



EL GUARANÍ COMO LENGUA-ABUELA EN LA POÉTICA DE POLA GÓMEZ CODINA

Katya Vázquez Schröder
Universidad de La Laguna

Introducción

Nuestra memoria está poblada de herencias de una, dos o incluso tres generaciones atrás. Entre ellas, se encuentra también la lengua. En determinados hogares, la figura más cercana a las infancias son el abuelo o la abuela. Tal es así, que la primera lengua que se aprende no es la lengua materna, sino la lengua-abuela.

En las notas al poemario *Reducciones*, del escritor mapuche Jaime Huenún (2012: 170), el investigador argentino Enrique Foffani relaciona la lengua con la respectiva entonación, léxico y expresiones con la que las abuelas daban testimonio de su existencia y del saber ancestral acumulado. La poesía, a su vez, sería un espacio simbólico que “nos hace escuchar la lengua de los muertos, es decir, que permite hablar a los muertos”. El recuerdo de aquella sintaxis primera que se escuchó cuando se era muy pequeño, del acento o de ciertas expresiones que incluso se pronunciaban en otro idioma es la herencia que, en la actualidad, muchas voces contemporáneas del continente hispanoamericano están recuperando.

Desde el presente, la lengua-abuela permitiría, entonces, una apropiación desesperada de la lengua, marcada por el duelo de lo que fue arrebatado y nunca se tuvo. Esta recuperación simbólica busca restaurar lo perdido, pero implica, a su vez, un desplazamiento: una migración, un retorno hacia un hogar que nunca se ha habitado. Aquí es donde la geografía afectiva se configura como un espacio imaginado, un territorio lingüístico al que se aspira acceder sin poder habitarlo plenamente. Sin embargo, el verdadero sentido de esta lengua no radica en su posesión, sino en la imposibilidad misma de poseerla, en la tensión entre el deseo de apropiación y la certeza de su inalcanzabilidad.

Pola Gómez Codina (Buenos Aires, 1982) es nieta de inmigrantes paraguayos por el lado materno, pero su contacto con el guaraní no se dio de manera bilingüe, sino a través del aprendizaje formal en una etapa posterior de su vida. Es autora de *De fondo suena siempre Whitney Houston* (2022), libro en el que se encuentra el poema “Guarania”, germen de su posterior poemario *Guarania* (2022), obra galardonada con el primer premio del Concurso Nacional de Poesía Inés Manzano. Más tarde publicó *Vuelta al mundo* (2023) y fue incluida en la antología *Poetas argentinas 1981-2000*. En 2024 participó en el *Festival de las Lenguas Maternas* en Guadalajara (México). Además de su labor como escritora, se desempeña como profesora de literatura en contextos de encierro, trabajando con jóvenes privados de su libertad, y coordina el *Espacio de Escritura Creativa*.

Fue su abuelo quien llegó primero a Argentina para trabajar de camarero, seguido de su abuela en 1957, quienes, y en consonancia con los motivos de la inmensa mayoría de los inmigrantes de origen paraguayos, escapaban del Partido Colorado. La



madre de la autora ya es nacida en Caseros, ciudad que forma parte del Gran Buenos Aires. Por el lado paterno de la poeta son todos argentinos. De este modo, forma parte de la tercera generación de inmigrantes, y solo a partir de los últimos resabios de la lengua, la música, las anécdotas y las plantas que habitan su casa desde la infancia, puede emprender el camino de regreso a aquel momento en el que el abuelo cruza la frontera de contrabando, no a pie, no en barco, sino en canoa.

Pola Gómez Codina también creció bajo el amparo de la lengua-abuela, distinta a la que marca su lugar de nacimiento, y también distinta a la lengua que le escuchó a su madre. La lengua-abuela es el guaraní, transmitido, por lo que dicen los textos, por un abuelo que cantaba y oscilaba entre uno y otro idioma. La carencia de esta lengua-abuela genera cierta orfandad y nostalgia por la pérdida, de ahí la necesidad de excavar hasta dar con resquicios de una lengua antigua y borrada. Serán estas palabras en guaraní, encontradas como fósiles a través de la conversación y la memoria, las que modifiquen el tiempo y permitan traer el recuerdo del yo lírico, recuerdos que ni siquiera experimentó en primera persona, pero que también le pertenecen.

El guaraní como herencia

La lengua es, ante todo, representación de una prohibición. Así se evidencia en el poema “Guaranía” (2022a: 30), del poemario *De fondo siempre suena Whitney Houston*, que dará origen más adelante a un libro entero dedicado al interrogante abierto en el pasado familiar migrante:

Mi padre guaraní tocaba el arpa
y cantaba como un canario blando
venía de la selva, ese lugar
donde viven los cantos
era el hombre pequeño que podía
convertirse en un ave, mi madre
hija de un cocinero de barco, mascador de tabaco
que se mecía para arrojar especias
en las ollas
vino de Paraguay soltando carambolas
rambutanes
papayas
esas frutas extrañas
que no crecen en árboles
de Merlo Gómez
Los dos tenían frío, siempre
frío: *ro 'y, ro 'yeteréi, ro 'yeteiko*
rezaban
un idioma secreto que no me compartían
el sonido dulzón como sopa
mainumby, purahéi, kuñatai

les dije un día para sorprenderlos.
Me miraron con miedo, pellizcaron
mis brazos de chogüí, me dijeron
No hables nunca más



en guaraní

El poema marca una cartografía y un desplazamiento para explicar, finalmente, por qué no se debe hablar en la lengua de los abuelos. Por un lado, se sitúa en Paraguay, allá donde está la selva, donde nace y prolifera la música. Por otro lado, se introduce la estación ferroviaria llamada Merlo Gómez, en la localidad de Castelar, en la provincia de Buenos Aires, donde la temperatura es otra, al igual que la lengua, las costumbres y la gente. En ese tránsito, marcado además por la aparición de la imagen del barco, metonímico de todos los medios de transporte con el que se puede migrar, se queda por el camino una lengua, y solo llegan palabras sueltas que pronto serán también borradas por miedo a la marginación, a la no pertenencia en el lugar de llegada.

Este poema muestra una memoria heredada de la migración, ya que está presente un sustrato que, aun cuando quiera hacerse desaparecer, se toma como un testigo. Lo constituye, por ejemplo, la leyenda paraguaya del chogüí, del que después el pianista argentino Guillermo Breer compuso la polca paraguaya, que cuenta cómo un muchacho se convirtió en el ave poco después de caerse de un árbol en la selva. Los pájaros cubrieron su cuerpo con flores azules y volaron sobre él hasta formar un arcoíris de plumas. En ese momento un pájaro azul se elevó de la montaña de flores cantando “choui, choui” y se perdió en el cielo para volver siempre a los naranjales. Al igual que el chogüí, el padre –sabremos en los poemas siguientes que, en realidad, es el abuelo de la autora– también se puede convertir en pájaro, y así será el yo enunciativo: un sujeto con brazos de chogüí. El desplazamiento explícito de Paraguay a Argentina marca un cambio consciente: no se hablará más en la lengua que los trajo. Sin embargo, el territorio guaraní parece ser más un lugar de pensamiento, que un lugar físico. La lengua es una piel por ser huella y retrato de la historia. Se transmitirá como un secreto, pues, así como puede ser puente –respecto a la familia, al país de origen, a una comunidad determinada–, también puede ser frontera de donde quiera establecerse, o, al menos, esa es la visión que se le transmite al sujeto lírico, a su descendiente.

El jesuita, lingüista y antropólogo Bartomeu Melià (2015: 4) sostuvo que “la lengua es la piel del guaraní; es su identificación y es simplemente monstruoso lo que ha hecho el proyecto colonial desde los inicios y sigue haciéndolo hasta ahora, de obligar, mediante alicientes, subterfugios y amenazas a que los Guaraníes cambien de lengua, se despellejen”. Esta premisa significa que América ha funcionado por sustitución, y eso es algo que queda impregnado, incluso, en el poema. Esta intención se puede rastrear desde que el prócer argentino Domingo Faustino Sarmiento (1953 [1886]: 329), quien persiguió la creación de una lengua universal como el *volapük* y la idea de que “la duración de las lenguas depende de las instituciones de gobierno”, aclarando lo siguiente: “si los gobiernos americanos han de acabar por ser los de ejércitos acuartelados en ciudades y aventureros audaces como se va generalizando, acabará por pasar a dialecto, o lengua servil, como el quichua y el guaraní”.

En la actualidad se han producido algunos cambios significativos, como la sanción de la Ley N.º 5598/04 que estableció el guaraní como “idioma oficial



alternativo”¹ en la provincia argentina de Corrientes, donde tiene mayor presencia, y hay una mayor apertura respecto al modo de concebir la lengua, pero no desaparece del todo la falsa concepción² de ser una “lengua de salvajes”, “inepta e inculta”, “con un vocabulario onomatopéyico”. De hecho, los paraguayos, junto con los bolivianos y otros grupos de la región, comparten el estigma de ser “inmigrantes no deseados”, en oposición a los europeos, concebidos, a su vez, como un único grupo de llegada. Esta actitud, repetida entre los inmigrantes de una comunidad guaraní o dentro de un mismo territorio, se refleja en el poema desde la perspectiva de quien anhela conocer aquello que le ha sido negado, y solo percibe sonidos sinestésicos que evocan la comida, la cual, al igual que la leyenda, se transmite como un legado inconsciente, inscrito en modos de ser y de sentir. Aun cuando en el poema se introducen palabras sin traducir para remitir a las raíces, la fluidez se quiebra, dejando apenas jirones de la lengua.

El guaraní o *avañe'ẽ*, que se introduce en la lengua de los descendientes de inmigrantes de segunda y tercera generación, abre interrogantes sobre su uso y sobre quiénes pueden hablarlo. Así se puede leer, entonces, en el poema “Avañe'ẽ” (2022b: 49):

¿Qué guaraní?
¿El de los campesinos?
¿El de los piragués?
¿El de los escritores?
¿El de los soldaditos?
¿El de los patios de Quilmes?
¿El del mercado 4?
¿El de los músicos?
¿El del exilio?
¿El de los yagaretés?
¿El de los ángeles?

En el caso de la autora, el guaraní es el patrimonio de la diáspora paraguaya, el recordatorio de que se emigró, de que alguna vez se tuvo un pasado campesino y humilde, y que pervive en los patios de Quilmes por donde el sujeto enunciativo pasea. El idioma es parte de la selva y de sus animales, parte del yagareté, pero también de los músicos que en cualquier otra parte del mundo portan y extienden el acervo cultural, así como también de los escritores. Los “piragués” son, aclara la autora en una nota al pie, la castellanización de la palabra guaraní *pyrague*, que significa ‘espía’. Para ser más exactos, se trata de la forma de denominar a los informantes y delatores de los que se valió Alfredo Stroessner durante 35 años de dictadura para establecer el control total de

¹ Conviene hacer referencia a la creación en 2010 de la Academia de la Lengua Guaraní en Paraguay después de que la Constitución Nacional en 1992 reconociera el guaraní como lengua oficial junto al castellano. Su existencia refuerza la necesidad de que el guaraní sea reconocido como parte intrínseca de la sociedad paraguaya y de los pueblos fronterizos.

² Carolina Gandulfo y Tamara Alegre (2015) realizaron un estudio sobre la potencialidad de la formulación del discurso de la prohibición del guaraní en el siglo XXI, y obtuvieron el siguiente testimonio por parte de una de las maestras: “Tengo en el primer grado a los hijos de mis alumnos de 7mo, a los que yo les prohibía hablar en guaraní. Y hoy, no quieren hablar en mi grado, y me dicen ‘señora mi papá no quiere que hable guaraní, porque si no me voy a quedar así’. Y así significa para ellos, sin saber leer y escribir (Marta Rodríguez, 17 de noviembre de 2003)”.



las actividades de la sociedad paraguaya. Los piragués se encargaron, fundamentalmente, de establecer el miedo y la desconfianza entre los vecinos, pues cualquiera podía ser un informante del gobierno. Sin embargo, el guaraní también es de ellos.

Queda resonando entonces la pregunta: ¿cómo hablar y cómo escribir poesía en la misma lengua que dictadores y genocidas? ¿Cómo expresar belleza con la misma lengua con la que se dieron las órdenes de ejecución? La escritora argentina Sylvia Molloy (2015: 61) también se lo preguntó: “¿Se puede hablar de trauma en el idioma que se hablaba –es decir, en el idioma en que se era– en el momento del evento traumático?”. La lengua permite recordar el exilio y la migración, sin embargo, ¿cuántos están dispuestos a recordarlo una y otra vez? Para quien no sufrió el desplazamiento, esa lengua –que ya no es materna, sino una lengua-abuela– evoca y arraiga la misma sensación de familiaridad y extrañeza que la tierra natal de los abuelos. En todos los casos, la tierra natal debe ser descrita con su propia lengua. Paradójicamente, ni la tierra natal ni la lengua nos pertenece.

En el poema “María Morena” (Gómez Codina, 2022b: 35) se produce un diálogo implícito entre María, el sujeto enunciativo de este texto, y otra primera persona que queda desplazada, permitiéndole un mayor espacio de expresión. Empieza así:

*Me llamo María pero desde chica
me llaman Morena, antes no había nada
en este barrio, allá, atrás había que ir
para traer
el agua. Todos acá
hablamos guaraní.
No, no lo escribimos.*

*En el campo nos gusta la polka, linda
para bailar. La guarania es lenta, triste.
Tengo una hermana
cuando la escucha
siente que alguien se está por morir
[...]*

A través del poema, escuchamos las preguntas que no se formulan explícitamente en la conversación: ¿Quién eres? ¿Qué había aquí antes? ¿Quiénes hablan en guaraní? ¿Escriben en guaraní? Las preguntas son parte de cualquier poema, sin embargo, aquí se estructuran entre líneas. No sería sencillo explicar los deícticos: qué señala “este”, qué significa “acá” o quiénes son “todos”, pero tampoco es necesario, pues la comprensión del texto pasa por identificar a una comunidad que tiene en común la misma lengua y la misma tradición: tocar, escuchar y bailar la guarania. Con la muerte acechando, el barrio –posiblemente un asentamiento paraguayo en Buenos Aires, generalmente ubicados en lugares precarios como la Villa 31– crece y se cohesionan en torno a aquello que lo representa: la oralidad, el canto, el campo. Este último, sin embargo, aparece como un espacio distante, en contraste con el barrio donde se da testimonio. Aunque la voz pertenece a María Morena, la presencia recurrente de la primera persona del plural refuerza una solidaridad comunitaria que impulsa la



preservación de una identidad común o, al menos, de grupo, llevada consigo como una maleta cultural. Una lengua no necesita quedar escrita para sobrevivir; en cambio, su supervivencia depende de que siga hablándose, incluso fuera de su territorio original.

En el poema “Ñe’ã” (2022b: 20), que significa ‘corazón’, el yo lírico se plantea una serie de preguntas que construyen el poema en la mente del lector: “¿Cómo se habita un idioma? ¿Cuál es su corazón? ¿En qué momento de una lengua dejamos de imitar y comenzamos a sentir? ¿Cuál es la distancia entre un sonido familiar y el primer balbuceo? [...]”. El texto revela las dudas que aparecen cuando una lengua se desnaturaliza, y, de pronto, actúa como un objeto de estudio que es necesario abordar por alguno de sus flancos. La lengua es, ante todo, un lugar para ser habitado. La cuestión es cómo acceder a esa identidad cuando no ha acompañado la verborrea de la infancia, pero sí ha estado presente en la escucha, aunque de forma interrumpida; es decir, cuando el posicionamiento es el de quien se encuentra “afuera”. El yo lírico se interroga sobre el vacío que media entre la escucha y el habla, sobre el tiempo que puede transcurrir hasta que alguien, desde dentro de la lengua, acoja al otro.

Las preguntas continúan en el poema “Ñe’ẽ” (2022b: 24), que la autora traduce como “Palabra. Voz. Habla. Conversación. Idioma. Lengua”, de tal forma: “¿En qué idioma extrañamos, en qué idioma lloramos a los muertos? [...] Somos intérpretes de un hallazgo que primero fue gemido, grito, llanto”. La lengua de la nostalgia es también la lengua del llanto, aquella que brota de una profundidad que no corresponde con la primera lengua aprendida, pero sí con la que se recuerda, aun sin comprenderla del todo, con curiosidad y extrañamiento: la lengua del hogar. La literatura, tanto los poemas que aquí se analizan, como las canciones, es ese movimiento que persigue una tierra donde guarecerse, probablemente sin encontrarlo jamás, y sin saber con exactitud cuál es.

A través de la lengua oral, en voz alta, se puede traer a alguien al punto de reunión, invocando su presencia como se ha hecho a lo largo de estos poemas mediante la inclusión del guaraní, una lengua eminentemente oral. Precisamente, el poema “Moñe’ẽ” (2022b: 29) recuerda la primera vez que las comunidades originarias escucharon a los españoles leer en voz alta: “Creían que los españoles hacían hablar a los muertos”. Se podría pensar que escribir estos poemas, y después leerlos en voz alta, tiene el mismo efecto de invocación, no tanto para traer su cuerpo, como para traer sus palabras, que no son otra cosa que sus recuerdos.

Esa tarea es para Cristina Rivera Garza (2013: 284) imposible, no obstante, aboga, como Alberto Giacometti, en que la “verdadera obra de arte tendría por fuerza que ser dirigida a los muertos”. La pregunta que podría surgir, relacionando los dos planteamientos, sería: ¿Por qué adentrarse en el dominio de los muertos, tanto si es para hacerles hablar como para hablarles? La respuesta sería la siguiente: para descubrir la herida secreta y que nos ilumine. El daño se siente en las personas que conforman la comunidad, incluso en aquellas que no lo sufrieron directamente. La verdadera carga de quien les da voz o se dirige a ellos no radica únicamente en la responsabilidad con el pasado, sino en la necesidad de hacer avanzar la historia, manteniendo un hilo de continuidad entre “los antiguos” y quien escribe en el presente.



La autora es nieta de inmigrantes, esto quiere decir que el hecho de estar entre-lenguas fue más notable en la segunda generación, es decir, en la madre. El poema “Sy” (2022b: 19), ‘madre’, centra la atención en ella, y expone:

Mi madre no aprendió su lengua madre. Habla un castellano
cuyo acento es una mata hecha de fugas, construida en los
contornos de la prohibición. Sin embargo su forma de callar es
sonora
como si desde el fondo de sí misma
la niña que escuchaba el guaraní le contara secretos y ella
abriera los ojos,
única salida para tanta música.

El desplazamiento marca un corte en el collar de cuentas que hasta entonces se había mantenido intacto. La primera decisión atraviesa la lengua, que se convierte en un secreto y se fosiliza como un idioma que solo pertenece a la madre o a la abuela. Sin embargo, los sonidos del guaraní conforman una música que se transmite aun en silencio. A este silencio, colmado de historias y prohibiciones, se le pueden adjudicar múltiples palabras con las que expresar y explicar finalmente la mudez. La escritora argentina Claudia Masin (2015: 32) escribe en un relato titulado “Cómo se comunican las mujeres entre sí y qué se dicen” lo siguiente:

Puede llevar toda una vida descifrar los jeroglíficos, un trabajo de paciencia, de hilado fino, que nos hace descender en el lenguaje como si fuera una cueva subterránea en que no somos más que exploradoras mal pertrechadas, continuamente expuestas al frío glacial del fondo, a las corrientes de aire congelado, a la soledad de quien se instala en un lugar que no fue hecho para el ser humano. Así fue como pasaron de mi madre a mí las historias inoculadas en un pasado remoto: como una infección que habría de expandirse hasta contagiarme.

Tanto el fragmento de Masin como el poema de Gómez Codina coinciden en la profundidad a la que hay que sumergirse para alcanzar la capa de auténtico significado en los mensajes de la madre. Hay aquí, por tanto, una lengua materna que no se aprende, sino que se transforma en lo que se denominó “jopara” para designar, con cierto desprecio, la mezcla del guaraní con el castellano, que es una de las primeras consecuencias de la migración, y la muestra de que la memoria se guarece en la lengua. El término “funciona como un caleidoscopio, que, según los contextos históricos, significa variedad-riqueza o confusión-doble, cara-miseria” (Boidin, 2000: 206). Esto demuestra que la riqueza desaparece a favor de una confusión, que constituye, según Melià, la “tercera lengua del Paraguay”. Esta lengua modificada en el propio país, pero sobre todo al salir de la comunidad guaraní, se asienta, como escucha el yo lírico, como una “mata hecha de fugas”, que, de tan confusa, son más significativos sus silencios. La impregnación de una lengua en la otra no se da, sin embargo, de la misma manera como resultado de la conquista en Paraguay que como producto del desplazamiento. Este último motivo implicaría una reducción mucho más acelerada y autoimpuesta, en tanto el guaraní, como lengua extranjera, se anula para conseguir una inserción más rápida y eficaz. La poeta, no obstante, hace hincapié en el acento, más que en la lengua en sí misma. El acento es, ante todo, lo que delata al hablante, pues se contagia y se queda, aun cuando se desea otro tono con el que camuflarse. El acento tiene la duración y la



intensidad tan irremediable e inconscientemente modulada como la música. El ritmo del lenguaje subyace en una capa de difícil acceso, pero que lucha por brotar. De hecho, esta no deja de ser una literatura que fluye como un río secreto, por debajo de la literatura canónica, con lenguas silenciadas y palabras proscritas.

También en el poema titulado “Nora y Corina” (2022b: 46) se contraponen la prohibición de hablar la lengua guaraní, impuesta por la primera generación de inmigrantes, y la rebeldía por parte de la siguiente, quienes cavan en las palabras que heredaron hasta poder conectar con una comunidad a la que, sin conocer, ya pertenecen:

*Algunos pensaban que nuestra abuela
era una bruja
porque llevaba semillas de alcanfor
en los bolsillos.*

*No entendían,
con eso nos curaba los empachos.*

*“No seas guaranga, no hables guaraní”
nos decían.
Pero nosotras hablábamos igual
y ahora
decimos los secretos
en esta lengua
de hermanas.*

En Argentina, ser *guarango* equivale a ser grosero, maleducado. Asociar una actitud tan negativa al hecho de hablar una lengua denota una aversión absoluta y una apropiación y aceptación de la mirada del Otro sobre lo propio, sobre su origen y sus características. Esta situación es similar en muchas comunidades indígenas de América Latina. Las mujeres, que son, en principio, reconocidas como custodias del lenguaje, son las primeras en terminar intencionalmente con él. La lingüista Dora Pellicer lo notó al estudiar a una comunidad de habla mazahua en el centro de México, y descubrió que las mujeres rehusaban a transmitirlo a sus hijos, puesto que no les ayudaría a progresar. En los poemas siempre hay algo roto o algo que debe romperse; en este caso, se trata de un rechazo del discurso que escuchan, y, a la vez, una aceptación de la herencia que reciben por canales implícitos referidos a movimientos afectivos que, como ya hemos dicho, operan por debajo de la lengua. El poema establece desde el inicio un distanciamiento con la mirada común de los demás, quienes permanecen ajenos a los saberes ocultos de la abuela. Estos conocimientos ancestrales, al igual que la lengua, se preservan en secreto, protegidos por el temor a las posibles consecuencias de su revelación. La lengua-abuela se convierte, en este poema, en una “lengua de hermanas”, no por su procedencia, sino por el vínculo que generan. La capacidad de vinculación y parentesco a nivel familiar de la lengua explica que sea a través de la escritura que se intente regresar al pasado para generar comunidad, hacer crecer raíces donde ya una vez estuvieron.

El poema está en cursiva, como si se correspondiera con lo dicho por otra persona, probablemente, por alguna de las que ocupa el título, Nora o Corina. Hay dos primeras personas en el poema: la que habla y la que escribe, demarcando que no es su



discurso, pero que podría llegar a serlo, de ahí la necesidad de establecer una distinción entre una y otra voz. Incluso, se distingue la voz de los otros, un grupo sin nombre, inconsistente, que, sin embargo, tiene el poder de establecer la lengua oficial, y estigmatizar la que debe quedar en el olvido. Voces contradictorias que hablan distintos idiomas y provienen de diferentes lugares pueblan el mismo poema.

La abuela, sea de la primera persona que sea, porta dos elementos esenciales: la tradición y la conversación, configurando así la memoria heredada como un *continuum*. El poema “Chemandu’a” (2022b: 34), que significa ‘yo recuerdo’, expone la importancia de la voz como aquello que más se añora y como memoria viva en sí misma. Así lo demuestra el siguiente fragmento:

Lo último que hicimos juntas
con la voz
fue rezar. Yo no creo
en el dios de los cristianos, pero soy
su heredera.
Sé curar el empacho
lo aprendí en nochebuena.
Sé mirar con el ojo
de adentro.
Sé adivinar en sueños, sé encender
una vela
los domingos.

La voz sobrevive como herencia ancestral, de modo que, cuando deja de ser pronunciada, la única forma de acceder a ella es a través de cánticos y rezos cuya principal característica es la repetición. Su ritmo natural permite automatismos mentales y facilita la memorización, no solo del contenido, sino también de su entonación y de quién lo transmite. Así, la herencia se torna intangible, pero de un peso innegable: el rezo se desprende de su dimensión religiosa para convertirse en un cántico que preserva la voz de la abuela. A través del recuerdo de su materia sonora, sus saberes pueden seguir transmitiéndose en otra voz.

En la misma línea, el poema “Ndu” (2022b: 28) comienza de este modo: “El sonido *ndu* al final de una palabra indica un modo de ser *sensible* a algo”. Y termina así: “Los sabios del oráculo guaraní no eran otros que los viejos y las viejas que podían leer el cielo y las plantas. De arandúes distinguir la hoja venenosa de la curativa, reconocer cómo se arma una tormenta y a qué distancia está el huracán que un día nos llevará”. El poema demuestra que hay una sabiduría ancestral que reside en las palabras, y que puede ser en su raíz donde se encuentre escrito el futuro. El yo lírico repara en algo más pequeño incluso que una palabra: en el sonido que lo conforma. En ese sonido se contiene un mundo, toda una naturaleza, para quien sea sensible a su escucha.

En una comunidad donde la palabra era la memoria social –al menos hasta la llegada de los jesuitas a Paraguay en 1604–, la lengua se redujo a una única variante del texto oral, y sus sonidos quedaron fijados en grafías inamovibles. Aun así, cuando estas palabras se inscriben dentro del poema, este “habla con un tono que se reconoce en los antepasados, establece sus parentescos y crea, a la vez, una sucesión” (Monteleone, 1999: 150), es decir, el yo lírico se enlaza con aquellos “viejos y viejas que leían el cielo



y las plantas”. La lengua es el gran archivo en el que se halla toda la memoria de una cultura. La preocupación no es tanto no saber hablar la lengua, sino perder el oído para esos sonidos que desprenden significados desde su tonalidad.

La poeta va desgranando palabras del guaraní para, a través de su morfología, reconstruir un pasado y una comunidad. Así, en el poema “Ka’aguy” (2022b: 27), que significa ‘selva’, explica que está formada por la unión de dos palabras: “ka’a”, que hace alusión al mundo vegetal, y “guy”, que significa ‘abajo’. Finaliza el texto del siguiente modo: “Selva quiere decir aquello que está debajo de lo verde, debajo de los árboles. La selva es el misterio”. Hay una insistencia en remarcar lo que se encuentra sumergido en las capas subterráneas del sentido. El guaraní parece ser no solo una lengua, sino, metonímicamente, toda una cultura oculta, no solo en la sociedad, sino también en un subconsciente del que se espera extraer recuerdos capaces de trazar un punto de unión entre el presente y la cosmogonía guaraní. El yo lírico se introduce en los vericuetos de la lengua hasta lograr dominarla, aun sabiendo que derivará en un acto fallido, pues el aprendizaje se dará de forma artificial, y no por una transmisión de madre a hija.

En estos poemas, una lengua aloja a la otra, y, aunque no sea con la misma magnitud, el guaraní es el pretexto de estos poemas, difuminando la separación entre lo oral y lo escrito y trayendo el jopara al centro de discusión como lengua de frontera, pero también como lengua literaria. La frontera aquí no implica escribir desde una ciudad fronteriza –sabemos que la autora se halla en Buenos Aires–, sino que se escribe desde un umbral temporal en el que se percibe una alteridad de saberes que pasan por la lengua y abarcan todo un contexto de tránsitos, cruces, prohibiciones y conflictos culturales, étnico-raciales y sociohistóricos. De hecho, la relación de la lengua guaraní con la poesía es muy estrecha. Ya Rudi Torga en la Introducción a la *Antología de las mejores poesías en guaraní* (1998), señalaba que la poesía salió a la vida llevada de la mano de la música. Por eso, resulta natural encontrar poetas músicos y poetas musicalizados, una relación que va más allá del binomio oralidad-escritura. Bartomeu Melià (1995) lo expresó del siguiente modo: “El guaraní es una cultura de la palabra (*ñe’ẽ porá*); esto es, del decir, del decirse, del ser dicho”.

Gómez Codina solo escribió un poema en guaraní, seguido de su traducción al castellano. La importancia del texto reside en la estructura sintáctica con la que el guaraní construye el evidencial del pasado (*ra’e*), que equivaldría a un pluscuamperfecto seguido de un pronombre relativo (‘había sido que’). De este modo, se puede leer lo siguiente: “Che rojayhu ra’e. / che / rojayhu / kuri. / Ipahaitépe aikuaa / Había sido que yo te amaba. / Yo / te había / querido. / Fui la última en enterarme” (2022b: 33). El contenido no es tan llamativo como la forma que tiene de elaborar este poema breve que, por sus repeticiones, permite identificar la traducción de cada palabra. Cada fragmento a cada lado de la página permite imaginar la disposición de ambas lenguas también de forma adyacente, es decir, la poesía es el punto de articulación entre ambos lenguajes, y también un espacio fronterizo de construcción de los propios signos poéticos. Se abre un espacio de tensión en el que, si bien el español ganó terreno sobre el yo lírico, puesto que no solo se incluye la traducción del poema, sino una nota al pie explicativa de la construcción sintáctica del verbo, todo gira en torno a la palabra guaraní. La relación asimétrica ya no se basa en la jerarquía de prestigio entre lenguas,



sino en el reclamo que atraviesa todo el poema: recuperar la lengua que se perdió en el camino. El texto reivindica su singularidad tipológica hasta el punto de desafiar su plena traducción al español. La lengua se libera del estigma que portó durante dos generaciones, es decir, desde que la familia abandonó Paraguay.

El sujeto enunciativo busca situarse en el entrelugar, para poder observar con la misma distancia tanto el territorio de origen como el de llegada. La escritura poética permite que los vacíos –amplios debido a la herencia sutil y transformada que recibió– también cobren sentido. El silencio, parte inherente de esa herencia, lejos de permanecer encriptado o encapsulado, se materializa en la voz del sonido. Así, en lugar de diluirse, el trauma se hace comprensible. Estos poemas trazan un viaje de regreso, en el que el re-descubrimiento del *ñe'ẽ* (alma y lengua) se realiza junto al lector. La poeta-heredera, proveniente de una cultura que ha sido víctima de los límites, los transgrede en una dirección que va de afuera hacia adentro, persiguiendo los resquicios que le llegaron hasta el presente, transformados en tradiciones e historias, que tienen su lenguaje propio y que han trascendido las prohibiciones. Gómez Codina demuestra que la frontera puede no ser un límite.

Bibliografía

- BOIDIN, Capucine (2000): “Jopara o Jehe’a ?, mestizaje de las plantas, de los cuerpos y de las lenguas en Paraguay”, *Nuevo Mundo Mundos Nuevos*, Biblioteca dos Autores do Centro. URL: <http://journals.openedition.org/nuevomundo/598> [Fecha de consulta: 31/07/2025]
- GANDULFO, Carolina y Tamara ALEGRE (2015): “El discurso de la prohibición del guaraní: ¿cien años de continuidad?”, *Corpus*, 5(2). URL: <http://journals.openedition.org/corpusarchivos/1438> [Fecha de consulta: 31/07/2025]
- GÓMEZ CODINA, Pola (2022a): *De fondo siempre suena Whitney Houston*, CABA: Salta el Pez Ediciones.
- GÓMEZ CODINA, Pola (2022b): *Guaranía*, CABA: Añosluz Editora.
- HUENÚN, Jaime (2012): *Reducciones*, Santiago: LOM Ediciones.
- MASIN, Claudia (2015): *La siesta*, México D.F.: Naveluz.
- MELIÀ, Bartomeu (2015): “El buen vivir se aprende”, *Sinéctica*, 45, pp. 1-12.
- MOLLOY, Sylvia (2015): *Vivir entre lenguas*, Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- MONTELEONE, Jorge (1999): “Voz en sombras: poesía y oralidad”, *Boletín del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria*, 7, pp. 147-153.
- RIVERA GARZA, Cristina (2013): *Los muertos indóciles. Necroescritura y desapropiación*, México D.F.: Tusquets Editores.
- SARMIENTO, Domingo Faustino (1953 [1886]): “El volapuck y el curso de lengua universal”, en D. F. Sarmiento, *Obras Completas de Sarmiento*, tomo XLVI, Buenos Aires: Editorial Luz del Día, pp. 326-330.
- TORGA, Rudy (1998): *Antología de las mejores poesías en guaraní*, Asunción: Editorial El Lector.