iniciadora de la poesía erótica en el guaraní paraguayo. Antes de ella el erotismo no ha llegado a la literatura dada en esta lengua. Los autores clásicos se mostraban muy pudorosos y eludían el tema. Ida lo asume, y lo que es más, desde el punto de vista de la mujer."(Zarratea, 2012, p.3).

En la poesía guaraní moderna, debemos recalcar que deja de lado las formas castellanas (el metro, la estrofa, la rima y, hasta cierto punto, el acento rítmico regular), y, al mismo tiempo, se libera de la música y del canto para, valiéndose de sí misma, presentarse como poesía. En este nuevo contexto, son usadas con prioridad la metáfora y las imágenes sensoriales. Además, se usa mucho menos los recursos puramente idiomáticos y se recurre con mayor frecuencia a las figuras del pensamiento, permanece el acento rítmico regular, aunque varios de los poetas jóvenes se empeñan en romper esa regularidad en busca de su propio estilo a través del acento rítmico irregular o quebrado. Esta nueva poesía guaraní incluye a: Ida Talavera(1910-1993), Carlos Federico Abente(1915-), Feliciano Acosta(1943-), Susy Delgado(1949-), Wilfrido

Acosta(1953-), Ramón Silva(1954-), Mario Rubén Álvarez(1954-), Lilian Sosa(1954-), Miguel Ángel Meza(1955-) y Maurolugo(1979-), entre otros.

02. La poesía paraguaya moderna: Susy Delgado

Susy Delgado está considerada como una de las voces más sobresalientes de la lírica paraguaya contemporánea[8]. Es una poeta bilingüe (español-guaraní), narradora y periodista que nació en San Lorenzo en 1949. Licenciada en Medios de Comunicación por la Universidad Nacional de Asunción con un posgrado en Sociología por la Universidad Complutense de Madrid. Susy Delgado se dedicó al periodismo durante más de tres décadas, especializándose en los temas culturales. Dirigió el taller de poesía *Ara satĩ* en Asunción, durante ocho años y en los últimos años, unos Talleres Literarios Bilingües en el interior del país. Fundó y dirigió la revista cultural *Takuapu*. Ha colaborado con revistas y publicaciones culturales de diversos países de América Latina y Europa. Ha participado en eventos internacionales realizados en diversos países de América Latina y Europa, presentando ponencias sobre literatura paraguaya y, en especial, sobre lengua y literatura en guaraní. Parte de su obra ha sido traducida al inglés, el portugués, el alemán y el gallego. Actualmente es funcionaria de la Secretaría Nacional de Cultura de Paraguay.

Sus obras son diversas y comprenden poemarios en castellano, bilingües (castellano-guaraní), antologías, narrativa y libros para niños. Entre esta diversidad de sus obras, tenemos las siguientes:

---

[8] Ha recibido diversas distinciones como por ejemplo: *Mención de Honor* en el concurso de poesía organizado por *Amigos del Arte* en 1984, finalista para el Primer encuentro hispanoamericano de jóvenes creadores realizado ese año en Madrid en 1985, premio *Junta Municipal* de 1992, primer finalista del premio de literatura indígenas de Casa de las Américas, Cuba, en 1992, Personaje del Año en 1997, Mención especial del Premio Municipal en 1998 y 2000. En diciembre del 2005 obtuvo el Premio Cide Hamete Benengeli para cuentos escritos en lenguas distintas del castellano, otorgado por la Universidad Toulouse Le Mirail y Radio Francia Internacional, con su cuento *Jevy ko´ẽ*. Finalmente, en 2006 obtuvo el segundo premio Municipal de Literatura por su libro *Ñe´ẽ jovái*.

A) Poemarios en castellano:

- Algún extraviado temblor (1986).
- El patio de los duendes (1991).
- Sobre el beso del viento (1996).
- La rebelión de papel (1998).
- Las últimas hogueras (2003).

B) Poemarios bilingües (guaraní-castellano):

B.1) Poemarios:

- Tesarái mboyve (Antes del olvido) (1987).
- Tataypýpe (junto al fuego) (1991).
- Ayvu membyre (Hijo de aquel verbo) (1999).
- Tyre'ÿ rape (Camino del huérfano) (2008).
- Ogue jave Takuapu (Cuando se apaga el takuá) (2010)

B.2) Antologías personales:

- Antología primeriza(2001).
- Ñe'ë jovái (Palabra en dúo), poesía bilingüe completa, (2005).
- Amandayvi, antología castellano-guaraní 1986-2012 (2012)

C) Narrativa:

C.1) En castellano:

- La Sangre Florecida (2002).

C.2) Bilingües (guaraní-castellano):

- Ñe´ë saraki (Palabra traviesa) (2003).
- Colección Che pomimi (2007).

D) Narrativa y poesía bilingües (guaraní-castellano):

- Jevy ko'ë - Día del regreso (2007).

E) Antologías de literatura paraguaya:

- 25 nombres capitales de la literatura paraguaya (2005.)
- Literatura oral y popular del paraguay (2008).
- La voz mediterránea, muestra de poesía del Paraguay (2008).
- Ñe'ë rendy. Poesía Guaraní Contemporánea (2011)
- Las voces del umbral. Poesía Guaraní Contemporánea (2014)

Los mayores aportes críticos dedicados a la obra poética de Susy Delgado, se encuentran registrados en los prólogos de sus libros y en las dos antologías poéticas de la misma autora que recopilan muchos estudios críticos de su obra. Estas dos antologías son *Antología Primeriza* del 2001 y *Ñe'ë jovái / Palabra en dúo* del 2005. Los estudios de ambas antologías se pueden clasificar en cinco secciones. En primer lugar, se hallan los aportes de Víctor Casartelli (2001a, 2001b), Bartomeu Melià (2001), Susan Smith Nash(2001b), Wolf Lustig (2001), Carla Fernandes(2005) y Tracy K. Lewis(2005), quienes analizan los nexos de la poesía de Susy Delgado con elementos de la cosmovisión de la cultura guaraní prehispánica. En segundo lugar, están las investigaciones que examinan el rol femenino en la poesía de Susy Delgado. Aquí se encuentran los trabajos de Osvaldo González Real (2001), Susan Smith Nash(2001a) y Carlos Villagra Marsal (2005). En tercer lugar, se encuentra Martín Alvarenga quien

investiga el vínculo de la poesía de Susy Delgado con el mundo guaraní cotidiano. En cuarto lugar, se ubica Ronald Haladyna (2001) quien indaga sobre el intimismo en la poesía de Susy Delgado. En quinto lugar, se encuentra Augusto Roa Bastos (2001) quien explora la importancia de la musicalidad de las palabras en la poesía de Susy Delgado.

En el caso de los prólogos, se pueden clasificar en tres apartados. El primero comprende el análisis de Bartomeu Melià(2010b) quien examina la relación de los poemas de Susy Delgado con algunos elementos ancestrales de la cosmovisión de la cultura guaraní. En segundo y tercer lugar, está Fides Gauto quien primero (2010), busca la interrelación entre el castellano y el guaraní en el poemario *Ogue jave Takuapu-Cuando se apaga el Takuá* y luego(2011) observa la relación de la poesía de Susy Delgado con el mundo cotidiano guaraní.

En cuanto a los estudios críticos, los aportes de Claudia Rodríguez son de vital importancia. Primero (2011), analiza la palabra poética como un espacio donde confluyen el guaraní y el castellano, un espacio donde se genera un diálogo entre estas dos lenguas que se expresan mediante la forma del bilingüismo. Luego (2012), retoma y amplía un tema estudiado anteriormente: el jopará, que nace de la mezcla del castellano con el guaraní y que Susy Delgado representa en varios de sus poemas del libro *Ogue jave takuapu-Cuando se apaga el takuá* publicado en el año 2010. Éste es un poemario bilingüe (castellano-guaraní) donde se presentan poemas en guaraní al lado de su traducción al castellano. No obstante, existen poemas en donde se hace uso del guaraní sin su respectiva traducción, dando a conocer, de esta manera, dos elementos muy importantes en la poesía guaraní: la palabra poética y la lengua guaraní. Al respecto, Susy Delgado (2010) remarca la importancia de la lengua guaraní:

> Vivimos indudablemente un tiempo en que las cosas se mueven y cambian vertiginosamente. Una de esas cosas es la lengua, ese elemento fundamental de nuestra cultura y nuestro ser, que a veces ingenuamente quisiéramos guardar en un cofre bien cerrado (…) para que no sufra alteración alguna. Pero estamos en el ojo del huracán, a expensas de todo lo que arrastra ese viento implacable de la globalización, de la aculturación, de la pérdida de identidad.(p.1)

Esta obra presenta diversos temas de la realidad habitual paraguaya sumado a temas universales como el paso del tiempo, la naturaleza de la poesía o el poder de la palabra. Así, en varios poemas, cuando se habla del mundo cotidiano, se "logra enlazar poéticamente las voces de la calle, los deseos más profundos de la gente, sobre todo de aquellos cuya voz es apenas audible" (Gauto, 2010, p.2). Todo esto se expresa a manera de reclamo con respecto a la dura realidad que se vive en el presente desde donde se enuncia el discurso poético, que muchas veces, apela al lenguaje mítico, al canto originario paraguayo, fusionando en una misma expresión poética las raíces culturales guaraníes y españolas (Gauto, 2011, p.38). De esta forma, en la palabra poética, se combinan el presente y el pasado. Además, en este espacio, se pone de manifiesto el tiempo originario y el sonido ceremonial del takuá que son dos componentes de la identidad cultural guaraní (Melià, 2010b, p.9).

En cuanto a las características de la poesía de Susy Delgado, debemos mencionar que son muy diversas. La primera de ellas se refiere a un tema preponderante, relacionado con la condición de mujer. Este tema está estrechamente vinculado con la reivindicación femenina y el rol que cumple en la sociedad donde se presenta la imagen de una mujer arquetípica alienada. Así, esta imagen de la mujer alienada, la presenta como un producto desechable o en chatarra humana (González Real, 2001, p.28). En este punto, Smith (2001a) reconoce la importancia de esta particularidad en la poesía de Susy Delgado ya que encuentra en su poética un renacer

de las mujeres que consiste en dejarse florecer como persona, en dejar de frenarse ante la marginalidad que desempeña en la sociedad(p.168). Villagra (2005), al respecto, menciona que la poesía de Susy Delgado muestra "las vicisitudes y permanencias de niñas, adolescentes, mujeres, ancianas, que van ganando su dolorosa humanidad" (p.13). Esta "dolorosa humanidad" se refiere al papel que cumple la mujer en la sociedad ante el rol preponderante del hombre.

La segunda característica que se destaca en la poesía de Susy Delgado es la musicalidad. Con respecto a este rasgo, Alvarenga (2001) menciona que Susy Delgado "trabaja la experiencia de la creación literaria con el soporte permanente de la inspiración y de la paradoja humana. De su propuesta lírica, se desprende una poética, una poética del habla, un regreso al sonido puro" (p.161). Esto quiere decir que la musicalidad en la poesía de Susy Delgado proviene de los sonidos de la realidad cotidiana. Al respecto, Smith (2001b) encuentra que esta capacidad observadora que le posibilita a Susy Delgado captar los sonidos del contexto que le rodea, proviene de su actividad periodística, encontrando así, un vínculo entre la labor periodística y poética (p.151). Por último, esta mirada minuciosa, le permite a Susy Delgado captar y reinventar la realidad de una manera particular en su poesía, dando a conocer una poesía de gran autenticidad que "nace como música y que los lectores sienten como música" (Roa Bastos, 2001, p.15).

La tercera característica de la poesía de Susy Delgado se descubre en su intimismo. Esta cualidad proviene de un sentimiento intenso y cálido que sostienen la poesía de Susy Delgado (Bareiro, 2012, p.6). Este intimismo, muchas veces, se presenta con nostalgia y tristeza que son representadas en un lenguaje aparentemente sencillo, pero de intensa emoción lírica (Casartelli, 2012, p.10). Así, se manifiesta una poesía intimista femenina que cuenta con el talento para concretarla en palabras (Haladyna,

2001, p.20), dando a conocer, una "cosmovisión sensibilizadora" (Alvarenga, 2001, p.162) muy particular en sus textos poéticos.

La cuarta característica de la poesía de Susy Delgado se encuentra en la cultura guaraní que ella tiene como fuente. Un primer acercamiento a este tópico se da en el uso de la lengua guaraní. A través de ella, la poesía de Susy Delgado, presenta la cosmovisión de los guaraníes (Casartelli, 2001b, p.164), dando a conocer la concepción sagrada del lenguaje que es uno de los pilares de la cultura e identidad guaraní (Fernandes, 2005, p.56). De esta forma, Susy Delgado parte de la cosmogonía y mitología ancestral guaraní para expresar en su poesía, la búsqueda de la palabra sagrada que está presente en los cantos ceremoniales ancestrales (Fernandes, 2005, p.63). Un elemento particular de la cultura guaraní, presente en la poesía de Susy Delgado es el fuego. Al respecto, Lustig (2002) destaca que "un símbolo de toda la cultura paraguaya de expresión guaraní es el *tataypy*, el lugar donde se enciende y guarda el fuego en la casa campesina. Esta imagen es omnipresente en la nueva poesía en guaraní y Susy Delgado le ha dedicado todo un poemario" (p.144). Esta imagen recurrente en la poesía de Susy Delgado es utilizada para darnos a conocer un espacio muy íntimo y cotidiano del hogar provinciano de la cultura guaraní. No sólo eso, en el proceso de la escritura poética, se ven rasgos de esta imagen que se presenta como una metáfora cuya función primordial es la de hacernos recordar "junto al fuego que emana del pasado" (Lewis, 2005, p.39), influyendo en el lector, compartiendo con él, los conocimientos recordados. Este acercamiento o búsqueda de lo cotidiano en la poesía de Susy Delgado, también se expresa en su lenguaje poético:

> Susy teje y desteje los significados y los significantes de su lenguaje poético. Porque aunque Susy usa, a veces, algunos vocablos castellanos en estado puro -o los guaraniza convenientemente-, su obra constituye el primer manifiesto de

> algo nuevo en la poesía escrita en guaraní, tanto en su temática como en el estilo y la forma de trabajar el idioma que, de esa manera, nos presenta un guaraní cotidiano que utilizamos para nuestra comunicación total. (Casartelli, 2001a, p.146-147).

Este lenguaje poético, le posibilita a Susy Delgado, expresar escenas mínimas y universales, al mismo tiempo, del mundo cotidiano de la cultura guaraní (Melià, 2001, p.141-142).

La quinta y última característica de la poesía de Susy Delgado se ubica en el análisis que realiza en torno el quehacer poético. Haladyna (2001) aclara, en este punto, que esta conciencia metapoética, se presenta como una autorreflexión que indaga sobre la identidad poética y que se afirma en el mismo proceso de escribir (p.22-23). Esta reflexión trae consigo una variedad temática como el erotismo, los recuerdos y las esperanzas, la sensualidad y la meditación filosófica sobre la existencia humana (p.24).

Las investigaciones hasta aquí presentadas nos permiten evidenciar el contexto de la poesía paraguaya en el que se inscribe la poesía de Susy Delgado, su evolución, sus periodos y clasificaciones, su vínculo con la cultura guaraní, su relación con la lengua guaraní y los problemas que enfrenta esta última, en la actualidad paraguaya. Muchas de estas aristas contextuales y temáticas están contenidas en *Ogue jave takuapu-Cuando se apaga el takuá* de Susy Delgado. De allí la importancia de hacer un balance de la recepción crítica de estos temas para, luego, vincularlos a la poética de la obra citada de Susy Delgado.

CAPÍTULO II

LA NOCIÓN DE MEMORIA DE LA RETÓRICA DEL DESAGRAVIO EN *OGUE JAVE TAKUAPU-CUANDO SE APAGA EL TAKUÁ* DE SUSY DELGADO

En este capítulo, desarrollaré la noción de memoria de la retórica del desagravio que se expresan de dos maneras: en el sentir del hablante lírico y en relación con la cultura guaraní prehispánica y su respectiva cosmovisión. Para ello, se busca determinar la actitud del hablante lírico ante el contexto que se expone en los poemas seleccionados, reconociendo su estado de ánimo que, en muchos casos, manifiesta el sentir de una colectividad. La noción de memoria, a través de la dicotomía recuerdo / olvido, permite establecer una identidad cultural que se expresa de manera general y particular en el hablante lírico. Estas dos últimas manifestaciones de la noción de memoria, serán estudiadas en los dos apartados que componen este capítulo. En un primer apartado, se desarrollará la noción de memoria como una forma de representación de la cultura guaraní y de las culturas precolombinas. En esta sección, lo que se busca es reconocer elementos de la cultura guaraní ancestral y de algunas culturas precolombinas del continente americano, que se hacen presente, ya sea en forma de divinidades o de elementos que forman parte de su cosmovisión. Así, se podrá reconocer la identidad cultural de manera global, asociado a la cultura guaraní y otras culturas prehispánicas. Luego, en un segundo apartado, se expondrá la noción de memoria como una forma de representación de la lengua guaraní. Aquí, lo que se busca es analizar las formas de expresión de la lengua guaraní en la actualidad, sus variantes y los problemas que afronta en la actualidad. Esto permitirá reconocer la identidad cultural de forma

particular, centrándonos en el elemento identitario singular de la cultura guaraní: la relación palabra-lengua.

01. La memoria como forma de representación de la cultura guaraní y de las culturas precolombinas

Se puede explorar la noción de memoria de la retórica del desagravio como forma de representación de la cultura guaraní y de las culturas precolombinas en cinco poemas del libro *Ogue jave Takuapú / Cuando se apaga el Takuá* de Susy Delgado: "Takuapu - Suena el takuá", "Oime va'ekue ára - Hubo un tiempo", "Dónde", "Tatatina" y "Cuando se apaga el takuá".

"Suena el takuá" es el primer poema del libro. Está compuesto de 99 versos y es uno de los más extensos del poemario. En el título del poema se menciona el takuá, un elemento que forma parte de la cultura guaraní prehispánica y que sobrevive hasta hoy. Al respecto, Bartomeu Melià(2010b), detalla lo siguiente:

> las tacuaras […] son el bajo continuo que sin pausa sirven para la armonía del acompañamiento instrumental. Forman parte esencial del teko marangatu, la religión guaraní. Sin el resonar de las tacuaras en manos de las mujeres no hay ritmo ni equilibrio en la fiesta, y la palabra cantada de los hombres quedaría sin apoyo e imprecisa. Pero esas tacuaras […] hace tiempo han sido relegadas al olvido y la ignorancia por la sociedad paraguaya. (p. 9)

El takuá forma parte esencial de una ceremonia religiosa de la cultura guaraní ancestral. Las mujeres son las encargadas de hacer sonar el takuá, que se complementa con el canto de los hombres, otorgando, de esta manera, el ritmo y equilibrio a dicho evento. Este proceso, actualmente, ha sido olvidado por una parte de la sociedad paraguaya, aunque sobrevive en muchas comunidades indígenas. No obstante, en este poema, Susy Delgado, desarrolla esta temática con la intención de traerla a la memoria y recrea el

procedimiento de las tacuaras bajo otras perspectivas que se desarrollan en el poema. Otro elemento que se rescata del olvido es la fonética del sonido del takuá que se recrea a lo largo del poema en los versos: “Tum / tum / retumba el taku*á*” que cumplen la función de estribillo que acompaña el canto presente en el poema. Sin embargo, hay que precisar que esta fonética se expresa como una oralidad ficticia en la escritura:

> Los textos literarios en sus procesos ficcionales suelen "reproducir" diversas modalidades de la lengua oral. Téngase en cuenta, reitero, que esas formas no son exactamente expresiones orales, sino representaciones, figuras de oralidad y, por lo tanto, oralidad. (Ostria, 2001, p. 71)

En el poema “Suena el taku*á*” se reconoce la presencia del canto que es acompañado por el sonido producido por los takuaras. Ambos regresan del pasado hacia al presente del poema:

Ipu	Tum
ipu	tum
takuapu	retumba el taku*á*
Ipu	Tum
ipu	tum
purahéi	el canto
pyahẽ	el lamento
pypuku	profundo
añomi.	y solo.

Este canto es producido por una comunidad que expresa un lamento “profundo / y solo”. La profundidad remarca que el lamento está arraigado en la comunidad que emite este canto, y la soledad destaca el aislamiento de este grupo humano. De allí que estos versos, expresen tácitamente, el sentir colectivo de una comunidad del pasado, marcada por la melancolía. Este llamado de atención también es abordado en otros versos del poema:

Ipu	Tum
ipu	tum
ojera	se desata
sapukái	el grito
ojeka	que estalla
oikytĩ	hiriendo
apysa,	el oído
yvytu	el viento
pyhare.	la noche.

Aquí se menciona que el canto "se desata" a manera de un "grito / que estalla / hiriendo". Esta capacidad de "desatarse" remite a un pasado donde este canto tenía "ataduras" y no se expresaba libremente. De allí que se manifiesta implícitamente un reclamo ante esta falta de libertad de expresión en el pasado. Además, en el "grito" también está implícita la intención de dejarse escuchar. Este canto (o "grito") retorna de forma violenta ya que "…estalla / hiriendo / el oído / el viento / la noche". Esta violencia también está presente en otros versos:

Ipu	Tum
ipu	tum
takuapu	retumba el taku*á*
oinupa	golpea
oikutu	clava
apysa	el oído
yvyty	el viento
pyhare.	la noche.

La violencia de este canto se expresa cuando el sonido del takuá "golpea" y "clava / el oído / el viento / la noche". Esta capacidad de "clavar", le permite al canto que retorna, instalarse de forma duradera en "el oído"(para ser escuchado por diversas personas), en "el viento"(para que se propague de manera rápida por diversos espacios geográficos) y en "la noche"(que es la etapa predecesora del inicio de un nuevo día).

El retorno violento de este canto, se refuerza con los últimos versos del poema:

Ipu	Tum
ipu	tum
ipu	retumba
iñasái	se expande
arapýre	en los cielos
pyhare	en la noche
pypukúre	profunda
ha oguapy	y se asienta
asyete	triste
mbeguekatumi	despaciosamente
tave'ỹ ijapyra'ỹvape.	en la infinita soledad.

Se revela que el canto retorna y “se expande / en los cielos”, es decir, en un espacio delimitado y elevado, destinado para las divinidades, según diversas tradiciones occidentales y orientales. No sólo eso, también, se indica una delimitación temporal: “en la noche / profunda”. La noche está relacionada al ocaso, al término de una etapa y comienzo de otra, al llegar el día siguiente. En el poema, la noche es “profunda” y esto hace que se establezca de forma duradera y se arraigue en el contexto expuesto en el poema. Luego, el canto que regresa, se instala de manera “triste” y “despaciosamente” en medio de una “infinita soledad”. Este estado de ánimo es con el que identifica el hablante lírico de este poema, reluciendo dos aspectos presentes en estos versos: la melancolía y el desamparo.

El sentir colectivo enunciado en el canto y sonido del takuá, también se expresa en otros versos del poema bajo otras características ya que se hace referencia a divinidades de las culturas precolombinas. En este sentido, se alude a la Madre Tierra y al Padre Creador. Primero, el hablante lírico se dirige hacia el Padre Creador:

Ñande Ruvusu	Padre nuestro
Ñande Ruvusu	Padre grande
moóiko reime	¿Dónde estás?
Ñanderuvusu	Padre nuestro
Ñanderuvusu	Padre grande
ehendu	escucha
ore py'águi	lo que brota
osẽva	del alma
Ñanderuvusu	Padre nuestro
Ñanderuvusu	Padre grande
¿moóiko reime?	¿Dónde estás?

Primero, se muestra un vínculo de pertenencia con esta divinidad("Padre nuestro") y, luego, se califica su status abarcador("Padre grande"). Sin embargo, no se evidencia ninguna respuesta del receptor del mensaje, a pesar de que el mensaje nace desde lo más profundo del alma: "escucha / lo que brota / del alma". Además, se señala un llamado de atención hacia el receptor que es reiterativo: "¿Dónde estás?". Por esta razón, no existe un diálogo con esta divinidad y, de allí, que se hace visible una distancia comunicativa y se expresa un estado de ánimo de indiferencia. Esta incomunicación también se afirma en los siguientes versos:

Yvypóra	Ánimas de la tierra
roikóva ko'ãga	que hoy vivimos
ore rapekañy	perdidos
pytumby perõme	en la noche desolada
tyre'ỹ	huérfanos
ñembyahýi	hambrientos
rojehejareiva'ekue.	abandonados sin por qué.
Ñanderuvusu	Padre nuestro
Ñanderuvusu	Padre grande
ymaitéma	hace tanto
norohenduvéi	que no oímos
nde ayvu.	tu voz.

El hablante lírico se dirige hacia un grupo humano al cual pertenece("Ánimas de la tierra") que viven en medio de una "noche desolada". Esta cualidad de la noche, evidencia un contexto de soledad y abandono que están implícitos, pero, a la vez, remarcan el sentir de una comunidad, en donde, sus pobladores, son caracterizados como "perdidos… / huérfanos / hambrientos / abandonados", dando a conocer un estado de desamparo cuyo origen se desconoce ("abandonados sin por qué") y que genera incertidumbre que se acrecienta cuando se desconoce el motivo que corta la comunicación entre ellos y las divinidades. Esto genera un descontento y a la vez un reclamo ante esta incomunicación: "Padre nuestro / Padre grande / hace tanto / que no oímos / tu voz". Por tanto, se presenta un reclamo ante esta divinidad debido al estado de "abandono" que sufre esta comunidad y un sentir colectivo de melancolía ante este contexto. Esta situación también se repite cuando, en el poema, se habla de la Madre Tierra:

Ore sy	Nuestra madre
ore Yvy	nuestra Tierra
iñambuepa	ha cambiado
ha imembykuéra	y sus hijos
ha imembykuéra	ya no la conocemos.
Ore sy	Nuestra madre
iguãiguĩ,	está vieja
icha'ĩ	arrugada
ikane'õ	cansada
ikarapã	agachada
jahéi pukúgui	de maltrato largo
mborayhu'ỹgui.	largo desamor.

En este caso, la Madre alude a la Tierra, a un concepto amerindio. Se precisa que hay un cambio en la percepción que tiene esta comunidad sobre esta divinidad: "Nuestra madre / nuestra Tierra / ha cambiado". Este cambio es tan radical que llega al extremo del

desconocimiento por parte de los hijos de esta Madre: “y sus hijos / ya no la conocemos”. Sin embargo, no se explica el origen de este cambio. Esto refuerza más el ámbito de incertidumbre que se vislumbra en el poema. Además, existe una intención de usar la memoria para rescatar del olvido este concepto amerindio que, luego, se caracteriza con aspectos físicos de la vejez(“vieja / arrugada / cansada”). Lo mencionado anteriormente, también se expone en los siguientes versos:

Hypáma chugui	Se le han secado
kunu'ũ	la ternura
pojera	la generosidad
hypáma chugui	se le han secado
hesay	hasta las lágrimas
ha hi'ã jepeve.	y el alma.
Ore sy	Nuestra madre
Ndaha'evéima sy.	ya no es madre.

La “Madre” está calificada, en el pasado, con aspectos maternales como “la ternura / la generosidad” y que es portadora de un “alma”. No obstante, en el presente del poema, todo esto no se reconoce en la “Madre”: ella se presenta como un ser inerte. De allí que el hablante lírico reconozca que “Nuestra madre / ya no es madre” y que, por lo tanto, bajo las circunstancias descritas anteriormente, genera un reclamo ante esta circunstancia. Incluso, se reconoce que la “Madre” está cercana a morir:

Ore sy	Nuestra madre
iguãigui	está vieja
hesatũ	está ciega
nohendúi	está sorda
noñe'ẽi	está muda
ijoha	áspera
ipy'aro	amarga
omano potaite.	cercana a morir

En la “Madre”, esta vez no sólo se presenta características de la vejez, sino propias de la cercanía a la muerte: “está vieja / está ciega / está sorda / está muda /…cercana a morir”. Por tanto, existe una conciencia de este contexto y de sus posibles consecuencias. Además, se evidencian más reclamos ante la incomunicación con esta divinidad: “está ciega / está sorda / está muda”. Al no encontrarse respuesta de la “Madre”, el hablante lírico se dirige nuevamente al Padre:

Ha nde	Y vos
Ñande Ruvusu	Padre grande
¿móiko reime?	¿Dónde estás?

Y tampoco se halla respuesta de esta divinidad. De esta forma, en las expresiones del hablante lírico, se exponen reclamos y un sentir colectivo de resignación y nostalgia ante el contexto que se describe en el poema.

La referencia a la divinidad de la “Madre” que está presente en la cosmovisión de la cultura guaraní precolombina, también es abordada en el poema “Oime va’ekue ára - Hubo un tiempo” que es el poema más extenso del libro con 157 versos. En este poema, la “Madre” es calificada con diversos atributos en un tiempo pasado:

Oime vaiekue ára	Hubo un tiempo
Ñande Sy ikỹimi hague	en que Nuestra Madre fue tierna
hova sỹi asy	tenía el rostro suave
hespãi ha hory	era sana y alegre
imarangatu	virtuosa
ikatupyry	ingeniosa
imba'ekuaa	sabia
ijeguakapávamí	se adornaba entera
ñanembohory haguã	para agradarnos
ha oipe'a riande re	y abría ante nuestros ojos
hapypa'ũ kakuaápe ijáva	todo lo que cabía en su regazo
omoporã va'erã ñande reko.	lo que haría bella nuestra vida.

Oime va'ekue ára	Hubo un tiempo
Ñande Sy iporãitémi hague.	en que Nuestra Madre fue bella.

Se describe a la divinidad de la “Madre” con aspectos femeninos(“tierna /…rostro suave / sana y alegre / virtuosa / ingeniosa / sabia”) que son expuestos en un tiempo pasado que es apreciado en algunos verbos(“fue”, “tenía”, “era”). No obstante, al referirse al pasado, no se precisa una fecha exacta, sino una etapa anterior: “Hubo un tiempo”. Además, era portadora de elementos que tenían la capacidad de embellecer la vida de la comunidad a la que pertenece el hablante lírico: “…abría ante nuestros ojos / todo lo que cabía en su regazo / lo que haría bella nuestra vida”. Esta característica de belleza también está contenida en la “Madre”: “…Nuestra Madre fue bella”. Estas cualidades de la “Madre” son remarcadas al final del poema:

Oime va'ekue ára	Hubo un tiempo
Ñande Sy ikyrỹimi hague	en que Nuestra Madre fue tierna
Oime va'ekue ára	Hubo un tiempo
Ñande Sy ipy'a porã hague	en que Nuestra Madre fue buena
Oime va'ekue ára	Hubo un tiempo
Ñande Sy iporãitémi hague.	en que Nuestra Madre fue bella.

El hablante lírico expresa un sentir colectivo de nostalgia ante el pasado en donde se daba la comunicación con la divinidad de la “Madre” que los beneficiaba y amparaba. Además, recuerda este contexto pasado logrando una identificación cultural con la comunidad que se describe en el poema en donde se muestra una cosmovisión amerindia. Como parte de esta cosmovisión, también se señala, en los siguientes versos, el contacto con la naturaleza:

Oime va'ekue ára	Hubo un tiempo
kuarahy rendy	en que el fuego del sol
ndohapýi hague	no quemaba

yvy	la tierra
ha teko	y la vida
katu ohesape	sino que alumbraba
ñande rekove	esa vida nuestra
ome'ẽ ñandéve	dándonos
tesãi	salud,
tetia'e	energía
py'aguasu	coraje
py'aporã.	bondad.

El primer elemento aludido es el Sol. En la etapa anterior no delimitada por fechas precisas("Hubo un tiempo"), tenía la capacidad de otorgar "salud", "energía", "coraje" y "bondad" a la colectividad referida. Sin embargo, se puede deducir que, en el presente, el "Sol" tiene características opuestas, generando, así, un reclamo implícito, que hace el hablante lírico ante el contraste entre el pasado y el presente. El otro elemento de la naturaleza es la lluvia que:

noñehẽi hague	no se derramaba
charara tarova	en cataratas desbocadas
nombopytuhói	no ahogaba
ñande rekoha	nuestro hogar
ndojasurúi	no invadía
kóga	plantíos
mymbamimi ári	animalitos
nombopepái	no aplastaba
tembiapokue.	el esfuerzo entregado.
Oime va'ekue ára	Hubo un tiempo
ama	en que la lluvia
nombopepái hague	no embarraba
mboriahu rape	el camino del pobre
katu oguejy	sino que bajaba
japichy satĩcha	caricia transparente
omokyre'	alegrando

óga ha kokue	la casa y la chacra
ombopyahupa	renovando
tembiasa.	el vivir.

Se presentan dos planos temporales contrapuestos entre el pasado y el presente del poema. En el pasado, la lluvia llegaba “alegrando / la casa y la chacra / renovando / el vivir”, es decir, que la lluvia poseía la capacidad regeneradora que lleva implícita la noción de cambio, dando a entender un tiempo cíclico y no lineal que forma parte también de la cosmovisión de la comunidad referida en el poema. En el presente, por contraste reiterativo del “no”, la lluvia posee rasgos negativos ya que antes se “derramaba”, “ahogaba”, “invadía”, “aplastaba” y “embarraba”. Todo esto implica alterar un orden que genera un desequilibrio a lo establecido inicialmente. En estos versos, también se detalla que la lluvia “no embarraba / el camino del pobre”. Se menciona al pobre y no al rico polarizando los estratos sociales en clase alta(ricos) y clase baja(pobres), pero tampoco no se dice nada de la clase media. Al no referirse a la clase media ni alta, el hablante lírico se identifica, implícitamente, con la pobreza. De allí que la comunidad con la que se vincula también posee pobreza y marginalidad. El otro elemento de la naturaleza que forma parte de esta cosmovisión es el viento:

Oime va'ekue ára	Hubo un tiempo
Yvytu	en que el viento
ndaipochýi hague	no se irritaba
---	---
nomondorói yvyra	no arrancaba el árbol
noikytĩri pire	no cortaba la piel
ndoipepíri ogahoja	no levantaba la falda del techo
nomomarãi ogapy.	violando el hogar
---	---
nombotyryýi hague	no arrasaba
táva mboriahu	el lugar de los pobres

mano karuguápeve	hasta la muerte de los pantanos
ha katu oipejúmi	sino que soplaba
vevúi asymi	suave suavecito
omoakãkarâi	peinando
pukavy reípe	risa liberada
ka'aguy rogue	las hojas del bosque
ome'ẽ haguã	para entregar
pytu piro'y	dulce respiro
yvytu py'aguapy.	sosiego de viento.

En el pasado, el viento soplaba “suave suavecito” y entregaba un “dulce respiro” con el que se podía respirar sin ningún inconveniente. Sin embargo, en el presente, el viento irrita, corta la piel y sopla fuertemente. Estas características muestran una visión animista de la naturaleza que forma parte de la cosmovisión que se describe en el poema. Además, nuevamente, se hace la referencia al pobre cuando se menciona que el viento “no arrasaba / el lugar de los pobres”. La violencia del viento es tanta que levanta “la falda del techo / violando el hogar” y arrasa “el lugar de los pobres / hasta la muerte de los pantanos”. No obstante, en el poema, no se precisa cuál es el motivo de esta alteración en el viento.

Otro elemento de la naturaleza es el bosque:

Oime va'ekue ára	Hubo un tiempo
ka'aguy	en que el bosque
ojepyso hague	se extendía
hovyũ hyakuãvu	verde y aromado
pe yvy opokohápeve ára	hasta donde la tierra tocaba el cielo
ha ipype opupu	y en él hervía
hendypu	titilaba
ha ojerávami	y florecía
ary ha arýpe	año tras año
Ñanderu tuja	el sembradío
ñemityngue.	del viejo Padre.

El bosque era “verde y aromado” y “se extendía… / hasta donde la tierra tocaba el cielo”. El bosque se presenta como “el sembradío / del viejo Padre” y marca la armonía entre la naturaleza y esta divinidad. En el pasado, la distancia entre el cielo y la tierra estaba delimitada y se intuye que el hogar del “viejo Padre” era el cielo, aunque, “el sembradío / del viejo Padre” se encontraba en el límite de ambos espacios. En cambio, en el presente, por oposición, los límites entre el cielo y la tierra no estarían definidos, cambiando el equilibrio del pasado. No sólo eso, el bosque “florecía / año tras año”, reforzando más el concepto del tiempo cíclico que se presenta en este poema.

Los animales también forman parte de esta naturaleza y están detallados en estos versos:

Oime va'ek-ue ára	Hubo un tiempo
mymba	en que los animales
omumu hague	eran alegre muchedumbre
ko yvy ape ári	sobre la tierra
---	---
Ayvu apesã	Manada de voces
ohua'ĩva	que corría
---	---
ojerávami	liberada
Yvy tuichakuére.	a lo ancho de la tierra

Los animales se desplazaban libremente en manadas a lo largo de la tierra, dando a conocer, de esta manera, la armonía que también forma parte de la cosmovisión de la comunidad referida en el poema. Otros elementos de esta cosmovisión, se ven reflejados en la idea de colectividad, de unión y de orden que imperaban en la agrupación sistematizada de los animales descritos en estos versos: “los animales / eran alegre muchedumbre / sobre la tierra”.

El último elemento de esta naturaleza es el ser humano:

Oime va'ekue ára	Hubo un tiempo
yvypóra	en que el hombre
ipy'aporã hague	era bondadoso
oikuaa aichejáranga	conocía la piedad
ome'ẽ kuaa aguyje.	sabía dar las gracias.
Omboja'óvami	Compartía
hapichakuéra ndive	con sus semejantes
ha oguerovy'a hendivekuéra	y celebraba con ellos
hembi'u	su comida
hógami	su casa
iñemityngue.	su siembra.
Oime va'ekue ára	Hubo un tiempo
yvypóra	en que el hombre
ombohérahague hapicháp e	llamaba a su semejante
che pehengue.	pedazo mío.
---	---
Oñangarekóvami hesekuéra	Cuidaba de ellos
iñemoñarére oñangarekoháicha.	como de sus propios hijos.
---	---
omaña hesekuéra	velaba
okakuaa porã	porque crecieran bien
---	---
arapy kokuére.	en los campos del mundo.
---	---
ha oñapi'ũvami	y pellizcaba lo necesario
ho'uva'erãmi	para comer
oñemo'ãmi haguã	para cubrirse
ama ha yvytu ro'ýgui.	de la lluvia y el viento frío.

El ser humano que se expone conocía la gratitud (“sabía dar las gracias”) y “conocía la piedad”, celebraba con los demás pobladores “su comida / su casa / su siembra”. Esto evidencia la celebración colectiva de la siembra que también está presente en la

cosmovisión descrita en el poema. Además, al momento de “pellizcar lo necesario / para comer / para cubrirse / de la lluvia y el viento frío”, expresa la idea de equilibrio y armonía que también forma parte de la cosmovisión que se detalla en el poema. Otro elemento de esta cosmovisión se halla en la conciencia colectiva de tener un origen común (“llamaba a su semejante / pedazo mío”) y la solidaridad entre los pobladores de esta comunidad (“Cuidaba de ellos / como de sus propios hijos”). Además, se resalta el rol protagónico de la familia en la comunidad aludida en este poema. De allí que se hable del Padre, de la Madre y del hijo referido al amor filial entre los pobladores de esta comunidad.

El poema termina cuando el hablante lírico, desde el presente, se dirige hacia un integrante de su comunidad:

Ha nde	Y vos
che pehenguekue	el que era mi pedazo
emoirũ mantévami	el que acompañaba
che puraheimi	mi pequeño canto
¿moóiko reime?	¿Dónde estás?

Y no hay respuesta de la otra persona que “acompañaba / mi pequeño canto”. Este canto también ha sido tocado en el poema “Takuapu - Suena el taku*á*”. En este último poema, el hablante lírico se dirigía hacia la divinidad conocida como el “Gran Padre”, sin encontrar respuesta alguna. Lo mismo sucede en el poema “Oime va’ekue ára - Hubo un tiempo” en donde el hablante lírico se dirige hacia un poblador de su comunidad, pero no se logra la comunicación al no hallarse respuesta alguna del receptor. En el poema “Dónde”, el hablante lírico ya no se dirige hacia el poblador de la comunidad presente en los poemas analizados hasta aquí, ni tampoco se dirige hacia una divinidad determinada, sino a diversas divinidades:

DÓNDE

Y USTEDES
ÑANDERUVUSU
QUETZALOATL
VIRACOCHA
JAKAIRA 05
HUITZILOPOCHTLI
NGENECHEN
PACHAMAMA
IRZAMNÁ
PU AM... 10
¿DÓNDE ESTÁN?
¿MOOIKO PEIME?

El hablante lírico se dirige hacia Ñanderuvusú o Ñamandú que se traduce como "Nuestro Padre Grande", que es el dios más importante de la mitología guaraní. Esta divinidad, está asociada al origen y principio de todo. Luego, se refiere a Quetzalcóatl quien es uno de los principales dioses de la cultura mesoamericana, cuya influencia abarcó a las culturas Maya y Azteca. Se cita a Viracocha, Wiracocha o Huiracocha, quien es el dios más destacado de la cultura incaica. Se hace alusión a Jakaira que es el nombre de uno de los dioses de la cultura guaraní, hermano de Ñamandu. Por último, se presenta a Huitzilopochtli quien fue la principal divinidad de los mexicas. Esta divinidad tiene el atributo de ser un gran guerrero y está considerado, dentro de la cosmovisión mesoamericana, como el fundador de los Aztecas.

En este poema, el hablante lírico se dirige hacia las divinidades prehispánicas de diversas culturas ancestrales del continente centroamericano y sudamericano mencionadas anteriormente, tanto en castellano como en guaraní("¿DÓNDE ESTÁN? / ¿MOOIKO PEIME?"), sin recibir respuesta. Se produce la incomunicación con estas divinidades en el contexto desde el cual se expresa el hablante lírico y se hace uso de la

palabra poética con la intención de evocar las imágenes del pasado por medio de la escritura. Esta intención forma parte de la noción de la memoria de la retórica del desagravio. Al respecto, Elena Altuna (2009) resalta el rol protagónico que cumple la escritura en donde "más que acudir a la escritura para su actualización, [se buscaba] construir en ella lugares donde alojar imágenes visuales que evocaran inmediatamente lo ausente"(p.103). Por lo tanto, habría una gran "voluntad de dejar memoria en la escritura, concebida como el remedio contra el olvido que toda marginalidad entraña" (Altuna,2009, p.18).

Otro poema en donde se menciona a una divinidad que forma parte de la cosmovisión guaraní precolombina es el poema "Tatatina":

TATATINA

AGOSTO
EL INVIERNO DECLINA
MÁS TRISTE QUE NUNCA
LAS FLORES DE LAPACHO
PELEAN VANAMENTE
CON EL GRIS
UN SOL ROJO DORMITA
EN EL CIELO SUCIO
LA HOJARASCA ES UN TAPIZ
PETRIFICADO
Y EL POLVO ES UNA LLUVIA SUSPENDIDA
EN EL AIRE MUERTO.

AGOSTO
KA 'ARU PUKU
EL VIEJO TATAT1NA
PARECIERA HABERSE PUESTO
VIEJO DEL TODO.

TATATINA...
¿PAHAIKO REJU SAPY'AREI
HA NEREMBOPYAHU MO'AVÉIMA

TATATINA

AGOSTO
EL INVIERNO DECLINA
MÁS TRISTE QUE NUNCA
LAS FLORES DE LAPACHO
PELEAN VANAMENTE 05
CON EL GRIS
UN SOL ROJO DORMITA
EN EL CIELO SUCIO
LA HOJARASCA ES UN TAPIZ
PETRIFICADO 10
Y EL POLVO ES UNA LLUVIA SUSPENDIDA
EN EL AIRE MUERTO.

AGOSTO
TARDE LARGA
EL VIEJO TATAT1NA 15
PARECIERA HABERSE PUESTO
VIEJO DEL TODO.

TATATINA...
¿VIENES POR ÚLTIMA VEZ QUIZÁS
Y YA NO RENOVARÁS 20

ORE REKOVE? NUESTRA VIDA?

Con respecto al “Tatatiná”, Susy Delgado(2006), menciona que:

> Según los indígenas guaraní, Jakaira Ru Ete cumple fielmente este mandato entre el final del invierno y el inicio de la primavera, tiempo en el cual debe extender el Tatatiná, la neblina vivificante, en manos de los Jakaira hijos. Este tiempo de la neblina trae la renovación de la naturaleza entera, la resurrección de la vida sobre la muerte. Y es el tiempo en que se gesta la palabra sagrada.(p.2)

Tatatiná, según la creencia indígena guaraní, es la neblina primigenia que renueva la naturaleza entera. A su llegada, en el invierno, se regeneran las cosas muertas y es tiempo propicio para que nazca la palabra sagrada, por eso, es un momento esperado por los guaraníes. Esta divinidad forma parte de una cosmovisión que es referida en el poema “Tatatina”, pero descrita de forma peculiar: “AGOSTO / EL INVIERNO DECLINA / MÁS TRISTE QUE NUNCA”. En esta realidad descrita en el poema, se presenta un “CIELO SUCIO”, “EL POLVO” que está presente “EN EL AIRE MUERTO”, donde el Sol no aparece, las hojas están petrificadas y “LAS FLORES DE LAPACHO / PELEAN VANAMENTE / CON EL GRIS” del cielo descrito en este poema. En este punto, se cita un elemento que está presente en la cultura guaraní prehispánica: las flores de lapacho o Tajy que es un árbol, de bellas flores, típico del paisaje paraguayo, un árbol valorado dentro del legado de los indígenas guaraníes, que tiene un sin fin de usos, entre ellos, el uso medicinal.

Esta realidad descrita en el poema, se presenta de forma duradera en el mes de “AGOSTO” en una “TARDE LARGA” (KA 'ARU PUKU). De allí que el hablante lírico se dirija hacia el Tatatiná, caracterizándolo con aspectos de la vejez: “EL VIEJO TATATINA / PARECIERA HABERSE PUESTO / VIEJO DEL TODO”. El reclamo

llega a tanto que el hablante lírico le pregunta: “TATATINA... / ¿IPAHAIKO REJU SAPY'AREI / HA NEREMBOPYAHU MO'AVÉIMA / ORE REKOVE?” (Tatatina… / ¿Vienes por última vez quizás / y ya no renovarás / nuestra vida?) sin recibir respuesta, remarcando la incomunicación ante las deidades del pasado precolombino. En estos últimos versos, el hablante lírico expresa un estado de ánimo de incertidumbre ante la ausencia del Tatatiná: “HA NEREMBOPYAHU MO'AVÉIMA / ORE REKOVE?”(y ya no renovarás / nuestra vida?). Este estado anímico cambia ligeramente en el último poema del libro:

CUANDO SE APAGA EL TAKUÁ	**CUANDO SE APAGA EL TAKUÁ**	
TUM	TUM	
TUM	TUM	
RETUMBA EL TAKUÁ	RETUMBA EL TAKUÁ	
IPU	SUENA	
IPU	SUENA	05
OIKUTU,	CLAVA,	
CHE ÑE'Ą̀	MI ALMA	
TUM	TUM	
TUM	TUM	
SOLLOZA	SOLLOZA	10
GOLPEA	GOLPEA	
LA NOCHE	LA NOCHE	
EL OLVIDO	EL OLVIDO	
HASẼ	LLORA	
IPYÁHẼ,	GIME,	15
IPUREI	SUENA EN VANO	
TUM	TUM	
TUM	TUM	
SE LAMENTA	SE LAMENTA	
SE APAGA	SE APAGA	20
LENTAMENTE	LENTAMENTE	
EL TAKUÁ	EL TAKUÁ	

IPU	SUENA	
IPU	SUENA	
KANGYMI	MUY BAJITO	25
OGUE	SE APAGA	
OGUE	SE APAGA	
TAKUAPU.	EL SON DEL TAKUÁ.	

El sonido del takuá retorna creando, primero, esperanza en el hablante lírico ("GOLPEA / LA NOCHE / EL OLVIDO") ya que este sonido regresa de manera violenta ("GOLPEA") luchando contra "EL OLVIDO". Luego, el hablante lírico, reconoce en este sonido tristeza ("SOLLOZA… / HASẼ / IPYÁHẼ" (solloza… / llora / gime) y expresa un estado de ánimo melancólico. Por último, este estado de ánimo deviene en resignación ya que el sonido del takuá suena en vano y se apaga lentamente: "IPUREI... / SE APAGA / LENTAMENTE / EL TAKUÁ"(suena en vano... / se apaga / lentamente / el takuá). La resignación se hace mayor al final del poema: "IPU / IPU / KANGYMI / OGUE/ OGUE / TAKUAPU"(suena / suena / muy bajito/ se apaga / se apaga / el son del takuá).

Finalmente, en los poemas analizados en este apartado, se hace uso de la palabra poética para traer a la memoria algunos elementos que forman parte de la cosmovisión de la cultura guaraní precolombina y algunos aspectos de esta cultura que se pueden reconocer en la noción de equilibrio, colectividad, visión animista de la naturaleza y el tiempo cíclico. Se hace uso de la memoria, también, para remarcar la identidad cultural del hablante lírico en relación con un pasado en el que no se delimitan fechas exactas, sino una etapa anterior que es contrastada con el presente expuesto en los poemas estudiados. Además, el hablante lírico expresa un estado de ánimo melancólico ante la incomunicación con las divinidades prehispánicas guaraníes así como las de otras partes del continente americano. Este sentir también es producto del desamparo por parte de

estas divinidades. De allí que manifieste un descontento ante esta situación. Estos reclamos no tienen respuesta y se evidencia un estado anímico de resignación. No sólo eso, los reclamos del hablante lírico se encuentran implícitos en los cambios y contrastes de elementos de la naturaleza que forman parte de la cosmovisión que se describe en algunos poemas analizados en este apartado.

02. La memoria como forma de representación de la lengua guaraní

La noción de memoria de la retórica del desagravio que desarrollaré en este apartado, está asociado al vínculo que existe entre la palabra y la lengua guaraní que está presente en la poesía escrita en esta lengua y en la cosmovisión de la cultura guaraní indígena precolombina. En el caso de la poesía guaraní, Susy Delgado (2006) resalta que "hablar de la poesía guaraní exige hablar de la lengua, tanto porque el proceso de una y otra se corresponden, como por una correlación aún más profunda, que se asienta en la naturaleza esencial de ambas"(p.1). El vínculo entre la poesía y la lengua guaraní, nos remite al nexo que existe entre la palabra y la lengua guaraní. Estos dos últimos elementos están contenidos en el "Ñe'ë" (palabra o lengua en guaraní) que se traduce como "entregar el alma" y que está considerado como el valor central y sagrado de esta cultura (Delgado, 2006, p.1). Esto nos remite a la concepción de los guaraníes de la palabra-alma. En la cosmogonía guaraní, el alma de origen divino, no está entregada por completo al ser humano y se desenvuelve hasta alcanzar su plenitud intentando, cada día, restaurar su relación original con los dioses por medio de la palabra o serie de palabras que conforman el canto de su vida (Chamorro, 2004, p.143). Esta correspondencia entre palabra y canto, en la cosmovisión guaraní, es explicada por Susy Delgado (2007):

> Para el guaraní, la palabra es canto, danza y oración para comunicarse con los dioses. El ser guaraní se identifica profundamente con la palabra y ésta marca el rasgo esencial del hombre, desde el momento en que éste es engendrado. En el acto de unión amorosa, el padre comunica la palabra soñada a la madre, que queda preñada de esta palabra. El ser humano es una encarnación de la palabra.(p.7)

Incluso, en las comunidades campesinas mestizas, cuando alguien muere, los abuelos y abuelas, dicen: "Oho chugui iñe'ë", es decir, "se le ha ido la palabra" (Delgado, 2007, p. 10). Para entender más esta concepción de la palabra en la cultura guaraní, debemos remitirnos a los cantos míticos del "Ayvu Rapyta"(el Fundamento de la Palabra) que revela la cosmogonía guaraní y la importancia de la palabra para esta cultura. Estos cantos están "considerados por los especialistas como el corpus más importante de textos orales de los guaraní […] instalándose junto a los grandes textos sagrados de otros pueblos antiguos de América, como el Popol Vuh de los mayas" (Delgado, 2007, p. 8). A continuación, citaremos un fragmento del capítulo III, que forma parte de un relato titulado "Instrucciones de Ñande Ru a sus lugartenientes referentes al gobierno del mundo" en donde el Padre Ñamandu (es referido en otros pasajes de estos cantos como Padre Sol o Padre Primero) se dirige hacia el dios de la primavera (Chamorro, 2004, p.142), Jakaira Ru Ete:

> — Bien, tú vigilarás la fuente de la neblina que engendra las palabras inspiradas. Aquello que yo concebí en mi soledad, haz que lo vigilen tus hijos, los Jakaira de corazón grande. En virtud de ello haz que se llamen dueños de la neblina de las palabras inspiradas, di a ti mismo .(Cadogan, 1959, p.25)

Según la cosmogonía indígena guaraní presente en estos cantos, la neblina vivificante es el Tatatiná que aparece al final del invierno e inicios de la primavera. En este lapso de tiempo, el Tatatiná renueva la naturaleza y es aquí donde se gesta la palabra sagrada. La

búsqueda de esta palabra, también es la búsqueda de su lengua y está reflejado en la creación poética guaraní que busca concebir y expresar el Ñe'ë porä que se traduce como "la palabra hermosa" (Delgado, 2006, p. 2-7). De allí la importancia de la palabra en la poesía guaraní, que refleja la cosmogonía de la cultura guaraní indígena precolombina. De esta manera, en la palabra poética, se alojan imágenes de esta cosmovisión ancestral, lo que se corresponde con la noción de memoria de la retórica del desagravio, como una forma de luchar contra el olvido. Por este motivo, en esta sección, se analizarán tres poemas que tocan directamente la temática de la lengua guaraní y la problemática que vive actualmente en Paraguay. Los poemas a analizar son: "YO NO HABLO EN GUARANÍ", "YO NO HABLO EN GUARANÍ (II)" y "PURAHÉI MO'Ã". El primer poema es:

YO NO HABLO EN GUARANÍ	**YO NO HABLO EN GUARANÍ**	
YO NO HABLO EN GUARANÍ	YO NO HABLO EN GUARANÍ	
NDE VYRO	TONTO	
YO NO SOY INDIO	YO NO SOY INDIO	
TAVY	IGNORANTE	
KY'A	SUCIO	05
KATÍ NEVU.	MAL OLIENTE.	
YO NO ANDO POR EL MONTE	YO NO ANDO POR EL MONTE	
TEKOREÍ	SIN HACER NADA	
YO ANDO POR LA CIUDAD	YO ANDO POR LA CIUDAD	
HA'UREI	VIVO GRATIS	10
ANDO DEBALDE NOMÁS	CAMINO A VECES NOMÁS	
TRABAJO DEBALDE SAPY'APY'A	TRABAJO A VECES DE VEZ EN CUANDO	
COMO DEBALDE SAPY'AMIMI	COMO A VECES ALGÚN RATITO	
DUERMO DEBALDE PORAIRAÍ.	DUERMO A VECES POR ALLÍ.	
YO HABLO EN CASTELLANO	YO HABLO EN CASTELLANO	15
Y VIÁ APRENDÉ EL INGLÉ	Y VOY A APRENDER EL INGLÉS	

VIÁ REJUNTÁ AYAKÁPE	VOY A VOLVER A JUNTAR EN UNA CESTA	
CHANGA COIMA RECURSO PEAJE	DINERO DE UN TRABAJO TURBIO	
ERE ERÉA	DIGAS LO QUE DIGAS	
EL PURETE	ES LO MEJOR	20
AYARATA LA VIRU	VOY A JUNTAR MUCHA PLATA	
VIÁ AGARRARLE A LAS CHUCHI	VOY A AGARRAR A LAS INALCANZABLES	
QUE SE HACEN LAS ÑEMBOTA	QUE SE HACEN LAS DESENTENDIDAS	
VIÁ BAILAR EL REGUETÓN	VOY A BAILAR EL REGUETÓN	
CON LA RUBIA MÁS CUERONA	CON LA RUBIA MÁS ATRACTIVA	25
VAMO REVENTÁ LA NOCHE	VAMOS A REVENTAR LA NOCHE	
LE VIÁ EMPEDÁ	LA VOY A EMBORRACHAR	
CON GUISKI ETIQUETA NEGRA	CON WHISKY ETIQUETA NEGRA	
Y ANTE QUE SE DÉ CUENTA	Y ANTES QUE SE DÉ CUENTA	
Y ANTE QUE YO DESPIERTE	Y ANTES QUE YO DESPIERTE	30
¡YARÝI!	¡ABUELA!	
VIÁ LIGÁ	VOY A LIGAR	
CHE RA'A	MI AMIGO	
LO QUE NO VÍ NI EN MI SUEÑO.	LO QUE NO VI NI EN MI SUEÑO.	
YO NO HABLO EN GUARANI	YO NO HABLO EN GUARANI	35
NDE VYRO.	TONTO.	

El hablante lírico rechaza al indígena guaraní (“Yo no soy indio”), lo califica de forma negativa (“TAVY / KY'A / KATÍ NEVU… TEKOREÍ”) (ignorante / sucio / maloliente /… sin hacer nada), produciéndose, de esta manera, una marginación educativa (“ignorante”), de limpieza (“sucio”), de higiene (“maloliente”) y de trabajo (“sin hacer nada”). Además, se remarca la distancia entre la ciudad y el campo (“Yo no ando por el monte /…yo ando por la ciudad”) y se niega el uso del idioma guaraní (“Yo no hablo en guaraní”). Por oposición, el citadino debería tener las características contrarias, es decir, inteligente, limpio, aseado y trabajador. No obstante, en el poema, el hablante lírico se identifica como alguien que transita por la ciudad (“Yo ando por la ciudad”), que tiene trabajos temporales (“TRABAJO DEBALDE SAPY'APY'A”: Trabajo a veces de vez en

cuando), que es capaz de obtener dinero de manera turbia ("VIÁ REJUNTÁ AYAKÁPE / CHANGA COIMA RECURSO PEAJE":Voy a juntar en una cesta / dinero de un trabajo turbio), que no tiene un lugar fijo de residencia ("DUERMO DEBALDE PORAIRAÍ":Duermo a veces por allí), que gusta de lo fácil ("HA'UREI":vivo gratis) y que busca juntar dinero para relacionarse con personas de otra condición social ("AYARATA LA VIRU / VIÁ AGARRARLE A LAS CHUCHI":Voy a juntar mucha plata / voy a agarrar a las inalcanzables). De allí que se encuentra en una posición intermedia entre el hombre de la ciudad y del campo. Esta posición del hablante lírico, también se hace evidente en la palabra poética en donde se aprecia una mezcla idiomática entre el castellano y el guaraní. Como ejemplos, tomamos dos versos: "y viá aprendé el inglé" y "Le viá empedá". La forma correcta sería "y voy a aprender el inglés" y "La voy a emborrachar". También es llamativa la combinación idiomática que se produce entre el castellano y el inglés: "LE VIÁ EMPEDÁ / CON GUISKI ETIQUETA NEGRA" cuando la forma correcta es "la voy a emborrachar / con whisky etiqueta negra". Esta mezcla también se hace presente en el poema "YO NO HABLO EN GUARANÍ (II)":

YO NO HABLO EN GUARANÍ (II)	**YO NO HABLO EN GUARANÍ (II)**	
YO NO HABLO EN GUARANÍ	YO NO HABLO EN GUARANÍ	
NDERA...	POR TU VULVA…	
YO NO SOY UNA VAIRA	YO NO SOY UNA FEA	
UNA MINA TAVY	UNA CHICA IGNORANTE	
CAMPESTRE	CAMPESTRE	05
MERSA	VULGAR	
AUT	QUE ESTÁ FUERA	
NO SÉ SI ME ENTENDÉS	NO SÉ SI ME ENTENDÉS	
LOCA	LOCA	
YO NO USO LO QUE ESTÁ	YO NO USO LO QUE ESTÁ	10

RE-PASADO	MUY PASADO	
RE-USADO	MUY USADO	
RE-TUYÁ	MUY VIEJO	
TAMPOCO LA PAVADA	TAMPOCO LA PAVADA	
CHE RA'A	MI AMIGO	15
YO NO CURTO VYRESA	YO NO USO TONTERÍA	
QUE NO ME SIRVA	QUE NO ME SIRVA	
PARA ESTAR EN EL RUIDO	PARA ESTAR EN EL RUIDO	
RE-FASHON	MUY A LA MODA	
RE-CUL	MUY BIEN	20
RE-MBARETE	MUY FUERTE	
YO CURTO LO QUE SIRVA	YO USO LO QUE SIRVA	
PARA ESTAR EN LA HAIG	PARA ESTAR BIEN ALTO	
GANARME UN FAJO DE LOS VERDES	GANARME UN FAJO DE LOS VERDES	
CON UN KIS VAÍ VAÍ	CON UN BESO MAL QUE MAL	25
O UN MALETÍN TUICHA PORÁ	O UN MALETÍN BIEN GRANDE	
CON UN FUL SHOW	CON UN ESPECTÁCULO COMPLETO	
TENDÉA?	ENTENDÉS?	
¿GUARANÍ?	¿GUARANÍ?	
NO EXISTE	NO EXISTE	30
OLÚA.	TONTA	

El hablante lírico se manifiesta como una voz femenina que también rechaza a la indígena guaraní, a la que califica de “VAIRA” (fea), “TAVY” (ignorante), “CAMPESTRE” y “MERSA” (vulgar). Además, cataloga a la cultura de la indígena guaraní como “RE-PASADO / RE-USADO / RE-TUYÁ”(muy pasado / muy usado / muy viejo), que es una “VYRESA” (tontería), que hace “RUIDO” para llamar la atención para estar “RE-FASHON”(muy a la moda) y que no sirve “PARA ESTAR EN LA HAIG” (para estar bien alto). Incluso, rechaza de forma contundente al guaraní: “Guaraní / no existe”. Así mismo, el hablante lírico evidencia una posición intermedia ya que busca “ESTAR EN LA HAIG (estar bien alto) con “UN FAJO DE LOS VERDES”(un fajo de los verdes). Esta posición se reconoce también en la fusión

idiomática entre el castellano y el inglés presente en los versos: “YO NO SOY UNA…AUT”, “PARA ESTAR… / RE-FASHON / RE-CUL”, “PARA ESTAR EN LA HAIG”, “CON UN KIS…”, “CON UN FUL SHOW”. Esta alternancia entre el castellano y el inglés es conocida como el spanglish (o espanglish)[9]. El diccionario de la Real Academia Española (2014) lo define como: “Espanglish. (Del ingl. Spanglish, fusión de Spanish ‘español’ y English ‘inglés’).1. m. Modalidad del habla de algunos grupos hispanos de los Estados Unidos, en la que se mezclan, deformándolos, elementos léxicos y gramaticales del español y del inglés”. Dumitrescu(2012) encuentra que diversos estudios han demostrado que el spanglish es usado con mayor frecuencia por los bilingües con el propósito de pertenecer a una cultura hegemónica o subalterna en donde predominan lenguas distintas tal como sucede en Paraguay. Ardila (2012) comenta que los cambios continuos de códigos de dos lenguas puede devenir en una variante del habla caracterizada por la hibridez como el franglais (francés e inglés), el chinglish (chino e inglés), el portuñol (portugués y español), el espanglish (español e inglés), etc. En este sentido, en este poema, también es notoria la alternancia de palabras en castellano y guaraní. Por ejemplo en: “YO NO SOY UNA VAIRA / UNA MINA TAVY… / YO NO CURTO VYRESA… / O UN MALETÍN TUICHA PORÁ” cuya traducción sería “Yo no soy una fea / una mina ignorante… / Yo no curto tontería… / o un maletín bien grande”. Esta mezcla idiomática se hace más evidente en el poema “PURAHÉI MO'A”:

[9] Por ejemplo, una frase en inglés como “to go shopping”, cuya traducción sería “ir de compras”, en el spanglish se mostraría como “ir de shopping".

PURAHÉI MO'Ã[10]

SI YO PUDIERA HABLAR
ÑANDEJÁRA
SI MI LENGUA SUPIERA PRONUNCIAR ÑE'ẼTE
SI YO PUDIERA DESHACER EL ALFABETO
DEL TIEMPO Y LA MEMORIA 05
CHERESAPYSO NGA'U RAKA'E
Y AMASARA EN MI BOCA ÑE'Ẽ PORÃ JOGUAHAMI
SI DESCIFRARA EL PENTAGRAMA DE LOS VIENTOS
AJORA OJOKUÁVA CHE KÚ
SI PUDIERA CONVOCAR A LOS ANTIGUOS AYVU JÁRA 10
OGUERU NGA'U CHÉVE SU DULCE MIMBY
SI ANIDARAN AQUÍ CHE AHY'OKUÁPE
TOJORA CHE PYTÚPE OKÉVA
SI ME ESCUCHARAN TODOS
UMI ÑACHERENDUVÉIVA 15
SI SUPIERA CANTAR
AÑA MEMBYRE.

En este poema, no se rechaza al indígena guaraní ni a su cultura. Al contrario, se hace alusión a divinidades de la cultura guaraní como el "Ñandejará"(Nuestro Padre) o los "Ayvu Jará"(dueños de la palabra primigenia). El hablante lírico pertenece a una posición intermedia que se refleja en la mezcla del castellano con el guaraní. Así, desde el título, apreciamos una condición expectante ("PURAHÉI MO'Ã": El que quiso ser canto y no fue) que se repite en posibilidades como "SI YO PUDIERA", "SI MI LENGUA SUPIERA", "SI YO PUDIERA DESHACER", "SI DESCIFRARA", "SI

[10] Esta traducción al castellano, como la de los demás poemas, se realizó con la ayuda de la poeta guaraní Susy Delgado. La traducción sería: **EL QUE QUISO SER CANTO Y NO FUE** / Si yo pudiera hablar / Nuestro Padre / Si mi lengua supiera pronunciar lengua verdadera / Si yo pudiera deshacer el alfabeto / del tiempo y la memoria / Si yo hubiera tenido una aguda visión / y amasara en mi boca la palabra hermosa / Si descifrara el pentagrama de los vientos / Si hubiera desatado mi lengua / Si pudiera convocar a los antiguos dueños de la palabra primigenia / Si me trajeran su dulce flauta / Si anidaran aquí en el fondo de mi garganta / y liberaran lo que duerme en mi aliento / Si me escucharan todos / esos que ya no me escuchan / Si supiera cantar / hija de puta (esta última palabra también se puede traducir al castellano como "hija de la diabla").

PUDIERA CONVOCAR", "SI ME ESCUCHARAN", etc. Esta postura, abre la posibilidad de que en el contacto entre estos dos sistemas, surja una literatura alternativa[11] de naturaleza híbrida que no encaje en los cánones de ninguno de estos dos sistemas y cuya presencia pasa casi desapercibida. En esta literatura, se encuentran elementos de la lengua castellana y la lengua guaraní. Esto nos remite a los conceptos de dilingüismo y bilingüismo. Al respecto, Claudia Rodríguez (2012), aclara que:

> El uso de dos lenguas en Paraguay (guaraní y castellano) pareciera apuntar a una experiencia bilingüe; lo hace en realidad cubriendo campos semánticos y espacios culturales distintos (vedados a la otra lengua). A este fenómeno lo ha llamado Bartomeu Melià (1990), dilingüismo. Esto significa que los sujetos que manejan ambos códigos (sin importar cuál sea su lengua materna) no tienen posibilidad de utilizarlos de manera indistinta en los diferentes contextos sociales […] No se chocan, ni son opuestas, sino que se complementan, al poder abarcar entre ambas todos los espacios posibles.(p. 114)

De esta forma, la palabra poética de la poesía paraguaya bilingüe, posibilita el espacio donde se revela, simultánea y dialógicamente, el guaraní y el castellano bajo la forma del dilingüismo (Rodríguez, 2012, p. 124). Esto se hace evidente en los tres poemas estudiados en este apartado. Como hemos visto, en algunos casos se da esta relación entre el inglés y el castellano y, en otras, entre el castellano y el guaraní. Esta conjunción entre el castellano y el guaraní es conocido como el jopará. Lustig (1997b), aclara que esta expresión lingüística es la variante con menos prestigio en el contexto lingüístico paraguayo y que es considerado por muchos como el producto degenerado del encuentro de estas culturas y lenguas (p. 13). Luego, precisa que el jopará no es una tercera lengua en Paraguay:

---

[11] Este término fue usado por Martín Lienhard, pero también se usan como conceptos equivalentes los de "literatura transcultural"(Rama), "literatura otra"(Bendezú), "literatura diglósica"(Ballón), "literatura heterogénea"(Cornejo Polar). (Cf. prólogo a *Escribir en el aire*. Lima, Editorial Horizonte, 1994)

> No es que haya una tercera lengua en el Paraguay, sino que hay una parte cada vez más importante del pueblo paraguayo que no tiene cabida ni en el mundo de la tradición campesina (guaraní) ni en la civilización del progreso (español). Se sirven de un dialecto espurio que por "impuro", "desordenado" y "anormal" no merece la atención de filólogos, literatos y educadores. Los que hablan jopara son los que viven al margen de dos mundos, encallados entre dos lenguas, entre dos culturas.(1997b, p.31)

En este aspecto, Melià (2013b), coincide en no reconocer al jopará como una tercera lengua en Paraguay. La califica como "guarañol" por su similitud con el spanglish (castellano e inglés), el portuñol (portugués y español), etc. Define a esta "tercera lengua" como el guaraní históricamente hispanizado de forma gradual y sectorialmente, desarrollado hasta constituir un continuum heterogéneo de acuerdo a las variantes de los repertorios lingüísticos expuestos en el acto de hablar. Además, precisa que el mayor o menor grado de mixtura es el que deviene en el rechazo de los críticos o lingüistas hacia el jopará. Susy Delgado (2013), agrega que "el jopara existe desde los primeros tiempos de la colonia […] y ningún análisis, política o propuesta contraria ha podido desterrarlo. Despreciado, defenestrado, demonizado, rebajado a "lengua bastarda", sigue respirando libremente en el habla popular y también en la poesía, aunque no en la de los ámbitos académicos"(p. 102). De esta forma, el jopara representa en Paraguay, el tercer espacio de resistencia luego del castellano y el guaraní. Este espacio, está referido a los espacios de representación, que normalmente son marginales, pero, además, espacio de resistencia del espacio hegemónico (Rodríguez, 2012, p.2). Este tercer espacio es el lugar desde donde se expresan los hablantes líricos de los tres poemas analizados en esta sección. Esta temática, también está vinculada al bilingüismo que se lleva a cabo en Paraguay. Al respecto, Bartomeu Melià (2012) precisa que:

> El supuesto bilingüismo del Paraguay apenas camufla una forzada empresa de castellanización. Ese bilingüismo raramente ha promovido el aprendizaje del guaraní por el castellanohablante, mientras que se da la inversa, que el monolingüe guaraní acepta sí el castellano. Son los guaraní-hablantes que pasan a ser bilingües. Aquí es donde se hace patente la falta de interculturalidad real entre lenguas y sistemas de vida, que apenas entra como prótesis incómoda y al fin rechazada.
> La teoría del bilingüismo –la ideología habría que decir– no conduce al bilingüismo, sino a la sustitución.(p.93)

Esta sustitución es la mayor preocupación que se tiene ante el bilingüismo que representa una amenaza para el guaraní ya que existe una relación de diglosia entre estas dos lenguas en donde el castellano ocupa un lugar privilegiado. Por tanto, se debe establecer un diálogo entre estas dos lenguas que sea entre iguales, sin trampas y sin reservas para que la lengua guaraní se abra a una segunda o tercera lengua (Melià, 2012, p.93-94). De allí que se remarque que el aprendizaje de otra lengua no implique necesariamente el abandono de la lengua anterior y que se tenga presente la diglosia que existe entre estas dos lenguas. Al respecto, Tadeo Zarratea (2008), menciona que:

> Por lo general el paraguayo es bilingüe, pero su bilingüismo no es coordinado, sino incipiente o subordinado y sobre todo diglósico. Hace uso de uno u otro idioma según las circunstancias. […] El castellano es usado por los paraguayos en forma exclusiva en el ámbito del estado, del gobierno, de la prensa, del sistema educativo y la convivencia social de la alta sociedad. Por su parte, el guaraní es relegado al uso en las relaciones personales de intimidad, al seno familiar, a las relaciones de confianza, al ámbito rural, al ámbito del proletariado citadino, a las cuestiones no oficiales y a las conversaciones informales. (p.6)

Esta desigualdad lingüística que se da en la realidad paraguaya, resulta llamativa ya que la Constitución Paraguaya de 1992 reconoció al guaraní como lengua oficial: en su artículo 140º se señala que: “El Paraguay es un país pluricultural y bilingüe. Son

idiomas oficiales el castellano y el guaraní.”. En consecuencia, estas dos lenguas tienen igual rango jurídico y deberían ser usadas en condiciones de igualdad, pero en la realidad, tal cosa no ocurre (Zarratea, 2008, p.8-10). Con respecto a la enseñanza, la misma constitución, en su artículo 77º dispone que: “La enseñanza en los comienzos del proceso escolar se realizará en la lengua oficial materna del educando. Se instruirá asimismo en el conocimiento y el empleo de ambos idiomas oficiales de la República” (Zarratea, 2008, p.8). No obstante, en estos últimos años, los niños paraguayos, en el colegio, aprenden el idioma inglés y de allí que algunos especialistas planteen la idea de un trilingüismo entre el castellano, guaraní e inglés (Melià, 2013a, p.3). Ante este contexto es muy comprensible de que se hable, con justa razón, que el guaraní está en peligro de extinción[12] al igual que otras lenguas amerindias de nuestro continente.

Finalmente, en los poemas analizados en esta sección, se hace uso de la noción de la memoria, para enunciar, en la palabra poética, el concepto de palabra-alma que es un elemento identitario de la cultura guaraní. De esta forma, el hablante lírico, inicialmente, acentúa su identidad cultural con la cultura guaraní. Más adelante, las mezclas idiomáticas (guaraní-castellano) muestran cambios que se hacen presentes en la palabra poética, alterando, de esta manera, la concepción de la palabra presente en el pensamiento colectivo de la cultura guaraní. Estos cambios también devienen en un cambio de identidad cultura. Así, el hablante lírico hace uso de la noción de memoria para acentuar su identidad mediante la relación palabra-alma, presente en la poesía guaraní, para establecerse en una posición intermedia, ya no en lo hegemónico(representado, en estos poemas, con el castellano) ni con lo subalterno(relacionado, en los poemas anteriores, con el guaraní), sino con el jopará que

[12] Bartomeu Melià(2008) cita al latín como ejemplo: siendo una de las lenguas de mayor prestigio en la antigüedad, en la actualidad, es una lengua muerta, a pesar de que El Vaticano tiene como lengua oficial al latín, pero ya es una lengua muerta porque no se habla actualmente el latín en ese país. (p.1)

emerge como un tercer espacio lingüístico que nace de la confluencia del castellano con el guaraní y que se expresa en una literatura alternativa de naturaleza híbrida ajena a la poesía escrita en guaraní y en castellano.

CAPÍTULO III

LA NOCIÓN DE DISTANCIA DE LA RETÓRICA DEL DESAGRAVIO EN *OGUE JAVE TAKUAPU-CUANDO SE APAGA EL TAKUÁ* DE SUSY DELGADO

En este capítulo, desarrollaré la noción de distancia de la retórica del desagravio en el poemario de Susy Delgado. Para este propósito, se buscarán, en los poemas seleccionados, contrastes, ya sean de naturaleza implícita o explícita, que permitirán evidenciar dos grupos contrapuestos. Estos grupos humanos pertenecen a clases sociales diferentes y aparecen de manera implícita o explícita en los poemas seleccionados. Ahora, encontrar los contrastes en los poemas seleccionados, nos permitirá encontrar reclamos y una conciencia colectiva (y a veces individual) de una distancia de naturaleza temporal, espacial, social, étnica, idiomática, etc. por parte del grupo subalterno. De esta forma, gracias a la noción de distancia, se podrán apreciar los contrastes y diferencias que se dan en un espacio interno y que luego llegan hacia un espacio externo. Por esta razón, en este capítulo, se analizarán, en dos apartados, estas dos expresiones de la noción de distancia que aparecen, notoriamente, en los poemas seleccionados. La primera expresión de la noción de distancia se manifiesta a manera de reclamo global. En este primer apartado, en base a los resultados de los análisis buscando los contrastes en los poemas seleccionados, se analizarán reclamos individuales que declara el hablante lírico, que empiezan de manera individual, pero se proyectan, luego, de manera global. Finalmente, la segunda expresión de la noción de la distancia de la retórica del desagravio la encontramos en el mundo cotidiano. En este segundo apartado, se buscará, en base a contrastes, el modo en que se expone la

distancia étnica, cultural, social, económica, etc. dentro de un espacio interno: el mundo cotidiano.

01. La noción de distancia a manera de reclamo global

La noción de distancia de la retórica del desagravio se reconoce en base a los contrastes de dos o más elementos que expresan una distancia temporal, espacial, social, etc. en donde se reconocen reclamos que aparecen de manera implícita o explícita. En el caso de la distancia que se expresa a manera de reclamo global, se busca al igual que lo mencionado anteriormente, reclamos que empiezan de manera individual para extenderse de manera global. Los poemas que cumplen estas características del libro *Ogue jave Takuapú / Cuando se apaga el Takuá* de Susy Delgado son: "Dónde", "Temblor" y "El visitante".

En el poema "Dónde", se mencionan diversas divinidades de culturas amerindias precolombinas en letras mayúsculas:

DÓNDE

Y USTEDES
ÑANDERUVUSU
QUETZALOATL
VIRACOCHA
JAKAIRA 05
HUITZILOPOCHTLI
NGENECHEN
PACHAMAMA
IRZAMNÁ
PU AM... 10
¿DÓNDE ESTÁN?
¿MOÓIKO PEIME?

Estas divinidades, pertenecen a las culturas guaraníes (Ñanderuvusu, Jakaira), mapuches (Ngenechén, Pu Am), aztecas (Quetzalcóatl, Huitzilopochtli), maya (Irzamná) e inca (Viracocha, Pachamama). Al inicio de este poema, el hablante lírico se dirige hacia las diversas divinidades de las culturas precolombinas mencionadas ("Y USTEDES") sin producirse una respuesta de parte de estas divinidades, generando así, una distancia comunicativa. Esto ocasiona el reclamo del hablante lírico en dos llamados de atención tanto en castellano como en guaraní: "¿DÓNDE ESTÁN? / ¿MOÓIKO PEIME?"(¿dónde están? / ¿dónde están?). Por tanto, el hablante lírico expresa un conocimiento del castellano y guaraní, pero, al dirigirse, hacia las divinidades prehispánicas, da a conocer, implícitamente, un vínculo hacia estas culturas, es decir, que el reclamo parte de forma individual desde el ámbito asociado a las culturas prehispánicas. Esta incomunicación produce la sensación de que las divinidades de las culturas precolombinas parecen haber desaparecido, dando a entender la oposición entre ausencia y presencia de estas divinidades, remarcando, así, la distancia comunicativa entre las divinidades y el hablante lírico. Esta distancia, también se hace presente en el contraste entre el desamparo y la solidaridad que proviene del desamparo por parte de estas divinidades en el plano temporal desde donde se manifiesta el hablante lírico. Luego, en el reclamo que inicia el hablante lírico hacia las divinidades, que empieza de manera individual para extenderse de manera global a casi todo el continente americano, en una unidad que conformarían las divinidades de las culturas amerindias, está presente una distancia espacial entre el hablante lírico y las divinidades mencionadas anteriormente.

El poema "Ryrýi - Temblor" muestra una distancia física, étnica y espacial entre los pobladores americanos presentes en la realidad descrita en el poema:

Óga	Las casas
mbo'ehao	las escuelas
merkádo	los mercados
tupão ha ospitalkuéra	los templos y hospitales
táva guasu ha tava'ieta	ciudades y poblados
ha tapicha opáichagua	y gente de todos los pelajes
imitã ha itujáva	de todas las edades
michĩ ha ikyráva	pequeñitos y gordos
kamba ha ipiremorotĩva	morenos y blanquitos
Haití-pegua	de Haití
Chile-pegua	de Chile
México-pegua	de México
opẽmba óga kuatiáicha	se quiebran como castillos de naipes
ijaku'i	se deshacen
mbujape ku'ikue	curuvicas de pan
bombapu ojajaipáva	fuegos artificiales
arete ivaivéva ko yvy ape áripe.	en la fiesta más triste de la tierra.

En este fragmento aparecen algunos elementos de las ciudades ("Las casas / las escuelas / los mercados / … y hospitales") que congregan un gran número de personas, atendiendo necesidades básicas de vivienda (casa), educación (escuela), alimentación (mercado) y salud (hospital). Estos elementos citadinos se presentan junto al campo ("ciudades y poblados") para remarcar la distancia entre la ciudad y el campo. Luego, se muestran características de los pobladores ("…gente de todos los pelajes / de todas las edades") que reflejan una distancia física ("pequeñitos y gordos") y étnica ("morenos y blanquitos"). Además, se aprecia una distancia espacial al precisar que estos pobladores pertenecen a determinados países de América del Centro (Haití), del Sur (Chile) y del Norte (México). De esta forma, en el fragmento analizado, se muestra al continente americano como un espacio pluricultural en donde conviven individuos caracterizados por la diferencia y el contraste.

Más adelante, se hace referencia a una distancia temporal que se hace evidente luego de finalizado el movimiento telúrico:

Ha opávo upe jeroky	Y cuando al fin la danza acaba
Amérika ojahe'o	América solloza
ijatukupe kangue syry	con su columna vertebral
karapã reheve	doblada
otimbo jetyvyroitágui.	vencida por tantas sacudidas.

En este momento, el movimiento telúrico ha culminado y aparece el continente americano ("Y cuando al fin la danza acaba / América solloza") que viene después de terminado el temblor para dar a conocer una distancia temporal entre el pasado y presente de la realidad americana. Además, el movimiento telúrico altera un orden establecido, estático, donde se hace evidente la noción de cambio, de movimiento. Así, se hace uso de la noción de distancia de la retórica del desagravio para expresar, en este llamado al cambio un descontento que se manifiesta de manera implícita en el poema, que parte de la referencia de determinados países de América ("de Haití / de Chile / de México") para luego extender de manera global hacia toda América ("y gente de todos los pelajes / de todas las edades /…América solloza").

La propuesta de cambiar un orden establecido también está presente en el poema "Mombyrygua - El visitante":

Mombyrygua	**El visitante**	
Mombyryetégui ouva'ekue	El visitante llegado de tan lejos	
omaña yvy apu'áre	miró el mundo redondo	
ha he'i tapicha ojuhúvape:	y le dijo al habitante que encontró:	
- Hetaite mba' éma piko pereko	- Cuántas cosas tienen ya ustedes	
pejokuaa haguã	para conocerse	05
peñe'ẽ haguã ojupe	para comunicarse	

peiko porã haguã	para vivir en armonía	
oñondivepa...	todos juntos. . .	
Opaichavérõ oiméne ko'ápe	Supongo que aquí	
opáma raka'e ñorãirõ	ya se habrán acabado las guerras	10
entre los habitantes...	pende apytépe...	

Primero llega un visitante de muy lejos ("El visitante llegado de tan lejos / miró el mundo redondo") que indica una distancia espacial entre el visitante y los pobladores del planeta Tierra. Luego, el visitante se dirige hacia un habitante ("y le dijo al habitante que encontró"), pero no existe diálogo entre ellos, evidenciando una distancia idiomática. En este poema, también hay un llamado de atención por parte del visitante hacia los humanos debido a: la falta de conciencia para no reconocer lo que ya se tiene ("-Cuántas cosas tienen ya ustedes"), la falta de conocimiento de otros seres humanos ("para conocerse"), la falta de comunicación ("para comunicarse"), la falta de unión ("para vivir en armonía"), la falta de entendimiento y fraternidad ("ya se habrán acabado las guerras"). Estos reclamos no van dirigidos sólo al habitante con el que se encuentra el visitante, sino van dirigidos hacia toda la humanidad ("ustedes", "todos juntos. . .", "aquí", "entre los habitantes..."). De esta forma, se hace uso de la noción de la distancia de la retórica del desagravio en el reclamo empieza de manera individual ("y le dijo al habitante que encontró:") para proyectarse de manera global, manifestando un deseo utópico ("Supongo que aquí / ya se habrán acabado las guerras / entre los habitantes...") de naturaleza totalizadora.

Finalmente, debido al análisis de estos poemas, se reconocen contrastes que dan a conocer distancias de índole idiomática, étnica, temporal y espacial. Estas distancias traen como consecuencias reclamos que se expresan de manera implícita o explícita en los diversos contextos expuestos en estos poemas. Además, el hablante lírico, en

algunos poemas, también es partícipe de estos reclamos que se inician de forma particular(que nacen en el ámbito del mundo cotidiano) y que devienen, luego, en un reclamo global que puede referirse al continente americano o al mundo entero. En el primer poema analizado en este apartado, el reclamo se dirige hacia las divinidades prehispánicas. En el segundo poema, hacia el continente americano. En el tercer poema, hacia la humanidad. Por tanto, existe una secuencia generalizadora y abarcadora de la noción de distancia de la retórica del desagravio en estos 3 poemas estudiados. En los espacios descritos en ellos, se muestran contextos pluriculturales caracterizados por la diferencia y el contraste.

02. La noción de distancia en el mundo cotidiano

La noción de distancia, como ya se ha mencionado en el apartado anterior de este capítulo, se reconoce en base a los contrastes de dos o más elementos que expresan una distancia temporal, espacial, social, etc. en donde se reconocen reclamos que aparecen de manera implícita o explícita. En el caso de la distancia en el mundo cotidiano, se busca, en base a los contrastes detallados anteriormente, reconocer la presencia de un grupo humano subalterno que manifiestan reclamos y una conciencia colectiva en base a su marginalidad. En el caso de los poemas seleccionados del libro *Ogue jave Takuapú / Cuando se apaga el Takuá* de Susy Delgado, se analizan aquellos que, en su mayoría, desarrollan el tema de la pobreza. Estos poemas son: “Che mbarakasä - Cuerdas de mi guitarra”, “Mitä ñembyasy - Lamento de niño”, “Mba’yryguatápe - En el colectivo”, “Balita balita”, “Jeiko - Vivir”, “Ñemongakuaa - Crianza” y “Merkado guasúpe - En el gran mercado”.

En el poema “Che mbarakasä - Cuerdas de mi guitarra”, la distancia se hace evidente en la temática de la pobreza que es asociada a las cuerdas de la guitarra y al sonido que ellas producen:

Che mbarakasã	**Cuerdas de mi guitarra**	
Che mbarakasã	Cuerdas de mi guitarra	
peteĩ oso	una se ha soltado	
ambue ochiã	la otra chirría	
peteĩ che pichái	una me pellizca	
ambue ndaipúi	la otra no suena	05
okirĩrĩ atã	calla como piedra	
oñembotavy	se hace la tonta	
oñemoambu'a.	se encierra en sí misma.	
Che mbarakasã	Cuerdas de mi guitarra	
nachemoirũséi	no quieren seguirme	10
apuraheisérõ	si quiero cantar	
oñembopochy	fingen enojarse	
ochararãmba	suenan destempladas	
chembojavypa	me hacen errar	
che rapichakuéra	hacen que se rían	15
ombopukapa.	de mí mis amigos.	
Che mbarakasã	Cuerdas de mi guitarra	
mboriahu pyahẽ	sollozo de pobre	
mboriahu pyapẽ	uñas de pobre	
mboriahu rasẽ	llanto de pobre	20
mboriahu kyse.	puñal de pobre.	
Che mbarakasã	Cuerdas de mi guitarra	
aña mbaraka.	guitarra del Diablo	

Se presenta una desarmonía en las cuerdas de la guitarra (“una se ha soltado / la otra chirría /…la otra no suena / …suenan destempladas”) que induce al error al momento de tocar la guitarra para lograr el acompañamiento musical a la hora de cantar (“Cuerdas de

mi guitarra / no quieren seguirme / si quiero cantar /…me hacen errar”). Esto produce un enojo en la persona que toca la guitarra (“Cuerdas de mi guitarra / guitarra del Diablo”). Luego, este enojo va dirigido hacia las cuerdas de la guitarra y al sonido que producen, pero vinculados a la pobreza (“Cuerdas de mi guitarra / sollozo de pobre / uñas de pobre / llanto de pobre / puñal de pobre.”). De esta forma, el sonido que produce la guitarra se configura como un testimonio de reclamo de la pobreza. Este sonido es caracterizado por la tristeza (“sollozo de pobre”), la vulgaridad (“uñas de pobre”), el dolor (“llanto de pobre”) y lo hiriente(“puñal de pobre”). Así, en este poema, la noción de distancia de la retórica del desagravio, da a conocer un contraste entre dos colectivos: uno acentuado por la pobreza y que está asociado a al grupo subalterno; y otro, cuya presencia pasa desapercibida y que es vinculado a la riqueza y a lo hegemónico.

En caso de poema “Mitä ñembyasy - Lamento de niño”, la pobreza no es tan notoria, pero sí el desamparo:

Mitä ñembyasy	**Lamento de niño**	
Mitãmi	El niñito	
hasengy	solloza	
hupa vaimíme	en su camita pobre	
iñakuruchĩ	se acurruca	
ha oñembyasy	se lamenta	05
pyhare pukukue	a lo largo de la noche	
reiete asy.	inútilmente.	
Mitãmi	El niñito	
ndokeséi	no quiere dormir	
ha iñe'ẽ tavymíme he'i:	y con su vocecita balbucea:	10
¿Mba'éiko oikopa	¿Qué se hicieron	
Mama tororégui?	las canciones de Mamá?	

En este poema, la noción de distancia de la retórica del desagravio, está relacionada a la pobreza del hogar de un niño ("…su camita pobre") que no se encuentra bajo el amparo de sus padres ("El niñito / solloza"). Esta orfandad genera un reclamo que no es escuchado durante la noche ("se lamenta / a lo largo de la noche / inútilmente") en la que el niño no desea dormir ("El niñito / no quiere dormir") sin escuchar las canciones de su madre. Se muestra un espacio íntimo(el dormitorio) de una familia pobre en donde, los reclamos que se manifiestan, parten de un individuo desamparado que expresa lamentos("se lamenta") que no tienen respuesta. Esto da a conocer una distancia comunicativa entre el niño y sus padres. Así, la noción de distancia, en este caso, muestra determinadas distancias dentro de un espacio íntimo y determinado: el hogar familiar.

En el poema "Mba'yruguatápe - En el colectivo", la noción de distancia no está presente en la temática de la pobreza, sino en los contrastes de dos grupos que en él se presentan:

Mba'yruguatápe	**En el colectivo**	
Iñapesã	Arracimados	
isaraki	traviesos	
isarambi	desparramados	
iñapañuãi	se enredan	
mitãita	los niños	05
mba'yruguatápe	en el colectivo	
Kamba'i onohẽ iñakã	El morenito saca la cabeza	
ovetã jekárupi	por la ventana rota	
oñomokusẽ hapichakuérape	y les saca la lengua a sus amigos	
hy'aivúva gueteri tapehũme	que todavía sudan en la ruta	10
mokõi tuichamiẽva	los dos más grandecitos	
oñomyaña oguapységui	se empujan queriendo sentarse	
oñombojovahéi tĩsyrýpe	se lavan mutuamente las caras con mocos	

ipo'imíva	el más flaquito	
oho ho'a ha opu'ãme	va cayendo y levantándose	15
ndojuhúi moópa	no encuentra de dónde	
oñekaramakuaa	poder agarrarse	
michĩvéva oke itáicha	el más chico duerme como una piedra	
heindy jyva ári	en brazos de su hermana	
ha heindy	y su hermana	20
oipapa viru ivosamíme	cuenta la plata del bolsito	
oinupakuévo ipojáiva	mientras pega a los que manotean	
águio ha péguio	de aquí y de allá	
mberu hovy	como se espantan	
ñainupaháicha.	las moscas azules.	25
Mba'yru mboguataha	El chofer	
omaña sayke ha ongururu	mira de reojo y va rumiando	
jura ky'a ohóvo...	puteadas...	

Se presenta un grupo de niños que están agrupados en un colectivo, sin la presencia de una persona adulta con ellos. Este grupo variado expone una distancia étnica ("El morenito") y física ("los dos más grandecitos" /…el más flaquito /...el más chico"). Esta última distancia permite reflejar el mundo de los más débiles ante los más fuertes ya que, en el poema, los dos niños grandes luchan por un asiento ("los dos más grandecitos / se empujan queriendo sentarse"), otro niño delgado cae fácilmente ("el más flaquito / va cayendo y levantándose / no encuentra de dónde / poder agarrarse") y el más pequeño es protegido por su hermana ("el más chico duerme como una piedra / en brazos de su hermana"). Esta figura femenina no sólo es protectora de su hermano menor, sino también es la guardiana del dinero ("cuenta la plata del bolsito"). En este contexto, aparece la figura adulta que trata de imponer el orden en el interior del colectivo ("El chofer / mira de reojo y va rumiando / puteadas...") emitiendo reclamos que evidencian un contraste entre el orden y desorden que estarían señalados, respectivamente, al mundo de los adultos y al mundo infantil. De esta manera, la

noción de distancia, en base a contrastes, muestra, en un espacio cerrado y delimitado(el colectivo), la diversidad física, étnica y de género dentro de un grupo de niños que, al mismo tiempo, es contrastado con el adulto que maneja el colectivo.

En el poema "Valíta valíta - Balita balita", la pobreza está referida en el espacio donde se ubica inicialmente la balita que es un juego infantil[13] presente en muchas partes del continente americano y que recibe el nombre de canicas o bolitas. El poema empieza haciendo alusión a determinados elementos de la pobreza:

Valíta valíta	Balita balita
ytyapy rembére	junto al basural
tembyre rembére	labios de las sobras
ñembyahýi rembe	labios del hambriento
tembyre memby.	hijos de las sobras.

Se precisa la ubicación espacial de la balita ("junto al basural") en donde abunda el desecho, la basura, lo inservible. Luego, el hablante lírico califica el basural con metáforas que vinculan el basural con la pobreza. El primer calificativo es el de "labios de las sobras". Los "labios" representan la voz y las "sobras" son los desechos, lo último que queda de lo inservible. Esta metáfora registra la voz del marginado. En la siguiente metáfora ("labios del hambriento"), los "labios" están aludidos a un calificativo humano: el hambriento que tiene carencia de alimentos. Esta conjunción puede interpretarse como la voz de la carencia. La otra metáfora ("hijos de las sobras") refuerza la idea anterior en la que se describe a un grupo humano determinado ya que se habla de los "hijos" que descienden o provienen de "las sobras", de lo inservible. Por lo tanto, estas tres metáforas se refieren a un grupo humano marginado que está vinculado a la pobreza. Esta relación se hace más evidente en los siguientes versos del poema:

[13] Este juego consiste en golpear las canicas lanzándolas con las manos para lograr que una canica ingrese en un agujero que normalmente está hecho en la tierra con las manos de alguno de los participantes.

Tembe ky'a rembyre	Sobras de los labios sucios
mboriahu rembyre	sobras de pobreza
tembyre rembyre.	sobras de las sobras.

Se utilizan tres metáforas consecutivas para vincularlas al basural. La primera metáfora ("Sobras de los labios sucios") une las "sobras", que implican lo inservible, con "los labios sucios". Los "labios" pueden representar la voz y la suciedad, a lo negativo, la cual, es rechazada ya que se busca la limpieza. De allí que "los labios sucios" ya incorporan una marginalidad y las "Sobras de los labios sucios", contienen una doble marginalidad ya que las "sobras" simbolizan los rezagos. La segunda metáfora ("sobras de pobreza") tiene una correspondencia directa con la pobreza, la cual, compete a las "sobras". Esta metáfora, al igual que la anterior, comprende un doble repudio: el de las "sobras" y el de la "pobreza". La última metáfora ("sobras de las sobras") abarca una doble oposición ya que se refiere a unas "sobras" que son producto de otras "sobras". Por tanto, en este poema, la pobreza está conectada a los rezagos de lo inservible ("las sobras") y los pobres están calificados con una doble marginalidad ("hijos de las sobras"). Así, en este poema, la noción de distancia, expresa un contraste entre la pobreza y la riqueza en un espacio abierto: junto al basural.

En el caso del poema "Jeiko - Vivir", la pobreza se refleja como un estilo de vida:

Jeiko	Vivir
jeheka	buscar
ñekarãi	arañar
pytu jeharyvo ára ha ára	arrancar cada día el aliento
amo pytũ ruguaitégui	del fondo de las sombras
jeipyhy	asumir
ñembyahýi rendy ky'a	la luz sucia del hambre
kuerái kamisa havara	la áspera camisa del hastío

pore'ỹ okẽ.	la puerta de la ausencia.
Tetia'e	Inventar
ñeguenohẽ ñeko'õigui	las ganas de la bronca
puka ñembohorýgui	la risa de la burla
ha'arõ kachiãi tesaráigui.	la paciencia vulgar del olvido.

La pobreza se manifiesta en una forma de vivir que está ligada a una esperanza ("arrancar cada día el aliento") que proviene de la oscuridad ("del fondo de las sombras"). Además está articulada a seis metáforas. Las tres primeras coinciden con la resignación ("asumir") y las otras, con un anhelo ("inventar"). La primera de ellas ("la luz sucia del hambre"), revela un contraste entre limpieza/suciedad ("luz sucia"), la cual, a su vez, está relacionada con la carencia de alimento ("hambre"). Del mismo modo, estos dos elementos (suciedad y hambre), están referidos a la pobreza. La segunda metáfora ("la áspera camisa del hastío") presenta una prenda de vestir que contiene la característica de lo desagradable ("áspera camisa") y que llega al cansancio ("hastío"). En esta metáfora, el estilo de vida organizado con la pobreza, se asume como algo desagradable y rutinario. En la tercera metáfora ("la puerta de la ausencia") se une "la puerta", que es una entrada o un nexo entre dos espacios, con la "ausencia" que es aquello que no está presente. De allí que en esta metáfora, la rutina de la pobreza, se asume como una esperanza frustrada ante una entrada ("puerta") donde no hay nada ("ausencia"). La cuarta metáfora ("las ganas de la bronca") enlaza un deseo ("ganas") con un conflicto ("bronca"). Aquí se descubren las ansias de un enfrentamiento que es reprimido. La quinta metáfora ("la risa de la burla") anuncia una alegría ("la risa") que es producto de una ofensa ("burla"), es decir, un sarcasmo ante la ofensa que se recibe. La sexta metáfora ("la paciencia vulgar del olvido") presenta una pasividad ("paciencia") que es común ("vulgar") ante un evento que se quiere olvidar ("olvido").

Más adelante, en el poema, esta forma de vida, es asociada a la suciedad:

Jeiko	Vivir
oñekotevẽ'ỹva jepokuaa	iniciarse
ñemoñepyrũ	en la extraña costumbre
tesa jepea sa'y ky'a	de abrir los ojos al color
ndajahechakuaáivape	indescifrable de la mugre

Este estilo de vida empieza en algo habitual y rutinario ("costumbre") que es desconocido ("extraña"). Esta nueva etapa implica despertar ("abrir los ojos") hacia un entorno donde abunda el color caótico ("indescifrable") de la suciedad ("la mugre"). Este nuevo contexto se asume de manera resignada:

jeho meme	seguir
ke'ỹ jejopy vorsíllo jerápe	apretar el desvelo en el bolsillo roto
jetu'u	persistir
ñemohatã reí ñembotyryry	arrastrar una inútil terquedad
umi tape hũme oñeha'ãhápe	en esas calles donde todos juegan
partído avave ogana'ỹva araka'eve	ese partido que nadie gana nunca
ñemoarandu	estudiar
opaite akãhatã rekópe	los infinitos modos de la picardía
ñemoarandu pya'e ñembyasy perõme	egresar
ñemohu'ã	de la carrera intensiva de la desolación
ñemoarandupaha	doctorarse
ko'ẽrõ jehupytýpe	en pasar al otro día
mokõi viru apu'a ha ñemohatã guasuvérehe.	con dos monedas y una terquedad mayor.

Se establece la idea de "seguir", de "persistir", de insistir en un contexto desfavorable, marcado por la "terquedad", en donde se juega un "partido que nadie gana nunca". Este juego desfavorable, se juega por "todos", en las "calles", dando a conocer un grupo de personas que participan de un juego que se da en un espacio delimitado: las calles. En las calles, se "estudia", se "egresa" y se "doctora". Estos tres elementos están aludidos a

la universidad y no al colegio ya que en el colegio no se “doctora”. Esta “universidad” es donde se especializan los conocimientos, donde se estudia, se egresa y se doctora, dando a conocer niveles exigencia académica. Además, se configura como el espacio en donde se desarrollan determinadas capacidades: primero, la “picardía” que es una habilidad que se “estudia”. Luego, esta habilidad se hace más notoria para “egresar” de esta etapa de desolación para, finalmente, “doctorarse” en sobrevivir “con dos monedas” y “una terquedad mayor”. De esta forma, se presentan intensidades de la pobreza, de la destreza para poder sobrevivir en un presente marcado por la derrota de un “partido que nadie gana nunca”.

Luego, el estilo de vida descrito hasta aquí, está marcado por la resignación:

Jeiko	Vivir
pojái ára pytúre	manotear un puñado de aire
tenonderã apo kartõ pehenguégui	construirse un futuro de cartón
tendami jeipe'a anguja apytépe	hacerse un lugarcito entre las ratas
tevi ñekuave'ẽ	empeñar el culito
peteĩ tóko kirirĩre	por una dosis de silencio

La vida se expresa como una forma de buscar o “manotear” el aire que es vital para la respiración. Esta condición refleja la falta de libertad y represión. Esta última idea, se refuerza más cuando se busca “hacerse un lugarcito entre las ratas” para dar a conocer un contexto desfavorable donde se muestra “el silencio”, el callar, el no poder expresarse libremente.

Después, esta forma de vivir deviene en desprecio:

karácha ha royrõ	lavarse con saliva
jejohéi tendýpe	la sarna y el desprecio
ñorãirõ ñati'ũndie piro'ymíre	pelearle un suspiro a los mosquitos
tye kororõ mokirirĩ	acallar el rugido de las tripas
kachaka rãi jekapáreheve tãi jekapa tuñe'ẽ	con una cumbia desdentada masticar

ha pyhare rãi jeka jeisu'u.	el silbido de las caries la desdentada presa de la noche.

El desprecio se hace evidente cuando hay que “lavarse con saliva / la sarna y el desprecio” y está marcado por la marginalidad y el rechazo. Por tanto, se genera un contraste entre el aprecio y la marginalidad. Este contraste es de naturaleza social y se genera entre dos grupos que no se expresan explícitamente en el poema, pero que se deducen a raíz de estos contrastes. Además, este contexto, está marcado no sólo por el desprecio, sino por el hambre. De allí que se busque “acallar el rugido de las tripas”, para dar a conocer el hambre y, por ende, la pobreza que impera en este estilo de vida que se alude en el poema en donde se aprecia la noción de distancia en un espacio abierto y no delimitado.

En el poema “Ñemongakuaa - Crianza”, la pobreza está vinculada al espacio exterior al hogar familiar: la calle. En este poema, el hablante lírico describe a dos personas de distintas características:

Ñemongakuaa	**Crianza**	
Ha'e niko	Él fue	
oñembogakuaa porãiterei va'ekue	criado de la mejor manera	
okakuaa hogaygua ndive	rodeado de los suyos	
oñeñangareko hese	que lo cuidaban	
oiko haguã chugui	para que se hiciera	05
kuimba'e añete	hombre cabal	
okaru porã	comía bien	
oke porã	dormía bien	
ndohasái mbyry'ái ni ro'y	no sufría calores ni fríos	
ha mbo'ehára kuéra	y sus maestros	10
omombarete chupe	le fortificaban	
hete ha iñakãme	el cuerpo y la cabeza	
oporojukakuaa haguã.	para que supiera matar.	

Ha'e niko	Él fue	
oñembogakuaa vaipa va'ekue	criado de la peor manera	15
oñemondo va'ekue hógagui	lo hablan echado de la casa	
oiko ha'eñorei	vivía solo por ahí	
oisu'u opáichagua iróva	masticando todo lo amargo	
iñembyahýi	pasaba hambre	
oke sapy'amimi	dormía a ratitos	20
imbary'ái terã iro'ýgui	porque tenia calor o porque hacia frío	
oiko ytýicha	andaba como la basura	
oñemombo ápe ha pépe	lo tiraban aquí o allá	
omokechẽ ha ombokuapa	entre todos	
chugui kiwai	le hablan abollado y agujereado	25
hete ha iñakã	el cuerpo y la cabeza	
oporojakakuaa haguã.	para que supiera matar.	

Una persona está descrita en la primera estrofa y la otra, en la segunda. La educación de la primera persona, proviene del hogar familiar que es calificado como “la mejor manera” de ser criado “rodeado de los suyos”, quienes “lo cuidaban” con la intención de que se convirtiera en un “hombre cabal”. En este espacio interior, no se expresa hambre (“comía bien”), ni penurias (“dormía bien / no sufría calores ni fríos”). En el espacio exterior, en el colegio, “…sus maestros / le fortificaban el cuerpo y la cabeza / para que supiera matar”, estableciendo, de esta manera, una crítica a la educación impartida en los colegios. En este espacio exterior, en oposición al espacio interior representado por el hogar familiar, los maestros son las personas que “fortificaban / el cuerpo y la cabeza” al estudiante “para que supiera matar”. La segunda persona descrita en este poema, fue “echado de la casa”, expulsado del espacio interior que es el hogar familiar. El motivo de esta expulsión no se detalla en el poema y genera resentimientos en esta persona “que vivía solo por ahí / masticando todo lo amargo”. Este espacio exterior al hogar familiar, es un lugar donde existe el desamparo, donde se pasa el hambre, donde

se duerme “a ratitos” cuando “tenía calor” o “hacía frío”. Esto refuerza la idea del contraste entre el espacio interior, representado por el hogar familiar, y el espacio exterior, representado por la calle. En este espacio exterior, esta persona recibe una educación que proviene de la calle misma: “entre todos / le habían abollado y agujereado / el cuerpo y la cabeza / para que supiera matar”. Aquí es calificado como “basura” ya que recibe el desprecio y rechazo de la gente que se desplaza en el espacio exterior al hogar familiar. Todo este rechazo, genera en esta persona resentimientos que terminan en que esta persona “supiera matar”. De allí que se genera el contraste entre el aprecio y el rechazo, entre la gratitud y el resentimiento. Por lo tanto, los contrastes expresados en este poema, dan a conocer que el espacio exterior, ya sea el colegio o la calle, enseña a “matar” a una persona que proviene tanto de un hogar familiar o de la calle misma. Es decir, que el espacio externo se presenta hostil con las personas que provienen del espacio interior del hogar familiar. En este sentido, la noción de distancia, contrapone un espacio cerrado y precisado(el hogar familiar) con un espacio abierto no delimitado(la calle).

En el poema “Merkado Guasúpe - En el gran mercado”, la pobreza está representada en un grupo de personas que son marginadas por el vendedor del mercado. El poema se inicia de esta manera:

Merkádo guasúpe	En el gran mercado
apañuãui	hay un gran revuelo
oñemboja'o mba'erepyeta	Se reparten las mercancías
tapichakuéra omumu	los clientes se agolpan
ojo'apa oñpmyañamba	se enciman se empujan
osapukái oñondivepa.	gritan todos juntos.

Se resalta la importancia de este espacio determinado en el que se vende de todo: “el gran mercado”. En este lugar, “se reparten las mercancías”, dando a conocer que existe

un orden establecido al momento de repartir las mercancías. Sin embargo, este orden también es una imposición y deja entrever un contraste entre el orden y el desorden, entre la calma y la alteración. Esta imposición del orden es determinante ya que “hay un gran revuelo” y “los clientes se agolpan / se enciman se empujan” y “gritan todos juntos”. Luego, se expresan las voces de los compradores:

- Che raẽ aju kuri	- Yo vine primero
- Che aju mombyryvégui	- Yo vine de más lejos
- Che aipota tembi'u	- Yo quiero comida
- Nde nde kyraiterei	- Vos estás muy gordo

Hay tres voces que corresponden a los compradores y una, a la del vendedor. Los compradores reclaman ser atendidos y cada uno expresa el argumento para lograr este objetivo. La primera voz justifica este pedido a raíz de la puntualidad (“vine primero”). La segunda voz, debido a la distancia de donde procede (“vine de más lejos”). La tercera voz, debido al hambre que padece (“quiero comida”). No obstante, se genera un diálogo entre el vendedor y esta última persona que solicita comida. La respuesta del vendedor es contundente (“- Vos estás muy gordo”) y margina a esta persona. Luego, sigue el diálogo del vendedor con otros compradores:

- Che aipota che yvyrã	- Yo quiero un terreno
- Nde nde pituva rasa	- Vos sos un inútil

Una de las personas asistentes al mercado, reclama un terreno, señalando así, un contraste entre una persona con hogar y un indigente. No obstante, el vendedor justifica su respuesta en la inutilidad de la otra persona, marcando una distancia entre ambos y genera una oposición entre lo útil y lo inútil que estaría ligado al indigente. Luego, el tema del terreno se vuelve a tocar en otro diálogo, pero en circunstancias diferentes:

- Che avendese umi yvy	- Yo quiero vender terrenos
- Che che opívoiterei	- Yo ando ya desnudo
- Nderehe mba'eve ndo'ái	- A vos nada te queda bien

Se presenta una persona que es poseedora de los terrenos, en contraposición a la persona referida en la estrofa anterior que anhelaba un terreno ("Yo quiero un terreno"). La otra persona que participa de este diálogo, expresa que no tiene ropa ("ando desnudo") y sufre la marginación del vendedor al responderle que "nada te queda bien". En este caso, implícitamente, en los compradores, se muestran dos grupos contrastados. Esto también se evidencia en el siguiente diálogo:

- Che che valeve	- Yo soy más listo
- Che che rasyete	- Yo estoy muy enfermo
- Nde nde chavieterei	- Vos sos un enclenque

Uno de los compradores se califica como el "más listo". La otra, se autodenomina como "un enfermo". Luego, el vendedor, se dirige hacia esta última persona calificándola de "enclenque", de débil, de enfermizo, entablando así, una marginalización de aspecto físico y de salud. Esta marginación también es evidente en los siguientes diálogos:

- Che che kane'õma	- Yo ya estoy cansado
- Che che kueráima	- Yo ya estoy hastiado
- Nde ne kangyeterei	- Vos sos demasiado débil

Se observa una persona que exterioriza su cansancio y otra, su hastío. En ambos casos se produce un cansancio, pero en el segundo caso, se precisa este cansancio, expresando un contraste entre la saciedad y el hambre. Luego, el vendedor se dirige hacia la primera persona cansada, aunque no precisa el motivo de este cansancio. De allí que el vendedor lo califique como "demasiado débil", dando a conocer un contraste entre la fortaleza y la debilidad. De esta manera, en base a estos dos contrastes analizados, se muestran dos

grupos humanos: uno caracterizado por la fortaleza y el hastío de comer, y el otro, caracterizado por la debilidad y el hambre. Más adelante, en otra parte del poema, aparece el siguiente diálogo:

- Che avave ndacherayhúi	- A mí no me quiere nadie
- Ndéve hemby opa mba'e	- A vos te sobra de todo

En este caso, el diálogo es directo entre el vendedor y una persona que dice “A mí no me quiere nadie”, es decir, que esta persona muestra un contraste entre el ser querido, admirado, reconocido y el ser odiado, ignorado, olvidado. Ahora, la función de este contraste, sirve para diferenciar el grupo humano, al que pertenece esta persona que dialoga con el vendedor, con otro grupo que no se expresa literalmente en este diálogo, sino que aparece implícitamente. Luego, el vendedor se dirige hacia esta persona diciéndole que “A vos te sobra todo”, tratando de terminar con el reclamo manifestado por la otra persona. Ahora, el vendedor declara que el reclamo de la otra persona está infundado ya que le “sobra todo”. De esta forma, se presenta una oposición entre la abundancia y la escasez, asociada, también a los dos grupos que aparecen de manera implícita en este diálogo. Más adelante, continúa el diálogo del vendedor con otras personas:

- Chehaitéma	- A mí ya me toca
- Chemba'éma	- Eso ya es mío

La primera anhela aquello que no le pertenece y que aún no tiene. Es decir, que esta persona, busca superar su condición inicial, dando a conocer, de esta manera, un contraste entre la ausencia y la presencia. La función básica de este contraste es la de indicar la dicotomía entre ausencia y presencia. Sin embargo, la otra persona, manifiesta que “eso ya es mío”, terminando, de esta manera, con el anhelo de encontrar aquello que buscaba la primera persona, manifestando un contraste entre lo privado y lo

público. De esta manera, en este diálogo, ya no participa el vendedor, sino dos personas que pertenecen a dos grupos diferentes. Es decir, se evidencian dos grupos humanos a los que ya se hacía alusión en los análisis anteriores. En este momento del poema, el diálogo es directo entre dos personas que pertenecen a cada grupo diferenciado. Al terminar el poema, se expresa el vendedor y ya no las otras personas pertenecientes a los dos grupos sociales aludidos anteriormente. Así, el vendedor se dirige a las personas pertenecientes a estos dos grupos de la siguiente manera:

- Nde ne michĩeterei	- Vos sos demasiado chico
- Nde nde tavy	- Vos sos un ignorante
- Nde ne kamba	- Vos sos negro
- Nde ne resatũ	- Vos sos ciego
- Nde nde ky'a	- Vos sos sucio
- Nde nde tuja	- Vos sos viejo
- Ha nde katu kuña.	- Y vos sos mujer.
- Opáma mba'erepy	- Ya no quedan mercancías
Tapeho peke…	Váyanse a dormir…

Se expresa el vendedor que se dirige hacia un grupo determinado de personas y no a todas las personas que acudieron al "gran mercado". El vendedor califica a este grupo reducido de personas como "demasiado chico", "ignorante", "negro", "ciego", "sucio", "viejo" y "mujer". Es decir, que se aprecia una marginación de aspecto físico ("demasiado chico"), intelectual ("ignorante"), étnica ("negro"), de discapacidad ("ciego"), de higiene ("sucio"), de edad ("viejo") y de género ("mujer"). Todas estas personas pertenecen a un grupo marginado y juzgado por el vendedor. De allí que no se trata del grupo privilegiado que también dialoga con el vendedor en este "gran mercado". Por lo tanto, este contraste que tiene como finalidad, marcar una distancia entre dos grupos humanos, generando una marginación, diferenciándolos con

características positivas y negativas. Así, el vendedor se manifiesta como una voz que juzga a las personas, que arremete contra el grupo de la clase oprimida y que no hace lo mismo con el otro grupo de la clase dominante. Simplemente, termina su labor diciendo "- Ya no quedan mercancías / Váyanse a dormir…". En ese sentido, la noción de distancia, contrasta dos grupos(uno subalterno y otro hegemónico) en un espacio cerrado y precisado(el mercado) en donde se comercializa de todo.

Finalmente, en los poemas analizados en esta sección, se representa una colectividad que es marginada mayormente por la condición de pobreza que genera, a su vez, reclamos que no son escuchados, expresando, de esta manera, una doble marginalidad en ellos. En los poemas analizados en esta sección, la noción de distancia de la retórica del desagravio, da a conocer un contraste entre un grupo hegemónico y otro subalterno. Estos contrastes y diferencias se dan en diversos espacios. En algunos casos, se da dentro de espacios cerrados y delimitados(el hogar familiar, el colectivo, el mercado); en cambio, en otros casos, se muestra dentro de espacios abiertos y no delimitados(la calle, el basural). No obstante, estos espacios(abiertos o cerrados) también son contrastados dentro de un espacio mayor: el ámbito cotidiano.

CONCLUSIONES

01. La palabra poética en Ogue jave takuapu - *Cuando se apaga el takuá* de Susy Delgado, hace emerger la memoria de la cultura guaraní y la relación entre palabra y lengua presente en la cosmovisión de esta cultura.

02. La noción de memoria de la retórica del desagravio, aplicada a la forma de representación de la cultura guaraní y de las culturas precolombinas, permite explicar la palabra de *Ogue jave takuapu - Cuando se apaga el takuá* de Susy Delgado como la memoria de aspectos de la cultura y la cosmovisión guaraní precolombina. En este contexto, el hablante lírico expresa un sentir melancólico ante el desamparo e incomunicación de las divinidades prehispánicas. Esto deviene en reclamos que no tienen respuesta, generando, de esta manera, un estado anímico de resignación.

03. La noción de memoria de la retórica del desagravio, como forma de representación de la lengua guaraní, muestra en la palabra poética de Susy Delgado, el concepto de palabra-alma que es un elemento identitario de la cultura guaraní, aún cuando ésta, refleja las mezclas idiomáticas entre el guaraní y el castellano.

04. La noción de distancia de la retórica del desagravio se reconoce en base a los contrastes de dos o más elementos que manifiestan una distancia temporal, espacial, social, etc. entre dos grupos contrastados que pertenecen a clases sociales diferentes. Esto genera, en la colectividad subalterna, reclamos individuales o colectivos, que

aparecen de manera implícita o explícita en algunos poemas de *Ogue jave takuapu - Cuando se apaga el takuá* de Susy Delgado.

05. La noción de distancia de la retórica del desagravio, en el mundo cotidiano, se evidencia en los contrastes que buscan reconocer la presencia de una colectividad subalterna que expresa reclamos y una conciencia colectiva debido a su marginalidad. Esta noción se manifiesta en la temática de la pobreza presente en algunos poemas de *Ogue jave takuapu - Cuando se apaga el takuá* de Susy Delgado.

06. La noción de distancia de la retórica del desagravio, a manera de reclamo global, se halla en los contrastes que dan a conocer distancias de índole idiomática, étnica, temporal, social y espacial, que traen como consecuencia, reclamos que se expresan, de manera implícita o explícita en determinados poemas del libro de Susy Delgado, reclamos que se inician de forma particular y que devienen, luego, en un reclamo global.

07. La palabra poética, en algunos poemas de *Ogue jave takuapu - Cuando se apaga el takuá* de Susy Delgado, representa una oralidad ficticia que busca recrear el sonido del takuá para traer al presente su sonido que se ha perdido y que perdura en el pensamiento colectivo de la sociedad paraguaya.

08. En algunos poemas del poemario de Susy Delgado, se presenta un contraste entre el pasado y presente de las culturas amerindias para dar a conocer la situación que viven en el presente las culturas amerindias.

09. El uso del jopará, en determinados poemas de *Ogue jave takuapu - Cuando se apaga el takuá* de Susy Delgado, expresa un reclamo ante la no pertenencia al grupo subalterno y grupo hegemónico, dando a conocer, de esta manera, un tercer espacio que nace como alternativa ante estos dos sistemas.

BIBLIOGRAFÍA

Bibliografía primaria

Delgado, Susy. (2001). *Antología Primeriza*. Antología poética de Susy Delgado. Asunción: Arandura Editorial.

-------. (2005). *Ñe'e jovai / Palabra en dúo.* Antología poética de Susy Delgado. Asunción: Arandura Editorial.

-------. (2010). *Ogue jave takuapu-Cuando se apaga el takuá.* Asunsión: Editorial Arandurá.

-------. (2012). *Amandayvi*. Antología poética de Susy Delgado castellano-guaraní 1986-2012. Asunción: Arandura Editorial.

Bibliografía secundaria

Adorno, Rolena. (1998). El sujeto colonial y la construcción cultural de la alteridad. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, Nº 28, pp. 55-68.

Alvarenga, Martín. (2001). Ayvu Membyre de Susy Delgado, el silencio revolucionario de la cultura guaraní. En Delgado, Susy. *Antología Primeriza*(pp.161-163). Asunción: Arandura Editorial.

Altuna, Elena. (2009). *Retórica del desagravio*. Salta: CEPIHA Universidad Nacional de Salta.

Ardila, A. (2012). Ventajas y desventajas del bilingüismo. *Forma y Función*, 25(2), pp. 99-114. Recuperado de: http://search.proquest.com/docview/1677569402?accountid=12268

Bareiro Saguier, Rubén. (1980). Literatura guaraní del Paraguay. *Biblioteca Ayacucho*. Recuperado de: http://bibliotecayacucho.gob.ve/fba/index.php?id=97&backPID=87&begin_at=64&tt_products=70

-------. (2001). De nuestras lenguas y otros discursos. *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*. Recuperado de: http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor-din/de-nuestras-lenguas-y-otros-discursos--0/html/

-------. (2012). Prólogo-carta. En Delgado, Susy. *Amandayvi* (pp.5-7). Asunción: Arandura Editorial.

Cadogan, León. (1959). Ayvu Rapyta. Textos míticos de los Mbyá-guaraní del Guairá. Revista de *Antropología* Nº 5, Boletín 227 de la Facultad de Filosofía, Ciencias y Letras de la Universidad de Sao Paulo. Sao Paulo: Universidad de Sao Paulo. Recuperado de: http://pueblosoriginarios.com/textos/ayvu/ayvu.html

Casartelli, Víctor. (2001a). Presentación de Tata Ypype. En Delgado, Susy. *Antología Primeriza*(pp.146-149). Asunción: Arandura Editorial.

-------. (2001b). Presentación de Ayvu Membyre. En Delgado, Susy. *Antología Primeriza*(pp.164-166). Asunción: Arandura Editorial.

-------. (2012). Prólogo. En Delgado, Susy. *Amandayvi* (pp.9-10). Asunción: Arandura Editorial.

Cornejo Polar, Antonio. (1994). *Escribir en el aire*. Lima: Editorial Horizonte.

Chamorro, Graciela. (2004). *Teología guaraní*. Quito: Ediciones Abya-Yala. Recuperado de: http://www.portalguarani.com/1007_graciela_chamorro/25184_teologia_guarani__graciela_chamorro.html

Chartier, Roger. (1994). *El mundo como representación. Historia cultural: entre práctica y representación*. Barcelona: Gedisa.

-------. (1996). Poderes y límites de la representación. Marín, el discurso y la imagen. En *Escribir las prácticas. Foucault, de Certeau, Marin*. Buenos Aires: Manantial.

Delgado, Susy. (2004). La poesía guaraní frente al tercer milenio. *Caravelle*, 83(1), pp.191-200. Recuperado de: www.persee.fr/doc/carav_1147-6753_2004_num_83_1_1490

-------. (2006). Poesía guaraní. La antigua búsqueda de la palabra-alma. *Documentos Lingüísticos y Literarios UACH*. Recuperado de: http://humanidades.uach.cl/documentos_linguisticos/

-------. (2007). Ayvu Rapyta, libro sagrado guaraní. Los señores de la palabra nómada. *Nómada*, Nº 4, pp.6-10. Recuperado de: http://www.academia.edu/4883533/Ayvu_Rapyta_libro_sagrado_guaran%C3%AD

-------. (2010). Prólogo. En *Ogue jave Takuapú / Cuando se apaga el Takuá*, (pp.13-15). Asunción: Arandurá Editorial.

-------. (2011). Poesía guaraní contemporánea. *Portal guaraní*. Recuperado de: http://www.portalguarani.com/394_susy_delgado/16617_ne_7868rendy_poesia_guarani_contemporanea__seleccion_e_introduccion_de_susy_delgado_.html

-------. (2012). *25 nombres capitales de la literatura paraguaya*. Compilación y selección: Susy Delgado. Asunción: Editorial Servilibro, 2005. *Portal guaraní*. Recuperado de: http://www.portalguarani.com/394_susy_delgado/1014_25_nombres_capitales_de_la_literatura_paraguaya_2005__compilacion_y_seleccion_susy_delgado.html

-------. (2013). La poesía guaraní contemporánea: del mítico Ayvu a la asunción del jopara. *UNIOESTE. Revista de Literatura, História e Memória*, 9(14), pp. 95-107. Paraná: Universidad del Estado de Paraná Occidental. Recuperado de: http://e-revista.unioeste.br/index.php/rlhm/article/view/11148

Dumitrescu, D. (2014). La alternancia de lenguas como actividad de imagen en el discurso hispanounidense / code-switching as face-work in the discourse of the US hispanics. *Pragmatica Sociocultural*, 2(1), pp.1-34. Recuperado de: http://dx.doi.org/10.1515//soprag-2013-0023

Fernandes, Carla. (2005). En el principio de la poesía está el mito Ayvu Membyre-Hijo de aquel verbo de Susy Delgado. En Delgado, Susy. *Ñe'e jovai / Palabra en dúo*(pp.56-66). Asunción: Arandura Editorial.

Gauto, Fides. (2010). Un takuapu poético. Presentación del libro *"Ogue jave Takuapú / Cuando se apaga el Takuá"* de Susy Delgado. 5 de octubre, Asunción-Paraguay.

-------. (2011). Ogue jave takuapu. *Acción*, Nº 312,pp.38-39. Recuperado de: http://www.cepag.org.py/upload/revistas/2083AccionMarzoWEB.pdf

González Real, Osvaldo. (2001). La rebelión de papel: la poesía contestataria de Susy Delgado. En Delgado, Susy. *Antología Primeriza*(pp.25-29). Asunción: Arandura Editorial.

Haladyna, Ronald. (2001). Rescatando la poesía paraguaya: palpando algún extraviado temblor de Susy Delgado. En Delgado, Susy. *Antología Primeriza*(pp.19-24). Asunción: Arandura Editorial.

Lewis, Tracy K. (2005). Epistemología paraguaya: la palabra/fuego en la poesía de Susy Delgado. En Delgado, Susy. *Ñe'e jovai / Palabra en dúo*(pp.35-43). Asunción: Arandura Editorial.

Lienhard, Martín. (1992). *La voz y su huella*. Lima: Editorial Horizonte.

Lustig, Wolf. (1997a). Ñande reko y modernidad: hacia una nueva poesía en guaraní. *Guarani Ñanduti Rogue*. Recuperado de: http://www.staff.uni-mainz.de/lustig/guarani/art/neepoty2.htm

-------. (1997b). Mba'éichapa oiko la guarani? Guarani y jopara en el Paraguay. *Guarani Ñanduti Rogue*. Recuperado de: http://www.staff.uni-mainz.de/lustig/guarani/art/jopara.pdf

-------. (2001). De la introducción a poesía paraguaya de ayer y de hoy, de Teresa Méndez Faith. En Delgado, Susy. *Antología Primeriza*(pp.142-145). Asunción: Arandura Editorial.

-------. (2002). Literatura paraguaya en guaraní. *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*. Recuperado de: http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/america-sin-nombre--1/html/02766c78-82b2-11df-acc7-002185ce6064_23.html

Melià, Bartomeu. (2001). Tataypype. El fuego y la palabra. En Delgado, Susy. *Antología Primeriza*(pp.141-143). Asunción: Arandura Editorial.

-------. (2007). La crisis del bilingüismo en el Paraguay. Congresos Internacionales de la lengua española. Recuperado de: http://congresosdelalengua.es/cartagena/ponencias/seccion_3/33/melia_bartolomiu.htm

-------. (2008). Las lenguas no mueren porque las hablamos. *Periódico de Interpretación y Análisis*. Recuperado de: http://campanhaguarani.org/?p=1289

-------. (2010a). La lengua guaraní dependiente en tiempos de la Independencia en Paraguay. Congresos Internacionales de la lengua española. Recuperado de: https://jsa.revues.org/11904

-------. (2010b). Voces y ritmos de mujer. En Delgado, Susy. *Ogue jave Takuapú / Cuando se apaga el Takuá* (pp.9-11). Asunción: Arandura Editorial.

-------. (2012). La interculturalidad y la farsa del bilingüismo. *Abehache*, Nº 2, pp.89-94. Recuperado de: http://www.hispanistas.org.br/arquivos/revistas/sumario/revista2/89-94.pdf

-------. (2013a). La lengua es la piel que nos identifica. *Periódico de Interpretación y Análisis*. Recuperado de: http://ea.com.py/v2/bartomeu-melia-la-lengua-es-la-piel-que-nos-identifica/

-------. (2013b). *La tercera lengua del Paraguay*. Asunción: Servilibro. Recuperado de: http://www.portalguarani.com/807_bartomeu_melia_lliteres/22413_la_tercera_lengua_del_paraguay_2013__por_bartomeu_melia.html

Ostria González, Mauricio. (2001). Literatura ora, oralidad ficticia. *Estudios Filológicos UACH*, Nº 36, pp. 71-80. Recuperado de: http://mingaonline.uach.cl/scielo.php?pid=S0071-17132001000100005&script=sci_arttext

Peiró Barco, José Vicente. (2002). Literatura paraguaya actual: poesía y teatro. *América sin nombre* Nº 4, pp.72-80. *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*. Recuperado de: http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/america-sin-nombre--1/html/02766c78-82b2-11df-acc7-002185ce6064_26.html

R.A.E. (2014). Diccionario de la lengua española (DRAE). 23ª edición. Recuperado de: http://dle.rae.es/?id=GTwoTLM&o=h

Roa Bastos, Augusto. (2001). Conocimiento de la poesía. En Delgado, Susy. *Antología Primeriza*(pp.12-18). Asunción: Arandura Editorial.

Rodríguez Monarca, María Claudia. (2011). La poesía guaraní como locus: Susy Delgado, Brígido Bogado y Mario Rubén Álvarez. Centro de Letras Hispanoamericanas. Recuperado de: http://www.mdp.edu.ar/humanidades/letras/celehis/congreso/2011/actas/ponencias/rodriguezMonarca.htm

-------. (2012). Poesía (en) Guaraní: la palabra dislocada. *Estudios filológicos*, Nº 50, pp. 113-126. Recuperado de: http://mingaonline.uach.cl/scielo.php?pid=S0071-17132012000200007&script=sci_arttext

Smith Nash, Susan. (2001a). Introducción al texto de Susy Delgado. En Delgado, Susy. *Antología Primeriza*(pp.167-169). Asunción: Arandura Editorial.

-------. (2001b). Introducción de Tataypype. En Delgado, Susy. *Antología Primeriza*(pp.150-160). Asunción: Arandura Editorial.

Vega Swayne, Viviana. (1998). Breve introducción al análisis de la poesía quechua actual. *Alma Máter UNMSM*, Nº 15, pp. 5-18. Recuperado de: http://sisbib.unmsm.edu.pe/bibvirtual/publicaciones/alma_mater/1998_n15/breve_intro.htm

Villagra Marsal, Carlos. (2005). En torno a Tesaraimboyve. En Delgado, Susy. *Ñe'e jovai / Palabra en dúo*(p.13). Asunción: Arandura Editorial.

Wachtel, Nathan. (1976). *La visión de los vencidos*. Madrid: Alianza Editorial.

Williams, Raymond. (1997). *Marxismo y literatura*. Barcelona: Península/ Biblos.

-------. (2003). *La gran revolución*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión.

Zamora, Margarita. (1995). América y el arte de la memoria. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, Nº 41, pp.135-148.

Zarratea, Tadeo. (2008). El guaraní: la lengua americana más viable. *Euskara*. Recuperado de: http://www.euskara.euskadi.eus/r59-%203693/es/contenidos/informacion/artik27_1_zarratea_08_10/es_zarratea/adjuntos/Tadeo-Zarratea-cas.pdf

-------. (2012). Ida Talavera, insigne renovadora de la poesía guaraní. La Poesía Guaraní del Siglo XX. *Mbatovi*. Recuperado de: http://mbatovi.blogspot.pe/2012/01/ida-talavera-insigne-renovadora-de-la.html

-------. (2013). La poesía guaraní del siglo XX. *Portal guaraní*. Recuperado de: http://www.portalguarani.com/582_tadeo_zarratea/21467_la_poesia_guarani_del_siglo_xx__por_tadeo_zarratea.html