

**Polca *jabe'ó*, lengua y mundo rural del Paraguay en la poética
minimalista de Flaminio Arzamendia**

Mario Castells

Universidad de Buenos Aires

Rodrigo Villalba Rojas

CONICET / Universidad Nacional de Formosa

*¡Polca, compañero, o retiro a mi familia!
El mosto y la queresa*

Flaminio Arzamendiape guara, imandu'ãhápe

A mediados de 2021 y entre las oleadas de la pandemia global de COVID-19, murió en Paraguay Flaminio Arzamendia, uno de los compositores más prolíficos de la historia de la música en ese país. Emblema de un género popular que, pese a todos los prejuicios, supo abrirse paso en el mercado de la música y traspasar barreras generacionales: la denominada polca *jabe'ó* (polca lamento, canto llorado). Este estilo de canto, que en eso reside su particularidad, logró pergeñar una estética de raigambre netamente campesina e hizo visible la voz, el sentir y el pensamiento de este importantísimo sujeto social del Paraguay. El campesinado paraguayo, que hacia los años 1960 se hallaba en plena transformación y se había corrido del estereotipo bucólico mundonovista, *chokokuére* (de las chacras del Paraguay), asume la voz y el camino de su propia configuración identitaria.

Los versos de Arzamendia relatan percepciones, pasiones, intrigas y acuerdos que dan cuerpo y materializan la vida cotidiana en las comunidades rurales del Paraguay, y que la materializan sobre todo a partir de la presentificación de la voz del campesinado en su propia lengua; lengua de márgenes y oscilaciones donde el guaraní y el castellano fluctúan entramando el *jopara* o el *jebe'a*, categorías del guaraní que definen diferentes niveles de mezcla lingüística y que para el ejercicio literario constituyen un registro híbrido. Al necesario debate sobre el valor literario de esta variedad baja (Estigarribia 2015), vale sumar la posibilidad de analizar y comprender los procedimientos estéticos inéditos que en ella se desarrollan, a partir de la subversión y resignificación de muchas de las expresiones pergeñadas a través del *ñe'ënga*, ya situadas en boca de aquellos que construyen y resisten en el mundo rural del Paraguay.

En este artículo proponemos caracterizar y visibilizar la dimensión literaria de la obra poética de Flaminio Arzamendia a partir de los niveles de guaraní en los que abreva su poesía y de la sobredeterminación del estilo *jabe'o* por la concurrencia de elementos coyunturales e históricos que favorecieron la emergencia y la consolidación de este autor. El corpus de poemas de Flaminio Arzamendia que empleamos resulta de una transcripción de las grabaciones musicales de su conjunto “Los Romanceros Nativos” de diferentes etapas y con distintas formaciones: la primera, salida bajo el sello grabador Humaitá, con el dúo Gómez-Moray; otra, la formación clásica y más extendida en el tiempo, con el dúo Quiñonez-Moray, por el sello Cerro Corá; hasta las versiones más actuales tomadas de las grabaciones del sello *The Song*, con el dúo Gaona- Pineda. Dedicaremos los primeros apartados de este ensayo a realizar una reconstrucción histórica sobre los orígenes de la polca *jabe'o*, la emergencia de Arzamendia como letrista y su devenir referente de la música popular, la constitución de la clase campesina y su derrotero en la historia del Paraguay, y las últimas secciones estarán dedicadas al breve recuento de poetas y estilos que precedieron a nuestro autor, para finalizar con el análisis de algunas letras representativas de su obra musical. *Jaba hese!* (¡Vamos!)

Precedentes del estilo jabe'o

Desde la colonia se tienen referencias de esas polcas tristes que cantaban los campesinos paraguayos al son de la guitarra y el arpa en dúos *karapã* (“encorvado”, por alusión a la tosquedad de los instrumentos como de las melodías bruscas). Se cree que, por esa época, sobre todo después de la expulsión de los jesuitas en 1767, empezaron a configurarse ritmos con identidad propia, totalmente

despojados del uso litúrgico. Algunos, posteriormente, se convertirían en aires nacionales paraguayos:

La base de este proceso la constituyó la música europea que fue modificada hasta adquirir características peculiares, conservando los rasgos originales en mayor o menor grado. Algunos de estos ritmos ganaron gran popularidad para luego desaparecer completamente. Otros, en cambio, adquirieron fisonomía propia y originaron nuevos géneros musicales que perduraron hasta nuestros días. En ambos casos, las modificaciones se dieron por un proceso de folclorización; es decir, a través de la apropiación del pueblo, sin que intervenga un compositor específico. Los géneros musicales que se originaron de esta manera son la polca paraguaya, el rasguido doble y el valseado. (Gaona 2019, 73)

Mauricio Cardozo Ocampo nos cuenta en *Mis bodas de oro con el folklore paraguayo. Memorias de un Pychãi* (1980) del *purahéi asy*, al que también llama *purahéi koýgua*. El *purahéi asy* se fraguó en géneros musicales de la colonia identificados por su carácter nostálgico, ese modo “rogativo de cantar” que refiere Francia Campos en el capítulo “Canto llorado” de *Pequeños Universos*, programa de Canal Encuentro (2017), en la televisión argentina, conducido por el afamado acordeonista Chango Spasiuk. Este estilo fusionaba, según el criterio de Cardozo Ocampo, la música del altiplano con géneros poéticos populares españoles: el *triste*, el *yaraví*, la *vidala* e incluso la *copla* propios del Perú, Bolivia y Argentina. El prototipo actual de conjunto de polca *jabe’o* incorporó el arpa y el acordeón alternándose entre ambos con una prolongada introducción, guitarras y preferencia hacia el canto a contra dúo.

Sin embargo, si rastreamos el lazo de la música campesina con otras manifestaciones locales, no pueden ignorarse otros precedentes. Significativo es el caso de los cantos de estacioneros, por ejemplo. Estos cantos plañideros, aunque refieren a motivos religiosos de la semana santa, unen a su triste melodía y textos de indudable forma española el aporte del guaraní y la visión del mundo que éste conlleva (Szaran 2007, 186). De hecho, las endechas fúnebres que canta Lorenzo Ramos a su padre Cirilo, recopiladas por Carlos Martínez Gamba en *Tataendy, tatachina. La niebla, el fulgor* (1984) son denominados por los guaraníes *Mborai jae’o*. Los cantos religiosos cristianos son interpretados por grupos de hombres denominados estacioneros (o también pasioneros) que recorren los calvarios familiares y las iglesias durante la semana santa. La máxima expresión actual de este culto es la fiesta de Tañarandy, en cercanías de San Ignacio Guazú. El origen de esta posiblemente se remonta a la época de los misioneros jesuitas y franciscanos en el Paraguay colonial y su nombre proviene del hecho que recorren simbólicamente las catorce estaciones del vía crucis. Los cánticos son generalmente a una sola voz y en ellos se pueden notar un origen hispánico y algunos giros melódicos de la música monódica de la Iglesia Católica; o sea, el canto gregoriano

pero con rasgos locales muy característicos. En su libro *El guaraní conquistado y reducido* (1995), Bartomeu Meliá señala que estos cantores son herederos de los chamanes cantores guaraníes y ve en los estacioneros a los *oporaíva* (líderes religiosos indígenas) de la religiosidad popular paraguaya: un fenómeno de sincretismo.

El *purabéi jabe'o*, sin embargo, lejos de la ritualización cristiana o chamánica despliega en sus versos los motivos profanos del desengaño amoroso o la añoranza del terruño, diferenciándose claramente de las endechas fúnebres. Otro registro de similitud entre este *purabéi asy* y sus predecesores es la que lo liga con los compuestos: poemas épicos o jocosos que se valían de los ritmos populares, el rasguído doble, la polca y la galopa, el kyre'ỹ, para poner en acto lo que en la vernácula se conoce como el *radioso'o* (radio de carne), las nuevas que devienen en chisme y se esparcen de boca en boca.

También, el mal gusto es casi el estigma del estilo *jabe'o*, misma razón por la que se le impone el nombre de “canción llorada” cuando comienza a popularizarse en el circuito urbano. Muchos creen que la denominación despectiva desplegada por músicos y locutores radiales ciudadanos, emergentes de las clases medias, le señaló la marca de Caín al género y le puso acaso la cangalla al campesino corsario que saltó los alambrados de la “cultura baja” para acceder al mercado y al *show business*. Empero, puesto que “somos hablados por la lengua” y “las fuerzas sociales conforman la lengua a su imagen y semejanza y profundamente” (Meliá 1993, 39-40), los datos lingüísticos nos acercan rápidamente los rasgos de origen de este género musical y poético. La polca *jabe'o* fue ganando arraigo en los campesinos más pobres y, a pesar de que se la considere una manifestación musical de baja calidad, es la auténtica expresión de un gran sector de la población paraguaya, que por ese camino dio origen a un creador tan prolífico como no hubo otro en el Paraguay del último medio siglo. Esta aproximación a la estética de uno de sus mayores poetas es también una formulación de principios: el guaraní paraguayo se inscribe en la *mezcla* y de esta mezcla y adecuación a los descalabros históricos obtiene la fuerza para reconfigurar sus perspectivas del mundo.

Perfil de Flaminio, hacedor de versos

Flaminio Arzamendia es como Quemil Yambay, como Mario Moncho González, o como se reconoce de origen el gran Miguelangel Meza, un *versoapoba*: un compositor de versos destinados a la polca. Nacido en la comunidad rural de Jhugua Hũ, jurisdicción de Ypacaraí, en el año 1944, este extraño personaje se puede caracterizar como un empresario de la música. Toda su carrera la hizo como gestor, presentador y representante de su propio conjunto en el que no cumplía otro rol,

ni como músico ni como cantante. Pero también se muestra como el raro ejemplo del poeta, versátil y sensible, que accede a la fama, al sustento económico y al éxito estético de su arte. Porque Flaminiore, esa marca registrada de lo más profundo de la cultura del Paraguay campesino, es todo eso y algo más.

Como él mismo cuenta, su origen, además de humilde, fue de *mboriabu memby* (hijo de la pobreza). Su madre, Ña Ramona, era soltera y cabeza de hogar. En el año 1967 él escribió su primer poema: “Aichejaranga ko che”, que posteriormente grabó el dúo Pérez-Peralta, gracias a la mediación de Néstor Damián Girett. Para entonces había conseguido registrar la letra y asociarse a la entidad protectora Autores Paraguayos Asociados (fundada en 1951). En una oportunidad, mientras preparaba su cena, escuchó por primera vez su música en la onda de Radio Nacional del Paraguay y la emoción embargó de sobremanera a su madre. Una entrevista registrada en el corto propagandístico *Conozca Jbugua Jhu* (Rivas 2018) recoge su testimonio que a la vez trasunta la relación entre riesgo y ganancia que debía afrontar y que en términos monetarios representaba una situación límite para el estilo de vida campesino. Expresado en un guaraní completamente rural—ya que, como confesó en otras entrevistas, él no sabía hablar enteramente en castellano—su testimonio también es la expresión de un sujeto creador imposible de ser considerado dentro de los límites de un canon literario debido a las confesas limitaciones lingüísticas:

Che pe 14 año guive aka’api ahéno, aje. [...] Ha pe 67 ajapo peteĩ létra hérava “Aichejáranga ko che” [...] Entonces, aju ahechauka la mamáme ha ha’e chupe: “Mama, ajapo ko verso kóa”. Ha ajerregistrase la che verso ha he’i chéve la kuñakarai péa: “Ejerregistra ha rejeasosiahagua repaga tres mil guaraní”. Ha che agana cincuenta guaraní por día. Aju amombe’u mamáme: “Tres mil la ajapagava’erã”. Ha he’i chéve: “Jaháta, chememby, enseguida, karai Kapípe”... Karai Kapí Maqueas ojoguáva oreve orembokaja, cada año, la tres mil repy... Ha oho he’i chupe mama: “Aipota reme’e chemembýpe tres mil guaraní ohohaguã ojasosia aipo APApe”. Oma’ẽ porã hese karai Kapí ha he’i chupe: “Ña Ramona, reime porãpa nde akãme. Mba’épa re’úta este año. Si upévare ore ropaga fideo’ikuéra”, ajépa. “Eme’ẽna chéve”, he’i chesy... ha ome’ẽka la mama la tres mil guaraní, la un año iproducto repy. Ha aha ajasosia la APApe en 1968. Ha he’i chéve la kuñakarai: “Ko’ãga ikatu reheka’arã la omotona’arã nde verso ha peichahánte ojeurahéi ha ipúvo pe parlantekuéra rekovra hese durante toda tu existencia. Ha remanõ rire ne heredero 70 año okobra’arã sapy’ánte osẽramo nde”, he’i chéve. Ha ajasosia la APApe ha ograva che la Pérez-Peráltare. Osẽ exitoite la “Aichejáranga ko che” [...] Akovra siete mil guaraní la cada cuatro meses opaga’arã. [...] Ha upéi oiko chehegui artista... (Rivas 2018)

[Yo desde los 14 años carpía, limpiaba terrenos ajenos. [...] En el año 67 compuse una letra llamada “Aichejáranga ko che” [Pobre de mí] [...] Entonces vine a mostrarle a mi mamá y le dije: “Mamá, hice este verso que

está acá.” Yo quería registrarlo y me dijo esa señora [a cargo del trámite] que para registrarlo y para asociarme tenía que pagar tres mil guaraníes. Y yo ganaba cincuenta guaraníes por día. Vine y le conté a mamá: “Tengo que pagar tres mil”. Y me dijo: “Vamos hijo, enseguida, a lo de don Kapí... Don Kapí Maqueas era quien nos compraba coco, cada año, por el monto de tres mil [guaraníes]... Y va y le dice mi mamá: “Quiero que le des a mi hijo tres mil guaraníes para que vaya a asociarse a APA”. La miró bien don Kapi y le dijo: “Doña Ramona, ¿estás bien de la cabeza? ¿Qué vas a comer este año? Si con eso pagamos las porciones de fideo”. “Dame, por favor”, le decía mi mamá... e hizo que le dé tres mil guaraníes por el monto de un año de su producto. Fui a asociarme a APA en 1968, y me dijo la señora: “Ahora podés buscar quien interprete tus versos y así cuando se cante y suene en los parlantes vas a cobrar tu ganancia por ello durante toda tu existencia. Y después de que mueras, tus herederos van a cobrar durante setenta años por lo que vos produzcas.” Y me asocié a APA y me grabó mi letra [el exitoso dúo] Pérez-Peralta. Fue un éxito total “Aichejáranga ko che” [...] Cobraba siete mil guaraníes que se me había de pagar cada cuatro meses [...] Y desde entonces me convertí en artista...]

Flaminio Arzamendia habla y escribe en una lengua no estandarizada y no admitida como registro de escritura literaria en Paraguay.¹ De hecho, antes de la década de 2020, prácticamente no existe una crítica literaria que aborde la literatura *guarani-jopara* campesina, diferente esta de las hibridaciones deliberadas de literaturas marginales tipo *Mar paraguayo* (Wilson Bueno, 1992) o el *portunhol selvagem*. Siguiendo la estela del dúo Pérez-Peralta, Arzamendia grabó su primer disco a finales de la década del sesenta con el dúo Gómez-Moray y el conjunto Los Romanceros Nativos, cantando sus versos hasta que con el correr del tiempo él mismo devino en presidente y luego miembro permanente del directorio de APA. A partir de los setenta logró el reconocimiento a nivel nacional pero también llegó a tocar en otros países. Aunque Los Romanceros Nativos persistía como grupo, su formación y los dúos fueron variando con los años, marcando cierta permanencia las voces de los dúos Gómez-Moray (1971-1978), Quiñonez-Moray (1978-1990), Gaona-Pineda (1991-2006), Brizuela-Cárdenas (2007-2015), y el dúo Meaurio-Ayala (2015-2021).

Aunque nunca dejó de sentirse campesino, durante tres décadas Flaminio recorrió el Paraguay “de punta a punta” y también los escenarios de Argentina y España, donde la nostalgia por la patria lejana mantuvo vivo el interés por esta música en los paraguayos emigrados. “Yo toqué en el Luna Park en 1985 y hablé en guaraní sobre el escenario: no estaban acostumbrados a eso”, recordó (Redacción 2018). Sin embargo, en los noventa hubo un fuerte declive del trabajo para los músicos folclóricos, lo que le produjo una depresión. “La discoteca mató

¹ Emiliano R. Fernández, poeta consagrado como máximo referente nacional, es el único escritor al que se admite en el canon aun siendo un escritor en lengua mezclada, pero a él se lo eleva más por su cariz de poeta épico y su exquisita competencia en ambas lenguas.

la fiesta folclórica”, declaró a un periodista con la voz medio quebrada y la mirada puesta en la lejanía (Redacción 2018). Muchos músicos de su época quedaron sin un ingreso. Esto concuerda, a su vez, con una coyuntura histórica de desmembramiento de las comunidades campesinas por la caída del precio del algodón, el auge del agronegocio y la extensión de la frontera agraria. El desplazamiento de la población rural a los bolsones de pobreza de los suburbios y los bañados de Asunción, la lumpenización de gran parte de la juventud campesina con la consecuente modificación de los consumos culturales, fagocitó un ambiente cada vez más difícil para los músicos folclóricos que absorbieron con poca destreza los avances tecnológicos y empezaron a formar conjuntos con teclado y guitarra eléctrica cuyo sonido fue y sigue siendo una impronta del mal gusto para un amplio sector de la población. En esas reestructuraciones del oficio, Flaminio no solo tuvo también su conjunto electrónico, sino que entró en un pozo depresivo del que salió reorganizando sus labores.

Arzamendia tiene setecientos versos registrados y es un paradigma de la oratoria popular paraguaya. Su obra está documentada casi íntegramente en Autores Paraguayos y cobró hasta sus últimos días, cada cuatro meses según él mismo reiteraba, un sueldo que le permitía vivir modestamente. Era suficiente, teniendo en cuenta el nulo registro y cuidado de la propiedad intelectual en el Paraguay y los cambios en el consumo de música a partir de la irrupción de las redes sociales y las plataformas digitales. Igualmente, a pesar de que ya no suena en las radios como hace 30 años, el poeta sigue gozando de una inmensa popularidad, especialmente entre las colectividades migrantes paraguayas. Con todo, postulamos este artículo como puerta de enlace para articular la prolífica obra artística de Flaminio Arzamendia con los estudios literarios que eludieron su presencia durante décadas.

El mundo campesino. Notas sobre una sociedad que se expresa en la polca

Como lo explica Oscar Creydt en su libro *Formación histórica de la Nación Paraguaya* (2007), el surgimiento de la unidad productiva fundamental, la chacra guaraní hispanizada, fue el “cimiento principal del Paraguay colonial”. Para él, esta “pequeña economía del campesino mestizo libre” que combinaba “el cultivo con la cría de ganado en pequeña escala” y no el régimen de encomienda fue el “cauce principal” de la nueva formación social paraguaya (Creydt 2007, 63). Sin embargo, cierta perspectiva europeizante y positivista, acérrimamente dogmática, le otorga al campesinado latinoamericano (asumiéndolo propietario, no comunitario) valores idealistas y conservadores. Nada de eso vemos en las representaciones producidas por las sociedades campesinas del Paraguay durante su historia. No nos

detendremos en mapear este equívoco ni a visibilizar los desencuentros de la modernidad en el país. Solo haremos un breve recuento del devenir político cultural del campesinado paraguayo para enfocar las contradicciones y los paradigmas culturales y políticos que ordenan su mundo.

Como sabemos en el Paraguay *yma* (de antaño) convivieron dos sociedades: una tendiente a la apertura al mercado mundial, identificada con el estado, y una república campesina. Durante los primeros gobiernos independientes se intentó plasmar la acumulación primitiva de capital, pero debido a la necesidad de defender la soberanía política y la integridad territorial esta se detuvo y se forjó, en cambio, un pacto interno de convivencia entre los intereses “oligárquicos” y los de la sociedad campesina, comunitaria y alter-mercadista (Maestri 2016). Habiendo sido el “campesinado libre” el “principal factor en el proceso de formación de la nación” (Creydt 2007, 78), tanto en las fundaciones de pueblos como en la tutela del territorio, luchando contra las tribus chaqueñas o como freno al expansionismo portugués. También—siempre según Creydt—fue la “fuerza decisiva de la revolución nacional” (Creydt 2007, 78) en que se convirtió en milicia y salvaguardia de los primeros gobiernos soberanos. Obviamente fue el sostén de la resistencia al invasor durante el lustro trágico de la guerra contra la Triple Alianza (1865-1870). Todo el arte que define a esta época, desde los grabados del *Cabichu'i* hasta los versos épicos y anónimos tienen la rúbrica de este sujeto social. El desparpajo, el humor, el lenguaje llano, la perspectiva comunitarista.

Tras la recolonización imperialista del país, el campesinado fue el principal perjudicado por la privatización de las tierras y su otorgamiento a los latifundistas; el más castigado por el régimen de semi-esclavitud que impusieron las empresas extractivistas extranjeras y su economía de sifón. Los campesinos se convirtieron en mensualeros para la explotación de los quebrachales del Chaco o en los grandes establecimientos yerbateros, proletariado rural que trabajaba años sin poder saldar sus deudas de enganche. Este es el marco para entender el fundamental ensayo de interpretación nacional que escribió Ramiro Domínguez, *El valle y la loma & Culturas de la selva* (1995).

Como sistema económico afín al régimen de las dictaduras conservadoras del Partido Liberal, estas formaciones entraron en decadencia hacia la década del treinta y podemos decir que ya con el fin de la guerra del Chaco (1932-1935) quedaron obsoletas. Después de esa guerra que enfrentó a paraguayos y bolivianos por la posesión de los territorios áridos del Chaco boreal, se manifestó una crisis social profunda que marcó el declive del liberalismo en el poder. Empezaron a proliferar las pequeñas unidades campesinas y la base de producción dejó de pasar

por la gran explotación forestal y aún por la agricultura comercial. Advino una nueva situación en el campo: proliferaron las fincas con chacras dedicadas a la agricultura familiar; se concibieron o más bien, y puesto que la comunidad para el campesinado es como el *tekoba* para los guaraníes, se “autorreconocieron” las comunidades campesinas.

Como dijimos, esto concuerda con la decadencia del régimen liberal y con la experiencia trunca de la Revolución de Febrero (1936). La restauración liberal en clave bonapartista del gobierno de José Félix Estigarribia, primero, y de Higinio Morínigo, luego, son la prueba fehaciente de esta crisis que se extiende por décadas y se resuelve a sangre y fuego en la despiadada guerra civil de 1947. Varios años antes, gran parte del campesinado minifundista de la región central del Paraguay había ido acercándose a la Asociación Nacional Republicana, partido tradicional que hasta entonces llevaba varias décadas en la llanura, desligado del gobierno. Con la crisis de los *tiempistas* (activistas católicos de clase media y defensores de un modelo de democracia orgánica, que se agruparon en torno al diario *El Tiempo*) y del gobierno militar, el ascenso del Partido Colorado al co-gobierno de la dictadura de Morínigo afianzó su base política en el campesinado. De estos tiempos son los macheteros de Santaní o los famosos *pynandi*, milicias paramilitares campesinas vinculadas al llamado Guión Rojo de un ideólogo clave del coloradismo, Juan Natalicio González.

Más allá del devenir de estos sectores, de su participación en los sucesos de la guerra civil primero y de la pelea fraccional en el Partido Colorado después, lo cierto es que en aquella coyuntura se hizo visible la identificación del campesinado con el Partido Colorado. Eso será, una vez dirimida la puja entre facciones coloradas, uno de los ejes discursivos y políticos de la dictadura de Alfredo Stroessner. El populismo stronista era explícitamente agrario y buscaba apoyo entre los pequeños agricultores con la promesa de tierras. Fue tan fuerte la identificación política del campesinado con el régimen stronista que lo convirtió en un aliado en la represión desatada contra los opositores del régimen hacia fines de la década del 50.

Como sabemos, el fracaso de las incursiones armadas de los grupos guerrilleros conocidos como el Movimiento 14 de mayo (M-14) y del Frente Unido de Liberación Nacional (FULNA) estuvo signado por el total rechazo que tuvieron estas organizaciones por parte de los campesinos de la región. La labor de la represión del General Patricio Colmán estuvo apuntalada a su vez por grupos de tareas formados por mercenarios al servicio del régimen. Al contrario, lo que demuestra que este control era pleno es la actividad de Arturo López, el

comandante Agapito Valiente en la zona de Piribebuy y Las Cordilleras, que resistió por 10 años el cerco de la represión stronista asistido por sus bases campesinas. Así pues, tras la terrible represión acontecida en el Guairá y en Las Cordilleras, las comunidades rurales quedaron bajo el control efectivo de los sargentos de compañía, hombres de confianza de la dictadura.

Pero no solo se trata de efectividad represiva. La dictadura stronista, a tres años de conquistar el poder, ordenó la creación del Instituto de la Reforma Agraria (IRA) que estableció, hay que decirlo, cientos de miles de nuevos propietarios rurales, acrecentando la base política del régimen. La estrategia rural de Stroessner tenía dos niveles. Uno, el discursivo, abordaba al campesinado con el lenguaje de la victimización y la emancipación nacional. Reconociendo la realidad del sufrimiento experimentado por las masas rurales, usaba un lenguaje de identificación con el pueblo que era a su vez bastante parecido al de los teólogos de la liberación. Y el otro, Stroessner igualó la Reforma Agraria con esa narrativa de liberación e inclusión: “Su máximo exponente, Juan Manuel *Papacito* Frutos estuvo encargado de fundar asentamientos personalmente, llevando a cabo ceremonias espléndidas en las que, adornado con pañuelos rojos y banderas coloradas, repetidamente declaraba su guerra a los latifundistas” (Hetherington 2015, 215). Estas expropiaciones a la oligarquía eran un gran cuento de pícaros porque en realidad era apropiación de tierras de latifundistas extranjeros que hacía años ni explotaban efectivamente sus establecimientos y obrajes, ni tenían rédito alguno por ellos y que, al contrario, debían grandes sumas al Estado en calidad de impuestos. En realidad, estas eran tierras ociosas que podían ser expropiadas sin inconveniente pues no se trataba más que de vastos montes hasta entonces solo habitados por tribus *kaygua*. Con lo cual, el régimen encontró una poderosa mentira para combatir el comunismo, siendo el adalid de la Reforma Agraria, sin enojar a los sectores de la oligarquía ganadera, verdadera dueña del poder.

En 1962, tras la derrota de la última gran huelga de los obreros marítimos (LOM), reprimidos por la Marina, la reforma agraria llegó a su fin, creándose el Instituto de Bienestar Rural (IBR) con el objetivo de avanzar en el desarrollo de la agricultura. En realidad, el único interés de esta institución fue expandir la frontera agrícola y llevar adelante el plan de Stroessner. La gran marcha hacia el Este tenía como fin una alianza estratégica con el Brasil. La existencia de colonias fronterizas era un primer paso para la sujeción social del campesinado puesto que todas estas comunidades serían vigiladas de cerca por una oficina del IRA, o el IBR después, y a medida que crecían se le sumaría una seccional colorada para administrar el clientelismo y la prebenda y mantener a raya a los díscolos y a los enemigos del

gobierno. La era del bienestar rural y el desarrollo era en realidad el principio de la entrega del territorio nacional a propietarios extranjeros y también la entrega de más tierras a militares y personeros de la dictadura.

En esta coyuntura, durante los años sesenta se inicia la etapa de reorganización del movimiento campesino paraguayo: de la mano de un sector de la iglesia católica influido por la Teología de la Liberación, el Grupo Expa, que construyó una pedagogía política basista entre comunidades campesinas y vinculó una idea de pobreza y sufrimiento con una narrativa redentora de lucha contra la tiranía (Comisión Nacional de Rescate y Difusión de la Historia Campesina 1991). Así se formaron las Ligas Agrarias Cristianas (LAC), en coincidencia y como respuesta a la implementación de un programa de la Alianza para el Progreso, que repartía comida y ropas usadas en el campo, creando los famosos comités a sólo efecto de destruir la autonomía de las comunidades y la vida comunitaria. A través del programa fueron identificados los campesinos más leales al gobierno (que se convirtieron en *pyrague*, delatores) de los que no lo eran y ese sistema de delaciones prohió la maquinaria más efectiva de la dictadura en 35 años: la maquinaria de la represión y el control totalitario de la sociedad. Las Ligas se desarrollaron, pese a todo, y se expandieron. Se hicieron fuertes en Misiones, Paraguairí, Cordillera, Guairá, Caaguazú y otros departamentos. Mas cuando fueron identificados todos sus líderes acabaron presos; los agentes de la represión, auxiliados por los *pyrague*, establecieron nexos reales o ficticios con otros sectores en lucha contra la dictadura, los infiltraron y así advino el terror stronista con su secuela de cárcel, torturas, desapariciones y asesinatos que terminaron prácticamente en 1976 con la masacre de Abraham Cué, Misiones, que suele conocerse como “la Pascua dolorosa”.

Tenemos que decir que desde 1962 a la fecha, mucho menos en la actualidad con el cáncer terminal del agronegocio arrasando los recursos naturales del país y avanzando cada día más sobre la frontera agraria, el Estado no creó un solo loteamiento de tierras para campesinos pobres; todos los existentes fueron resultado de ocupaciones y conquistas del campesinado. Y eso que según datos del Informe de la Comisión Verdad y Justicia existen unos siete millones de hectáreas de tierras públicas que deben ser recuperadas para los verdaderos sujetos de la Reforma Agraria tal como lo reconoce el Estatuto Agrario, la Ley n° 1863 de la Constitución Nacional.

Poetas, variaciones y procedimientos de la poesía campesina en guaraní

La poesía de Flaminio Arzamendia, aunque se propone continuidad de la tradición serenatera que tiene en Emiliano R. Fernández y Teodoro S. Mongelós

dos cimas de la gesta poética guaraní, instruye un nuevo perspectivismo estético: un minimalismo de clara raíz materialista y rural. Acaso la emergencia de este nuevo yo lírico sea, a la vez, la nueva manifestación del campesinado. No estamos buscando el rasgo “denuncialista” sino el trasfondo cultural del que el poeta, corifeo este colectivo, toma sus palabras. *Oiméne upépe, hapóme, Flaminio oisu'u iñe'èrà* (Quizá ahí, en su raíz, Flaminio abrevara sus futuras palabras).

La poética de Flaminio concreta formas arcaicas y nuevas que nos llevan directo al meollo del asunto, a templar una síntesis de la ideología paraguaya. Siguiendo la tendencia de nuestro tiempo hacia lo medular de la vida: los afectos, el bienestar económico mas no el éxito ni la ostentación consumista, explorando y definiendo sentimientos y personajes. Con formulaciones como las que aportó Ramiro Domínguez en su clásico ensayo de interpretación nacional, podemos medir cuanto pervive de esa configuración primitiva en nuestra *Weltanschauung*. *Valle* y *loma*, tipos a los que nos referimos, configuraron subjetividades complementarias y en el Paraguay persisten de manera fragmentaria adecuados a la nueva funcionalidad en el contexto de la economía mundo que nos sacude como juguetes del azar. La cultura *lomera*, arribeña, obrera rural que deviene inmigrante, suburbana, y la cultura *valle*, agrícola-comunitaria, arraigada a la tierra y a las instituciones de control.

Casi esquiva al recurso de la metáfora; los versos de Arzamendia prefieren echar mano a otros recursos del *karamegua* (baúl, acervo) lírico tradicional. En el plano de los recursos semánticos, el uso de giros verbales y del *ñe'ënga* o refrán guaraní (reelaboración de un lenguaje sentenciero, caracterizador más no punitivo) reedifica una perspectiva nueva de la realidad y nos sitúa frente a una poética que prioriza la palabra usual y la reconfigura en un mensaje otro de la cotidianeidad. *Ndaipóri jajapova'era nendive* (No hemos de hacer nada contigo), *Ái, ñanekevrantakuaaite piko nde* (Ay, vos sí que sabés hacernos quebrantar), *Ndesuertevénteko chebegui* (Vos tenés más suerte que yo) son algunos lances de estribillo que se incrustan en las canciones amorosas, pero provienen de la faena cotidiana del campesino, ámbito donde la producción y la efectividad no son sino el reverso de la tarea de sobrevivir.

Las figuras retóricas que aún este recurso altamente performático son la anáfora, la aliteración, el hipébaton y la comparación, además del uso del verso de rimas vocálicas, tan habitual en la versificación popular del compuesto. El minimalismo poético dispone además de versos breves, poemas también escuetos e incorpora temáticas y elementos menores. El fin de este despliegue es construir un tono particular y acotar la distancia entre el poeta y sus interlocutores.

En la poesía en lengua española el minimalismo surgió como respuesta a la saturación que provocó el modernismo hispanoamericano: los tópicos exóticos y las sonoridades grandilocuentes desde Rubén Darío y Leopoldo Lugones a Enrique Gómez Carrillo y Amado Nervo. Así, por ejemplo, antes que escribir sobre el amor o la muerte, el cosmopolitismo o la herencia grecolatina y oriental, los poetas minimalistas prefirieron poetizar lo no referido por aquel sofisticado armazón formal. Desde la angustia existencial en la gran ciudad, la soledad y la lluvia en el hospital, las vísceras de la mujer amada antes que su belleza superficial, etc. El despliegue retórico modernista bajó prontamente de su torre de marfil e impregnó otros espacios de la cultura popular, fundamentalmente las letras de la música popular, desde el tango, la habanera o el son hasta las rancheras mexicanas. Este fenómeno signado por su fuerza epocal modeló las formas y las ideas y no dejó de tener su impronta en Paraguay. La fuerza del modernismo rubendariano fulguró en los versos de Eloy Fariña Núñez, Manuel Ortiz Guerrero, Guillermo Molinas Rolón, Rigoberto Fontao Meza, Facundo Recalde y aún Carlos Miguel Giménez.

Así pues, tenemos la diseminación de una jerga exótica con diversos grados de mixtura entre variedades alta y baja de dos lenguas híbridadas (el castellano y el guaraní) en versos que encienden “lo paraguayo” de distintas maneras y disímiles perspectivas. Esto lo podemos cotejar en el poema “En la fiesta de la raza” (1913) de Molinas Rolón, en “India” (1928) de Fontao Meza, pero también en ciertos poemas que dan rasgos identitarios a los versos Emilianore.²

La variable de la poética de Emiliano R. Fernández está signada por su compleja operación de mezcla: su poesía es una ristra de escallas donde se pueden enhebrar versos plagueones, no pocas veces casposos, con otros que muestran a la manera más feroz y sublime la violencia real y simbólica, las catástrofes colectivas y una sensibilidad nueva expresada con recursos de avanzada. Baste para rubricar la referencia el poema “Tujami”, extenso himno épico sobre un veterano *lopere* (de la guerra contra la Triple Alianza) presentado ante su colectividad con el fin de azuzar la indignación patriótica por los acontecimientos que se estaban dando en el Chaco boreal. En “Ko’ãpe che avy’ave”, describe a la manera de un etnólogo su estancia en el agreste desierto chaqueño. En “Concepción jerére” narra sus peripecias y las de su clase entre obrajes, bohemia, serenatas, borracheras y vicisitudes económicas en el norte del país. En “Ojoapytépe”, relato lírico de los

² Mario Castells (2011) llamó a ese ambiente y producción: mester de serenateros. Emergente de los desencuentros de una sociedad compleja, con temporalidades asincrónicas y un desarrollo económico cultural desigual y combinado, la poesía de expresión guaraní se nutría de las experiencias de la poesía social de vanguardia y los modelos anquilosados ya del romanticismo y el modernismo.

disuasivos infortunios que le esperan al pobre campesino *obóramo plása karréta ári* (cuando parte rumbo al mercado con un cargamento). Ni qué decir de “Mboriahu memby”, síntesis poética de las vicisitudes que condenan al campesinado a ser, además de pobre, hijo de madre soltera.

Sabido es el contexto histórico en el que le tocó vivir y actuar a Emiliano. Primeramente, como jornalero de las empresas forestales, en su mayor parte obrajes de capitales multinacionales que operaron como pequeños estados dentro de otro estado. Así tenemos a la Casado & Company, la Puerto Pinasco, el *ka'aty* (obraje yerbatero) Guggiari o los obrajes Fassardi. En estos años, Emiliano se ligó a varios dirigentes obreros socialistas que estaban en la órbita del gran dirigente sindical Recalde Milesi. Luego, como soldado en el campo de batalla se hace militante franquista. Poco antes, en la prensa asuncena había cultivado tempranamente oficio de escritor farrista, de músico errante entre parajes y pueblos del Paraguay profundo. Emiliano encarnó al poeta que entendía su vida como una misión trascendental. Aun cuando su afán idílico fuera literario puro como en “Barcino koli” o “Pyhare amangýpe”, o en los flagrantes plagueos de “Káusa ne ñaña”, su auto representación del arte está imbuido de un halo catequístico, sea éste patriótico, guerrero o *arriéro póртеpe* (de vida desaliñada y libertina).

Emiliano explota las posibilidades de combinación y alternancia entre guaraní y castellano hurgando hasta conseguir estructuras léxicas extrañas que dan cuenta de un registro literario deliberado. En especial cuando hace concurrir estructuras imprevisibles del castellano, aunque más no sea mediante el abuso de epítetos, de adjetivaciones hiperbólicas (“sultana pudorosa”, “el raudo torbellino, impío y malvado”, “mi senda entenebrada”, “flor de amoroso quebranto entre las cuerdas nacida”, “bohemio infortunado”, etc.). Su figura de poeta, transculturada de la estampa rubendariana, citadina y bohemia, se desdobra con las contradicciones surgidas del contexto histórico político del Paraguay.

Algo distinto ocurre, aunque los cambios entre la generación de Emiliano y Teodoro fueran apenas perceptibles, en la estética de Teodoro S. Mongelós. Este último, bardo pueblero de la zona central, parece religarse al imaginario poético del *purabéi asy* y tomar de allí su *élan vital*. De una generación contigua a la de Emiliano, como lo fue también Julio Correa o Félix Fernández, Teodoro entronca con líneas más vinculadas a la nueva coyuntura geopolítica: sus poemas están más despojados de los tipos exóticos y la floritura de la hegemonía del modernismo poético. Los versos de Teodoro, de clara raigambre social, dan voz y protagonismo al sufrimiento y la explotación de los trabajadores rurales (hasta parecería un lector de Rafael Barrett), el sujeto emergente de la lucha de clases del momento. No es que

Emiliano no fuera sensible a este contexto; como ya mencionamos, muchos de sus versos anticipan esta coyuntura. Empero, la poética de Mongelós maniobra sin tanto afán en construir una figura de poeta: su performance oscila entre las tareas del escritor militante y el artista de feria. A principios de los años cuarenta, en la plenitud de su pericia artística, cuando dirigió la revista *Yyry*—que luego desviaría el trillo hasta convertirse en un infame libelo stronista—se integró también a las compañías teatrales de José Melgarejo y Julio Correa, para las que compuso algunos libretos y varias canciones. Así se gestó, por ejemplo, su afamada canción “Nde resa kuarahy’ãme” musicalizada por Julián Alarcón, dedicada a la actriz Mirna Veneroso que formaba parte de la compañía de Julio Correa. Entonada en serenata a la dama hacia fines de la década del treinta es un indicio de lo performático de la literatura de expresión guaraní.

Las letras de Teodoro parecieran buscar la perfección en forma y contenido, a la manera del apotegma de Keats: *beauty is truth*, la belleza es verdad, que el poeta inglés asentó en su famosa “Oda sobre una urna griega”. Con versos métricamente exactos y una tarea minuciosa de composición con miras a la pureza lingüística del llamado *guaraniete* (gesto que lo aleja más que otra cuestión de la poética de Emiliano y mucho más aún de Flaminio), verosímil de pureza en el marco de un estado de lengua aún no adecuado a los cambios de la modernidad capitalista y con un país aún no afectado por el avance de la frontera agraria. En su estilo, Teodoro logra construir metáforas e imágenes de belleza propias:

(“Ñande rekove”, Nuestra vida)
Pejúna che irũ jarojabe’o ñande rekove
ani pemokã tove tosyry ñande resay

[Vengan, pues, compañeros, lloremos nuestra vida
 no se las traguen, dejen que nuestras lágrimas fluyan]

(“Minéro sapukái”, El grito de los mineros)
Ayvu apóme anga ogueroja
barbakuágui mborovire
sapukái ñabendu opáichagua ha purahéi avañe’ẽ.
Kane’õ arapuku ku ayvípe ombobasa
ka’atygua nomomba’ei ro’y
noñandúiri pe kane’õ
hi’ari kuéra opáva kuarahy ha ayvípe omba’apo

[En medio de la bulla, pobres, acarrear
 la yerba tostada del barbacuá
 se escuchan *sapukái* (alaridos) en todas partes y el canto guaraní.
 El cansancio y la jornada extenuante se aletargan con el grito soltado
 los montaraces no se quejan del frío
 ni perciben el cansancio
 sobre ellos el sol declina y trabajan entre el ruido.]

(“Ha mboriahu”, Ah, la pobreza).

Ha mboriahu

Ñandéjára tukumbo rupa.

Piko aipo ñamanõro añete

ñuatĩndygui ñasẽ ha jaha

jaipykúivo añaretã.

[Ah, la pobreza,

lecho del azote de Cristo.

Acaso cuando muramos realmente

salgamos de la maraña espinosa y vayamos

enderezando hacia el infierno].

La lengua exquisita de Teodoro y las combinaciones fabulosas de Emiliano casi impusieron a la larga una vara para pensar en el cierre de un sistema de composición poética, en el agotamiento de las ideas, en la réplica automática de tropos y tópicos, o en la decadencia de las formas. Por ese camino avanzan las sandalias lapidarias del monseñor Saro Vera cuando sentencia una carestía inspirativa en la polca *jabe'ó*:

Sin mayor esfuerzo y sin mayor perspicacia musical se descubrirá el proceso de decadencia de la música paraguaya. No sé si faltan valores creativos o si se debería a la popularización de la música. Desaparecieron o dejaron de abundar los músicos inspirados con la sublimación de la música del pueblo. [...] A partir de algunos músicos proliferan los compositores muy populares que carecen de una inspiración suficientemente sólida para imprimir sublimidad a la expresión musical del pueblo. Componen con toda tosquedad de la mano callosa del agricultor. Ya no se liman sus obras y se le impone el estilo del alargamiento de los sonidos de las notas musicales. La polka “yahe'ó” no es un producto social sino que es, diríamos, la música paraguaya originaria. (Vera 1996, 156)

Y si es posible que el *jabe'ó* exprese fielmente la tosquedad del campesino paraguayo y su plagueo constitutivo, como dice Vera desde el sitio del refinamiento estético, no vale descartar que ese estilo de composición involucre un modo de significación genuina del *teko okaraygua* (el modo de ser campesino). Ese mundo y esa vida reconstruidos en/desde la música y la lengua del campesinado, definitivamente sí comprenden una práctica social y exigen una nueva manera de mirar las prácticas estéticas en que esas comunidades codifican su identidad. Podemos decir con Ticio Escobar que “en un arte popular una comunidad enuncia su diferencia, y en ese modo de enunciar, procesa de forma estética su propio tiempo y se reconoce en esa operación, acaso sin dar paso a un contrasistema (a una contracultura), pero proponiendo formas alternativas de significación e identificación” (Escobar 2014, 127). Si hace unos años Mario Rubén Álvarez (2019) analizaba cómo la polca *jabe'ó* del siglo veintiuno va codificando las transformaciones de la modernidad y las

traspolaciones de la vida urbana en las sociedades rurales, en la poesía Flaminiore que se incrusta en las últimas tres décadas del siglo veinte podemos explorar todavía algunas escenas de ese *toiko la oikoa* (que pase lo que tenga que pasar) que empuja a las comunidades dislocadas hacia el fin de siglo.

Lengua y cosmovisión de la poesía Flaminiore

La apuesta estética del estilo *jabe'o*, su núcleo poético, late en la representación de la lengua y el acento de la voz campesina, con sus inflexiones y leniciones fonéticas, el exceso de consonantes elididas o la nasalización profusa acaso potenciada por el registro *plagueón*, quejumbroso. En esa operación sobre la materia lingüística, las relaciones entre sentidos y significantes se extienden y aglutinan como telarañas.

Y si bien parece haber una recurrencia inagotable al tema amoroso en Arzamendia, éste cobra expresiones que en el registro poético pueden parecer anómalas pero que provienen exclusivamente del fraseo coloquial y que trasuntan también procesos previos de relexificación de algunas raíces importadas del castellano. Así, por ejemplo, la acción de *calcular* en castellano se asume en la poesía Flaminiore con la acepción de evaluar, considerar, pensar, en la letra de “Terãpa mba’e nde rekalkula”:

*Eñantendemína cherebe, mi vida
ndéveko mba’e aporandusemi
ajépa ha’e la chemba’erã
terãpa mba’e nde rekalkula.*

[Prestame atención, mi vida
quiero preguntarte una cosa,
¿es cierto que eres para mí
o acaso lo estás considerando?]

En un clásico ensayo, Wolf Lustig plantea una cuestión insoslayable sobre la práctica literaria en el Paraguay: “Escribir en guaraní equivale a enfrentarse a no pocos problemas, sobre todo: ¿en qué guaraní escribir?” (2004, 3). Es que no se trata de una elección basada en una lengua, sino en una variedad importante de formas dialectales donde casi ninguna goza de prestigio literario y aquellas formas que han llegado a la literatura atravesaron ciertamente procesos de recreación y representación que obedecen lógicamente al acto poético.³ Y sigue:

Para mencionar tan sólo los polos extremos: el grado inferior de la escala lo ocuparía un *jopara* que mantiene *grosso modo* la estructura polisintética del guaraní, pero que se ve masivamente invadido por hispanismos tanto al nivel del léxico como por un continuo *code-switching* que se realiza a lo largo

³ Estigarribia & Wilkins (2018), sobre la novela de Margot Ayala, *Ramona Quebranto* (1984), escrita mayormente en jopara.

del discurso. Este *jopara* goza de un pésimo renombre entre casi todos los profesionales de la lengua, que sean escritores en castellano o en guaraní, lingüistas, educadores o periodistas. (Lustig 2004, 3)

La excepción, si queremos verlo de este modo, se da en la poesía de Flaminio Arzamendia en tanto y en cuanto el poeta no expresa una opción estética, y antes bien pone sobre el tapete las limitaciones del campesino respecto de la lengua: “*Chéngo añe'ētereiko guaraníme porque la castellano medio apokytã beta chevy'abendapamo'ãi la ha'esúa*” [Yo voy a hablar concretamente en guaraní porque en castellano tiendo a enredarme mucho y no voy a estar a gusto con lo que quiero decir], advierte en una entrevista (Rivas 2018), y lo reitera en otras ocasiones. Su opción por el guaraní campesino es una elección estética a la vez que la expresión de una voz comunitaria, la expresión de la voz campesina que no puede atravesar la barrera de las lenguas de prestigio, pero que a pesar de esa valla lingüística, genera una práctica artística. El arte en las comunidades campesinas se expresa en la música festival, en las farras, en las fiestas de cumpleaños, mediante las que el sujeto colectivo se agencia nuevamente el dominio del espacio y comparte tanto el goce estético como sus derivaciones imprevisibles—la riña, el bochorno, los accidentes de la borrachera— todos elementos del acontecer cultural.

La poesía de Flaminio, entonces y como gran parte de las canciones de bailanta, no es sino banda sonora de ese espacio donde convergen el sentimentalismo y el goce sensual compartido, pero desde ese lugar reelabora sus mensajes y la percepción de lo afectivo. Reorienta el sentimentalismo hacia una comprensión diferente y cabal de la relación amorosa y desestima la representación adolescente y pasional del amor para madurarla hacia la cuestión del proyecto compartido, que se extiende por momentos a la construcción de un espacio comunitario. Así, en la letra de “*Ndaipóri jajapova'erã nendive*” (No vamos a hacer nada con vos), el *lugar* y el *derecho* adoptan una carga semántica ligada sin dudas al espacio de convivencia, donde los campesinos entablan y consolidan su relación sentimental.

*Terã java'erã ku bina nopermitiriva ndéve
aichejáranga avavére ndaikatúivo ndévere
che ko ndéve ame'ẽ nde lugar ha nde derecho
ndajaipurúguini amor sincero ndaipóri jajapova'era nendive*

[Será que es eso lo que no te permite,
pobre! por nadie hice lo que hago por vos
yo te di tu lugar y tu derecho
y si no aprovechamos un amor sincero, no vamos a hacer más nada con
vos]

“Che ko ndéve ame’ẽ nde lugar ha nde derecho”, enfatiza el poeta, *derecho* y *lugar* son dos niveles de acceso al espacio material, primero el lugar-*tekoba*, espacio de hábitat, y después el derecho de convivencia, derecho de posesión compartida del espacio que se diluirá con la ruptura de la relación. Por supuesto, en esa relación prima la estructura patriarcal (*cultura valle*, diríamos con el aparato crítico que nos legó Ramiro Domínguez): el hombre, la voz del poema, es siempre quien concede o priva a su pareja de todos aquellos beneficios que enuncia. Así vista, la poesía Flaminiore también construye una representación de los amantes situados en una tensión donde el varón tanto puede llorar por el quebranto como imponer el cese de la relación si adviniese la caducidad del contrato afectivo. Como vimos, en las canciones de Emiliano esto no es distinto; al contrario, con mucha mayor frecuencia la mujer es esa ingrata que expone su desprecio como acto incontestable. Apegado a un tono menos moralizante Flaminio construye un verosímil para la realidad campesina sin jerga católica ni castrense. Las mujeres no son *serviba* (objeto, idealizaciones) de galanes aquejados de mal de luna, son sus compañeras. Y en ese trato adecuado a una representación verosímil, la opresión nunca se biopolitiza.

Aun así, el fin de la relación supone también la posibilidad de ver con sobriedad al *jepoiva*, la expareja en su nueva vida, midiendo la suerte del otro en el amor (“Ndesuertevénteko chehegui”, “vos tenés más suerte que yo”, dice en otra canción), cuya mayor fortuna el poeta puede reconocer acaso como quien asume sus propias limitaciones. El machismo de estos versos no es pasional y en ese sentido tiene más rasgos de cultura *lomera* que del conservador sistema de la *cultura valle*. Y todavía con todo eso, no nos hallamos frente a una poesía que pretenda inscribirse en el caudal de las canciones folclóricas paraguayas, porque reformula en buena medida un sistema representacional que parecía ya perimido.

Si bien el sistema referencial y la temática restringida de buena parte de esta poesía parecen enfatizar el carácter minimalista que apuntamos más arriba, en la observación minuciosa de las direcciones, fuerzas y lugares que configuran la poesía Flaminiore podemos hallar patrones de representación de este código moral mixto. En “Ajépa iformal ko ñande joayhu”, la atribución de *formalidad* para describir la relación amorosa no supone marcar una asimetría ni el distanciamiento que posee en el vocabulario patrimonial del castellano. Para el guaraní hablante, el atributo de formalidad designa más bien una autenticidad, y en el registro corriente que codifica la poesía, el hombre invita a la amada a declarar que su amor es auténtico, serio, fuertemente comprometido.

*Lo primero tiempo ja obasapáma
segundo tercero nde’echa amombe’u
oñe’ereiva ja okiririmbáma*

ipoñiasýngo ko ñande joaybu
ãga con el tiempo mante ojehecháne
pe py'agua py mba'epa ogueru
ha upevo ñandéve siémprente ja'ere
ajepa iformal ko ñande joaybu

[Los primeros tiempos ya han pasado
 de segundos y terceros con vos comento,
 lo que hablaban en vano ya callaron
 nuestro amor es bien límpido
 ahora con el tiempo solamente ha de verse
 lo que trae la serenidad
 y de resultas digámonos nosotros, siempre,
 ¿es verdad que es serio nuestro amor?]

La canción plantea una relación que se proyecta al seno de la comunidad, donde los otros observan, cuentan, hablan falsedades sobre lo que con el tiempo se demuestra sin fallas. Así, la relación amorosa se consolida contra el discurrir maledicente del exterior, de la comunidad, como si ese afuera social supusiese el espacio de desintegración del compromiso donde el *ñande* del título, pronombre inclusivo en guaraní, en realidad sólo incluye al destinatario de la canción, la mujer amada.

La dinámica del mundo exterior se marca en el ritmo de las voces *oñe'ereiva*, *umi iñañaséva*, los que quieren hacer el mal. En “Ñañaorganisána” (Organicémonos), ese afuera que acecha con propósitos de desintegración opera como apelación a la pareja. Parece un gesto de formalidad, acaso por la dislocación del dominio de uso de la palabra. Si la fuerza referencial del verbo *organizar* en castellano sitúa mejor una acción determinada en espacios de trabajo y con referencia a un proceso de objetivación previo, en esta letra—y podemos decir en la mirada del hablante guaraní—desplaza el sentido y la raíz léxica parece ganar en densidad semántica, posiblemente en dos sentidos. Uno, el de la objetivación de la relación amorosa—de nuevo—como un acuerdo de convivencia que no involucra un distanciamiento pero sí el dominio masculino sobre ella. Otro, el de la reconsideración del estatus de los amantes que devienen camaradas, compañeros de labor, ejecutores de un proyecto que “okorre ko el tiempo bien organizado hi'ama jaiko” (al pasar el tiempo ojalá nos halleemos bien organizados).

La mirada de Arzamendia—y la gestualidad que luce en persona, corporal pero también de la voz—es una mirada sobre la posibilidad de ordenar el mundo, que en la realidad campesina involucra la capacidad de organización doméstica contra la frustración constante en los intentos de organización comunitaria. En otras palabras, el imperativo atenuado hacia un nosotros inclusivo, *ñande*, trasunta una manifestación de deseo ante un escenario marcado por las fisuras de la

comunidad.⁴ La letra de “Ñane organisána” puede leerse acaso como la apelación al amor campesino como acto de disciplina, siempre que entendamos como disciplina la minuciosa organización de las tareas cotidianas y que constituyan una rutina de trabajo que exhibe ritmos de vida y pautas sociales. Si la poesía amorosa apela a la organización, hace referencia al amor como un factor más dentro de un complejo sistema de relaciones (sin dudas un factor de cohesión en un nivel de compromiso más acentuado), y también apela a la pareja como un elemento de compás que debe integrarse a ese sistema *ogñata katu baguã*, para que pueda entrar en funcionamiento. No hallaremos jamás en los versos de Flaminio loa absurda a la nacionalidad. No es jerga hurrera su poesía. La ausencia de mitemas patrióticos y relatos esencialistas es un laurel que engalana su arte. Su gracia (*jukéj*) es la puesta en presente de la voz campesina.

Otros problemas de la voz. Una conclusión

La carga reactiva del cancionero popular guaraní, una vez que lo abordamos en plan de análisis literario, se concentra y palpita a través de las tensiones lingüísticas. El problema lingüístico es su fuerza cohesiva, y en el *purahéi jabe'ó* esta dinámica se acentúa. Existen diferentes grados de *joparización* en estas canciones y el problema de la diglosia forma parte de la realidad representada. Diglosia que en una exploración más detenida devela una proliferación de jerarquías internas y representaciones de la lengua que alteran la lógica dicotómica entre *variedad alta/variedad baja* que iniciara Charles Ferguson (1959).⁵

Los hispanismos están fonética y ortográficamente adaptados al sistema del guaraní y debido a las migraciones masivas cada vez se ensancha más el espacio de circulación del guaraní paraguayo. El guaraní comunitario paraguayo se expresa en la poética del *jabe'ó* como continente pero los rasgos de marginalidad de los nuevos colectivos corridos del campo a los márgenes de las grandes ciudades ya están operando nuevas variaciones en este devenir y, si no se conocen expresiones literarias en este orden, es porque no se las ha estudiado. La polca *jabe'ó*, así como la vida de los seres humanos que le dieron expresión, hoy se suscita en un ambiente no exclusivamente tradicional campesino, sino que lidia con elementos de la civilización técnica-urbana, con los aportes y consumos culturales de la posmodernidad que deriva en nuevas expresiones y fusiones incluso en términos de composición musical. A su vez, las alternancias y mixturas entre el español

⁴ Guttandín 2007, 38, sobre los obstáculos que se presentan a los pobladores rurales cuando intentan consolidar una organización comunitaria.

⁵ Sobre una observación del problema lingüístico en el Paraguay contemporáneo véase el artículo de J. D. Hauck (2014).

y el guaraní no están supeditadas a los encuentros cercanos en los poblados y ciudades paraguayas sino también en las grandes urbes argentinas y de España, con otras variedades dialectales del español.

El guaraní literario en el contexto de las estratificaciones sociolingüísticas (que trasuntan una estructura profunda de desigualdades, postergaciones y desapropiaciones) y el perpetuo contacto con el español exige una respuesta acorde. Es necesario, tanto como establecer una normativa que contemple al guaraní coloquial, reflexionar en torno a las posibilidades de construir una lengua literaria que prescinda del régimen impuesto por los apóstoles del canon, las formas puristas o esos remanentes del retoricismo que todavía en Paraguay constituyen modelos de escritura literaria. Para ello se echará mano a todas las variantes del guaraní paraguayo y, en un sentido más amplio, a todo el arte de la palabra guaraní—incluso de origen indígena—y como apropiación, no como carga, los hispanismos, las raíces hispánicas infiltradas en la lengua coloquial. Es un proceso polémico que habilita reactualizar el tenso debate sobre la construcción de una literatura nacional en Paraguay; que se considere—como si fuera un vivero—llevar esta probeta a la industria y madurar una cultura (una literatura, una lengua de expresión artística) que requiere un compromiso militante y una apuesta fuerte por la generación de un arte popular genuino y sin visos de un cada vez más viciado nacionalismo. Es lo que hará posible la pervivencia del *teko paraguái*, el modo de ser paraguayo, construir la memoria de nuestro futuro.

Obras citadas

- Álvarez, Mario Rubén. 2002. *Lo mejor del folclore paraguayo*. Asunción: El Lector.
- _____. 2019. “Música Campesina, música de campesinos”. En *1er. Simposio de la música en Paraguay. Situación actual y perspectivas de futuro*. organizado por la Secretaría Nacional de Cultura. Asunción: Libros del Ocaso. 115-142.
- Barrett, Rafael. 1978. *El dolor paraguayo*. Caracas: Biblioteca Ayacucho.
- Bueno, Wilson. 1992. *Mar paraguayo*. São Paulo: Editora Iluminuras Ltda.
- Canal Encuentro. 2017. “Pequeños Universos IV: Canto llorado, Paraguay (capítulo completo)”. 14 de noviembre, 2017. <https://www.youtube.com/watch?v=engPV047ATc>
- Cardozo Ocampo, Mauricio. 1980. *Mis bodas de oro con el folclore paraguayo. Memorias de un pycbãi*. Asunción: Cuadernos Republicanos.

- Castells, Mario. 2011. "La marca de Caín en el guaraní paraguayo. Lo popular y lo culto a dos aguas en la literatura de expresión guaraní". En *IV Taller: Paraguay desde las Ciencias Sociales*. Rosario, agosto 2011.
- Comisión Nacional de Rescate y Difusión de la Historia Campesina. 1991. *Kokueguara rembiosa: Experiencias campesinas: Ligas agrarias cristianas, 1960-1980*. Asunción: CEPAG.
- Creydt, Oscar. 2007. *Formación histórica de la Nación Paraguaya*. Asunción: Servilibro.
- Domínguez, Ramiro. 2005. *El valle y la loma & culturas de la selva*. Asunción: El Lector.
- Escobar, Ticio. 2014. *El mito del arte y el mito del pueblo*. Buenos Aires: Ariel.
- Estigarribia, Bruno. 2015. "Guarani-Spanish Jopara Mixing in a Paraguayan Novel: Does it Reflect a Third Language, a Language Variety, or True Codeswitching?" *Journal of Language Contact*, 8(2), 183-222.
- Estigarribia, Bruno & Zachary Wilkins. 2018. "Analyzing the structure of code-switched written texts. The case of Guarani-Spanish Jopara in the novel *Ramona Quebranto*". *Linguistic Variation* 18(1), 120-143.
- Ferguson, Charles. 1959. "Diglossia". *Word*, 15(2), 325-340.
- Fernández, Emiliano R. 1998. *Antología poética*. Asunción: El Lector.
- Gaona, Saúl. 2019. "La música popular en el Paraguay, desde la colonia hasta el presente". En *1er. Simposio de la música en Paraguay. Situación actual y perspectivas de futuro*. organizado por la Secretaría Nacional de Cultura. Asunción: Libros del Ocaso. 71-88.
- Guttandin, Friedhelm. 2007. *Pobreza campesina desde la perspectiva de las madres beneficiarias del programa tekoporã*. Asunción: GTZ, UNFPA.
- Hauck, Jan David. 2014. "La construcción del lenguaje en Paraguay: fonologías, ortografías e ideologías en un país multilingüe". *Boletín de filología* 49(2), 113-137.
- Hetherington, Kregg. 2015. *Audidores campesinos. Transparencia, democracia y tierra en el Paraguay neoliberal*. Asunción: Ceri-Servilibro.
- Lustig, Wolf. 2004. "Los dilemas del guaraní literario: entre 'el horrendo dialecto yopará' y el 'ñe'ëporãhaipyre'". En *Primer coloquio sobre el contacto de lenguas amerindias con el español*. Ámsterdam, junio 2004.
- Maestri, Mário. 2016. *Paraguay, la República campesina 1810-1865*. Asunción: Intercontinental.
- Meliá, Bartomeu. 1993. *Una nación, dos culturas*. Asunción: CEPAG.
- _____. 1995. *El guaraní conquistado y reducido*. Asunción: CEPAG.
- Mongelós, Teodoro S. 2002. *Antología poética*. Asunción: El Lector.

- Palau, Tomás. 2005. "El movimiento campesino en el Paraguay: conflictos, planteamientos y desafíos". *OSAL. Observatorio Social de América Latina* 6(16), 35-46.
- Ramos, Lorenzo, et al. 1984. *Tataendy, tatachina. La niebla, el fulgor*. Compilación de Carlos Martínez Gamba. Asunción: CEADUC.
- Rivas, Alcides. 2018. "Flaminio Arzamendia Jhugua Jhu". <https://www.youtube.com/watch?v=fghCCyya7eQ>
- Romero, Roberto. 1996. *Emiliano R. Fernández. Mito y realidad*. Asunción: Servilibro.
- Sosa, F. 2021. "Los músicos de Asunción no tocan mis canciones." *Paraguayología*. <https://paraguayologia.com/flaminio-arzamendia-los-musicos-de-asuncion-no-tocan-mis-canciones/?fbclid=IwAR1iK0LwCgiTd827YFSzMLiRxxrwu0TZm8A4dup5n-TarCREFIDjjPDzcPik>
- Szarán, Luis. 2007. *Diccionario de la música en el Paraguay*. Nürnberg: Jesuitenmission.
- Ultima Hora*. "Flaminio Arzamendia, el rey de la polca jabe'o". *Ultima Hora, Arte y Espectáculos*, 6 de diciembre, 2018. <https://www.ultimahora.com/flaminio-arzamendia-el-rey-la-polca-jaheo-n2783662.html>
- Vera, Saro. 1996. *El paraguayo (un hombre fuera de su mundo)*. Asunción: El Lector.