



Una poética del ambiente. La kosmofonía guaraní entre Guillermo Sequera, Douglas Diegues y Josely Vianna Baptista*

A poetics of the environment. The Guarani kosmophony between Guillermo Sequera, Douglas Diegues and Josely Vianna Baptista

Mónica Bernabé

Instituto de Estudios Críticos en Humanidades
(UNR-CONICET)

Resumen

Resulta difícil pensar en una poética del ambiente sin referir a las cosmovisiones indígenas y sus milenarios modos de habitar en íntima relación con sus entornos. En las últimas décadas observamos una expansión del pensamiento indígena hacia terrenos que van más allá de la antropología, permeando la filosofía, la literatura, el arte. El mundo guaraní, en particular, ha sido inscripto de distintas formas en el arte y la literatura contemporánea. Analizando las experimentaciones de Guillermo Sequera, Douglas Diegues y Josely Vianna Baptista, propongo pensar el funcionamiento de una poética del ambiente en el cruce de literatura, arte y etnografía.

Palabras Claves

Kosmofonía. Ambiente. Poética. Guaraní. Transdisciplinariedad

Abstract

It is difficult to think of a poetics of the environment without referring to indigenous worldviews and their ancient ways of living in close relationship with their surroundings. In recent decades we have observed an expansion of indigenous thought into fields that go beyond anthropology, permeating philosophy, literature, and art. The Guaraní world, in particular, has been inscribed in different ways in contemporary art and literature. Analyzing the experiments of Guillermo Sequera, Douglas Diegues, and Josely Vianna Baptista, I propose to think about the functioning of a poetics of the environment at the intersection of literature, art, and ethnography.

Keywords

Kosmophony. Environment. Poetics. Guaraní. Transdisciplinarity.

* Agradezco a María Cecilia Gimeno del Instituto de Investigaciones Geohistóricas (IIGHI) de Conicet Nordeste por la inmensa ayuda que me brindó para la interpretación de algunas voces en guaraní.

También agradezco a Jorgelina Talei, de la UNILA, por el envío digital de valiosos materiales desde la Triple Frontera, rodeada de los puentes de la amistad en los que nos seguiremos encontrando para el abrazo, a pesar de todo.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v. 29 n.51
Maio 2025
e-ISSN-2179-8001

(…)

un dios habla por él
rememora un futuro
de júbilos y sustos

Josely Vianna Baptista, "Pedro Vera"

En disputa por derechos y territorios, los movimientos indígenas de América Latina hace algunas décadas vienen desafiando los marcos de las epistemologías modernas al otorgar agencia a entidades no humanas. Mientras que para las ciencias naturales, los ríos, las montañas, la selva son fenómenos observables y medibles y para la economía política son "recursos naturales", desde la perspectiva indígena esas mismas entidades pueden asumir la categoría de personas no humanas con agencia política (De la Cadena). Eduardo Viveiros de Castro sostiene que los saberes desarrollados por las sociedades indígenas son una anticipación de las lecciones fundamentales de la ecología, que sólo ahora estamos en condiciones de asimilar (Viveiros de Castro, 25).

Es interesante observar el modo en que el pensamiento indígena se expande más allá de la antropología, permeando la filosofía, la literatura, el arte. El mundo guaraní, en particular, ha sido inscripto de distintas formas en el arte y la literatura contemporánea. Analizando algunas de sus manifestaciones, propongo pensar el funcionamiento de una poética del ambiente en sintonía con Timothy Morton cuando solicita poner en suspenso, al menos por un momento, nuestras ideas preconcebidas de la naturaleza, fetichizada por los ecologistas y estereotipada por las retóricas de las escrituras ecológicas. Su libro *Ecology without Nature* permite ampliar y reorientar algunas preguntas que vienen flotando en el ambiente, "nuestro ambiente", afectado por las políticas depredatorias del extractivismo colonial desde hace siglos. ¿Es posible avanzar hacia una crítica ecológica sin entrar en diálogo con los saberes y las prácticas de supervivencia acumuladas durante siglos por las comunidades indígenas de América Latina? ¿Cómo pensar en una poética del ambiente prescindiendo de las perspectivas amerindias desarrolladas en vínculo íntimo con sus circundancias?



¿Qué particular relación podría existir entre la sensibilidad guaraní y una poética del ambiente?

El primer impacto del mundo guaraní es visual: asombra la vastedad territorial sobre la que se dispersan sus más de 500 aldeas según el Mapa-Guarani-Retã¹ (**fig. 1**). Elaborado por intelectuales e instituciones de la región trinacional en colaboración con las comunidades indígenas, el mapa muestra dónde viven, cuántos son, cómo se llaman sus lugares. Los colores verdes indican las extensiones donde todavía hay selvas y montes. Los colores rosas, las zonas donde ya no queda un árbol:

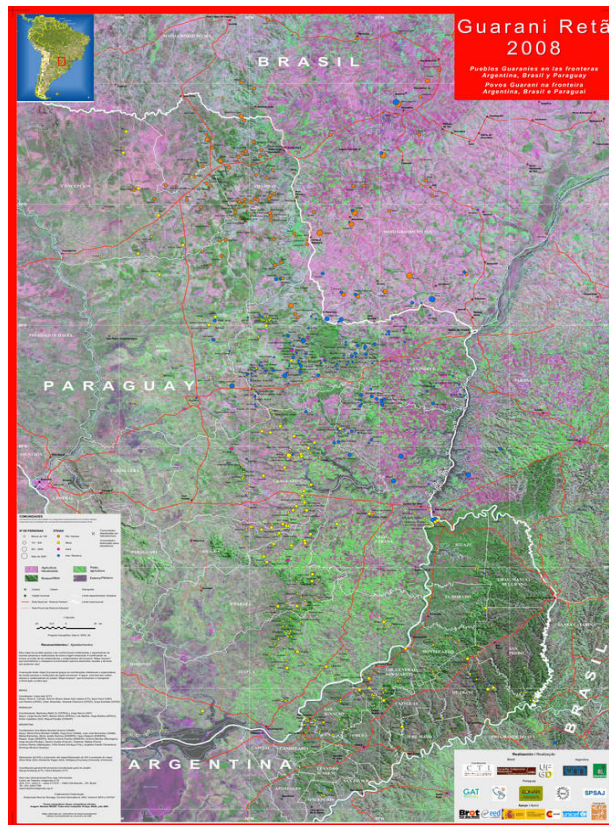


Figura 1

Mapa Guaraní Retã 2008.
Pueblos guaraníes en las
fronteras Argentina, Brasil y
Paraguay

1 El Mapa "Guarani Retã" es una reconstitución del territorio guaraní que abarca los departamentos orientales de Paraguay, la provincia argentina de Misiones y un vasto territorio de Brasil que comprende el sur del Estado de Mato Grosso do Sul y el sudoeste del Estado de Paraná. Otras regiones sudamericanas han sido alcanzadas por la diáspora guaraní de los últimos siglos: una parte de la "selva de yungas", en el sudeste de Bolivia, occidente paraguayo y algunas zonas de las provincias de Salta y Jujuy, en el noroeste argentino; gran parte del litoral centro y sur atlántico de Brasil, en la "Mata Atlántica", donde los Guaraníes desarrollan vida comunitaria en los Estados de Espírito Santo, Rio de Janeiro, São paulo, Paraná, Santa Catarina y Rio Grande do Sul.



El mapa también permite visualizar dos modos de habitar y relacionarse con el ambiente. Por un lado, la selva como fundamento de la vida en intimidad con un entorno específico, la pertenencia de la vida a la tierra que la sostiene. Por el otro, la selva como recurso natural, materia inerte a disposición de la crueldad de las economías extractivistas, como la de la corporación Syngenta que en el 2003 proclamó la “República Unida de la Soja” sobre la extensión del mundo guaraní para publicitar el exitoso avance del “verde” de las plantaciones y la devastación agrotóxica (**fig. 2**).



Figura 2

Mapa de la República Unida de la Soja. Fuente: La Nación (27/12/2003)

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v. 29 n.51
Maio 2025
e-ISSN-2179-8001

En el mundo guaraní, *tekoha* es un término que articula complejas conceptualizaciones relativas a un sistema ecológico singular. En una entrevista con Julio Ramos, Ticio Escobar refiere a la dificultad de encontrar, en las lenguas romances, un vocablo equivalente a esa noción que es central del modo de entender la pertenencia a la tierra:

No es lo mismo un terreno cualquiera, aunque fuese más extenso, que uno señalado por las tumbas de los antepasados, hollado por muchas generaciones, provisto de recursos naturales específicos. Existe una serie de indicadores de lo que para los guaraníes es un territorio: el tiempo que han vivido ahí, el hecho de que el lugar tenga cementerios propios, agua surgente, bosque, insumos para la sostenibilidad económica. O sea, el tema del *Yvy marane'ý*, la célebre Tierra Sin Mal de los guaraníes, no es una cuestión meramente sublime, trascendental o espiritual. La Tierra Sin Mal es precisamente la tierra óptima donde se puede vivir y se puede construir *tekoha* (Ramos, 98).

Tekoha es el lugar (*-ha*) que reúne las condiciones para vivir plenamente el modo de ser (*teko-*) de un grupo (Chamorro, 145). Sin *tekoha* no hay *teko*. Diferente de la idea de tierra sobre la que podría ejercitarse el derecho de propiedad, *tekoha* es el lugar donde se puede alcanzar un ideal ético, un buen vivir (*teko porã*). En sus diferentes usos, *teko* refiere a un modo de estar en la tierra, una interacción entre la humanidad y el monte, la selva o la floresta. ¿Tekoha será una forma de decir ambiente? Un factor decisivo en esta conversación es el que se juega en la traducción de las lenguas, en las inexistentes equivalencias, en las ambigüedades. En el caso del guaraní, por ejemplo, muchos de los términos referidos a la naturaleza son conceptualizaciones en sí mismos. Para Bartomeu Melià hablar en guaraní es entrar en un jardín. El jesuita Antonio Ruiz de Montoya, en su *Tesoro de la lengua guaraní* de 1639, dice que las palabras parecen vivas, enredadas en asombrosos juegos figurativos: “desnudas las cosas en sí se dan vestidas de su naturaleza”. “Muy pocas lenguas en el mundo –dice Adolfo Colombres– legan a la biología más nombres de plantas y animales que el guaraní. Se afirma que sería la tercera en este sentido, después del griego y el latín” (Colombres, 28). Si existe una lengua ecológica, ella pareciera ser el guaraní; quienes han buceado en sus profundidades dicen que a través de ella es posible “ver y escuchar” la tierra. Esa matriz eco-

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v. 29 n.51
Maio 2025
e-ISSN-2179-8001

lógica del guaraní también impregna e irradia en las descripciones de sus intérpretes-traductores cuyos textos terminan funcionando como literatura sobre la naturaleza:

Hasta hace muy poco -antes de que llegara el rápido deterioro ecológico de la región- era un espectáculo y una especie de sinfonía caminar por las sendas de un *tekoha* guaraní, ese “lugar de ser” y descansar en sus casas. Un pueblo que ha vivido durante siglos en un tal ambiente ha debido pensar su verdadera tierra en términos de luz y de voz; donde no solo hablan las aves, los insectos y las aguas, sino también los árboles, como el cedro del que “fluye la palabra”: *yvyra ñe’ery*” (Melià, 191).

Desde las dos últimas décadas, sostiene Celia Pedrosa, en el arte y la literatura de América Latina, se hace cada vez más evidente una reanudación de la vieja relación con el pensamiento antropológico en diálogo con la filosofía y la política. Probablemente, estas relaciones hayan sido activadas por la mayor visibilidad que han adquirido los movimientos indígenas a comienzos de siglo XXI, cuyas cosmologías y demandas han sido incorporadas a las cartas constitucionales de algunos países. Viveiros de Castro, por ejemplo, encuentra en el pensamiento indígena “un socio insospechado –un precursor oscuro, si se quiere– de ciertos programas filosóficos contemporáneos, como algunos que se desarrollan en torno a una teoría de los mundos posibles y de aquellos que detectan nuevas líneas de fuga bajo las banderas del empirismo trascendental o del realismo especulativo” (Viveiros de Castro: 2010, 25).

Este interés del pensamiento contemporáneo por reconectar con lo indígena y sus diferentes conceptualizaciones del mundo y del lenguaje, también se vincula a las búsquedas, cada vez más urgentes, de otras formas de vida posible. Percibimos en ellas un potencial desestabilizador de las lógicas hegemónicas que operan desde la división entre naturaleza y cultura, cuerpo y espíritu, materia y forma, adentro y afuera, lo inteligible y lo sensible. “Los Mbyá-Guarani –dice el poeta Douglas Diegues en su portugués selvagem– ainda non conhecem, não conhecem, a linguagem poética, porque os Mbyá-Guarani nunca conheceram outro linguagem que não fosse linguagem poética.” En el mundo guaraní, dice el etnomusicólogo Guiller-

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v. 29 n.51

Maio 2025

e-ISSN-2179-8001

mo Sequera², no existe la palabra música como generalidad ni la división entre los sonidos de la selva y los que emiten los propios cuerpos, entre los ritmos de las danzas rituales y los que surgen de la molienda de maíz en un mortero. Sequera denominó “cosmofonía guaraní” a la singular interacción de los mbyá con el mundo vegetal que los rodea, inmersos en una dinámica acústica que también es ecológica y en la que cada expresión sonora se define acorde a funciones específicas sin prescindir de la función poética (Sequera: 1987).

Entre 1985 y 1990, Sequera viajó a la selva para realizar las investigaciones de campo que, muchos años después, hicieron posible la *Kosmofonía Mbyá-Guaraní*, una obra experimental que evoca a las mejores experiencias de las vanguardias. Sería un error interpretarla como una pieza de arte ecológico con pretensión de concientizar sobre los cuidados del medioambiente. También está lejos de ser música ambiental como la que produce Brian Eno. Gestada en colaboración y en modo interactivo a partir del encuentro de Sequera con Douglas Diegues³ y miembros de los *tekoha* Mbyá-Guaraní en Caazapá, Itapúa, Kanindeju, Caaguazú en Paraguay y en la Isla Filomena Grande, Río Negro, en Uruguay, la *Kosmofonía...* es un conjunto de materiales gráficos, sonoros y verbales en el que se perfila una poética del ambiente por venir.⁴

2 Guillermo Sequera nació en 1948, en Asunción, Paraguay. Es antropólogo, etnomusicólogo y músico. Realizó estudios de etnología en la Escuela de Altos Estudios en Ciencias Sociales, París (EHESS). A su regreso de Francia, en 1986, trabajó con comunidades indígenas y rurales, uniendo la investigación de campo al protagonismo nativo en busca de estrategias de lucha contra la pobreza y la exclusión. Partiendo de una definición global de cultura como modo de ser y lugar donde ésta se realiza (ambiente), sus investigaciones transdisciplinarias abarcan desde la etnología, etnomusicología, ecología, zoología y botánica, hasta la creación artística y producción audio-visual.

3 Douglas Diegues nació en Río de Janeiro en 1965 de padre brasileño lusoparlante y madre hispano-guaraní hablante. Vivió la infancia y parte de la adolescencia en las fronteras de Brasil con Paraguay. Vive transhumante entre ambos países y escribe en una translengua que mezcla el español y portugués con decisivas interferencias del guaraní a la que denomina “portunhol selvagem” Autor de *Dá gosto andar desnudo por estas selvas: sonetos salvajes* (2002, Brasil), *Uma flor na solapa da miséria*, *El astronauta paraguayo* y *Triple Frontera Dreams*. Fundador de Yiyi Jambo Cartonera, la primera cartonera paraguaya.

4 *Kosmofonía Mbya-Guaraní* fue editado por primera vez en 2006 en un libro impreso y un CD (San Pablo, Ed. Mendoza & Provazi) y reeditado en el 2021 de modo

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v. 29 n.51
Maio 2025
e-ISSN-2179-8001

Entre el registro testimonial y la experimentación con el silencio (*kiriri*), *Kosmofonía...* es el cruce inédito de las lecciones etnográficas de León Cadowan, el arte de la escucha de John Cage y el reconocimiento de la representación fónica del universo sonoro que los mbyá realizan de su entorno. La agudeza auditiva mbyá, según Sequera, revierte en un singular ejercicio perceptivo (*endu*⁵) como actitud de reconocimiento y conocimiento fónico del mundo: “La experiencia de lo vivido viene del lenguaje, la palabra. La palabra: materialización, toma de conciencia en la profundidad del pasado y la continuidad. Hilo conductor condicionante” (Sequera: 1987, 68).

Las bandas sonoras de la *Kosmofonía Mbya-Guaraní* proponen entrar en sintonía con una atmósfera que se va haciendo más o menos palpable a partir de progresivos distanciamientos y acercamientos a diferentes situaciones de una materialidad conjetural. Percibimos los sonidos emitidos por instrumentos en movimiento, en vaivén, al tiempo que escuchamos los efectos del viento, las risas de los niños, el cuchicheo de los mayores, los ruidos del entorno del registro. Aquí se hacen presentes las ambigüedades, común a toda poética del ambiente: cercanía y lejanía, ambientación y desambientación, conocido y desconocido, lo mismo y lo otro. La ambigüedad cumple una función al sugerir algo material o físico al mismo tiempo que intangible. Escuchamos un entorno y, también, adivinamos o imaginamos o tanteamos un proceso simultáneo de reconocimiento y extrañamiento cuya repetición y prolongación produce un efecto de percepción estética. Los sonidos perceptivos –dice Timothy Morton– poseen una cosidad material. A este plano de mediación perceptiva hay que sumarle el efecto acusmático de las voces y de los ruidos de la selva que lindan con lo siniestro: son voces y ruidos sin correspondencia con un origen determinado y certero.

La propuesta consiste en aguzar los sentidos para acceder a una experiencia singular: el cruce entre la tecnología digital y la milenaria tec-

digital por la Editorial Jasuká con el apoyo de la revista brasileña Erratica. <https://erratica.com.br/kmg/> La bandas musicales también se encuentran en: <https://soundcloud.com/cristino-bogado/sets/kosmofonia-mbya-guarani>

5 Según el *Tesoro de la lengua guaraní*, andu. v. (àrandú, endu, ñandu, ñendo): sentido, oír, darse cuenta, palpar. Conecta con àrandú: ciencia, sabiduría.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v. 29 n.51

Maio 2025

e-ISSN-2179-8001

nología de vocalización. Las técnicas de vocalización indígenas –dice Diegues– “pueden ser comparadas al “sprechgesang”, la técnica del canto-hablado utilizada por Arnold Schoenberg en su *Pierrot Lunaire*” (Diegues: 2016, 8). A las experiencias de vocalización humana, la *Kosmofonía...*, suma las más que humana cuando, entre las bandas sonoras, se intercala el canto de las ranas, capaces de desplegar una variación vocal de sorprendente sofisticación. Revolucionando la romántica tradición de los paisajes sonoros de la naturaleza, la *Kosmofonía...* se aleja ostensiblemente de la estética convencional al ofrecer un enredo de lenguas, ruidos y sonidos en el marco de una comunidad más amplia, más extensa de seres, evocando, tal vez, la funciones del chamán tradicional, que como dice David Abram, es el viajero por excelencia en un mundo intermedio, entre los mundos humanos y más-que-humanos:

O conceito Mbyá de som origina-se em *andu*, perceber a biodiversidade do mundo natural, e construir através da palavra, *ayvu*, música vocal e discurso instrumental. Os animais podem cantar (*purahéi*), falar (*ñe'e*), emitir sons (*ombota*), bufar (*ovuha*), rugir (*okôrôro*), uivar (*oguahu*). A percepção parte do silêncio (*kiririri*), até o estrondo do raio (*ara sunu*). A representação social se manifesta em uma variedade de formas e técnicas; estas vinculadas a rituais, danças, corais, e a uma apropriação Mbyá da experiência intercultural. É justo falar de uma Kosmofonia Mbyá-Guarani — um ordenamento cultural dos sons” (Sequera / Diegues, 2021, 15).

La superposición de diferentes estratos sonoros permite que se anuden varios niveles de interpretación en simultáneo: testimonio etnográfico, experimentación vanguardista, pensamiento ecológico al que se suma el notable trabajo de traducción, notas y comentarios de Douglas Diegues que es una deriva indisociable de su trabajo poético. Entonces ¿cómo opera la escritura poética ante una lengua compleja, enteramente permeada por el entorno y que no se parece en nada al español ni al portugués ni al portunhol?

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v. 29 n.51
Maio 2025
e-ISSN-2179-8001

Tatachina: la neblina vivificante

La tarea de traducción, para el caso de los cantos y relatos de los guaraníes, pasa por complejas funciones de mediación que en términos generales se suelen analizar bajo la idea de transculturación. Profundamente mediadas por las investigaciones de etnógrafos fundamentales (Nimuendaju, León Cadogan, Pierre y Hélène Clastres, Mark Müzel, Branislava Sušnik, Miguel Chase-Sardi, Bartomeu Melià), las aproximaciones de la literatura al mundo guaraní también tienen su historia. Las traducciones de cantos y plegarias de los Mbyá del Guairá y su fascinante tradición esotérica, registrada, transcrita y traducida por León Cadogan, fueron decisivas para la narrativa de Augusto Roa Bastos en español y la de Carlos Martínez Gamba en guaraní. A comienzos del siglo XXI, los nombres de Douglas Diegues y Josely Vianna Baptista⁶ resultan claves para pensar una poética del ambiente en escrituras que, reactivando la cosmovisión guaraní de Sequera, postulan un particular ejercicio perceptivo del mundo en relación con un entorno multilingüe.

Douglas Diegues y Josely Vianna Baptista se formaron en un vaivén de lenguas. Antonio Andrade llama “viajes translingüísticos” a la trama vital que los aproxima al nomadismo guaraní en busca de la *Yvy Marã'ey*, comúnmente conocida como “Tierra sin mal”. Los comienzos de ambos poetas están marcados por la mítica revista *Nicolau*, editada por Wilson Bueno en Curitiba entre los años 1987 y 1994.⁷ La revista funcionó como un gran laboratorio de lenguas y poéticas del que emergió *Mar paraguay*,

6 Josely Vianna Baptista nació en Curitiba en 1957. Es poeta, traductora y editora. Publicó *Ar, corpografia* (Iluminuras, 1991/92), *Sol sobre nuvens* (Perspectiva, 2007), *Roça barroca* (Cosac Naify, 2011/Sesi-SP, 2018), entre otros. Su recorrido como poeta está relacionado a su actividad como traductora de literatura hispano-americana y, sobre todo, amerindia. Tradujo cantos mbyá-guaraní, el *Popol Vuh* (Ubu, 2018) y a Lezama Lima, Borges, Cortázar, Carpentier, entre muchos otros.

7 A partir del primer número de julio de 1987 hasta el número 55 de octubre de 1994, Wilson Bueno cumplió funciones de editor en *Nicolau*, órgano oficial de la Secretaría de Cultura del Estado de Paraná. Desde sus páginas promovió un amplio diálogo con antropólogos, líderes de movimientos indígenas, poetas y artistas brasileños y latinoamericanos articulando una vanguardia reunida en torno a las urgencias y los problemas del arte, la literatura, los temas indígenas y la ecología desde una ciudad excéntrica a las grandes capitales y en contestación a las elites de San Pablo, Río de Janeiro y Buenos Aires.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v. 29 n.51
Maio 2025
e-ISSN-2179-8001

novela fundacional donde suena, por primera vez, la extraña voz que cruza español, portugués y guaraní. El relato que hace Douglas Diegues sobre su descubrimiento de las primeras entregas de *Mar paraguayo* entre las páginas de *Nicolau* es revelador:

Foi como ter descoberto um papiro raro, antigo e contemporâneo ao mesmo tempo. Achei muito interessante aquela ficção escrita nas línguas que ouvia desde que me dera conta de que estava vivo. (...) O *Nicolau* foi muito importante para a minha formação (...) para que eu passasse a olhar com olhos novos a fronteira e as línguas da fronteira, o Paraguai e as culturas indígenas originárias que ainda estavam vivas em seus territórios em parte soterrados pelas geografias oficiais do Brasil, do Paraguai e da Argentina (Melo Ribeiro, 92).

Nicolau no solo agitó la escena literaria del Brasil sino que desplegó un revolucionario cruce (¿ampliación? ¿desmantelamiento?) de fronteras hacia el mundo guaraní, difundiendo el idioma mediante traducciones al portugués de cantos y plegarias mbyá acompañadas de ensayos etnográficos que expanden la dimensión interpretativa. Las artífices de esa extraordinaria labor de traducción poética fueron Luli Miranda, profesora paraguaya de lengua y cultura guaraní y su alumna, Josely Vianna Baptista quien, a partir del N° 4, también fue editora-asistente de la revista. Las re-traducciones del *Ayvu Rapyta* que emprenden Douglas Diegues y Josely Vianna Baptista en clave altamente poética se inscriben en las lecciones de *Nicolau* y, más aún, las continúan al reconectar sus proyecto poéticos con una intensa indagación etnográfica⁸. Retornan a la versión primera, literal, fidedigna de las palabras que Cadogan escuchó y transcribió de sus informantes del Guairá para hacerla estallar en toda su belleza resplandeciente y llameante.

Ya estamos caminando por esta tierra reluzente perfumada. Poesía paraguayensis del siglo XXI es el título de la antología en la que Douglas

8 Junto con el *Popol Vuh* del mundo maya y el *Manuscrito de Huarochirí* del mundo quechua, el *Ayvu Rapyta. Textos míticos de los Mbyá-Guaraní del Guayrá* es una de las manifestaciones más importantes de la mitopoética amerindia. Fueron compilados por el investigador León Cadogan (Asunción, 1899-1973) en la década del 1940 y publicados por primera vez en 1959 en el *Boletim 227 - Antropologia N° 5*, de la Facultad de Filosofía, Ciencias y Artes de San Pablo (Brasil).

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v. 29 n.51

Maio 2025

e-ISSN-2179-8001

publica sus traducciones de fragmentos del *Ayvu Rapyta* al portunhol selvagem junto a una selección de poetas contemporáneos. Reparemos en el subtítulo, en particular, en la voz *paraguayensis* que adjetiva a la poesía reunida en el volumen. Creemos que el portunhol selvagem resulta ser, en parte, una suerte de “guaranización” de las lenguas romances, es decir, una inyección de guaraní, una transferencia de kosmofonía a las literaturas contemporáneas. Una de sus estrategias consiste en metamorfosear las palabras a nivel léxico, transfiriendo, de este modo, la gran ductilidad del guaraní hacia el español y el portugués. Lengua polisintética y aglutinante, el guaraní permite la construcción de unidades sémicas en función de un elemento central (radical) modificado por la anexión múltiple de partículas que terminan formando palabras en una organización polifónica (Miranda, 12). Así, *paraguayensis* es un compuesto que enlaza al topónimo con las ciencias naturales replicando las clásicas nomenclaturas usadas para describir a las especies según su tierra de origen, por ejemplo, *ilex paraguariensis* es la yerba mate. Por un lado, entonces, la palabra logra el doble efecto de señalar una pertenencia (poesía del Paraguay) al tiempo que el sufijo (-ensis) enrarece, complica la identidad de los antologados que, lejos de una pertenencia nacional, parecen estar emparentados a una serie botánica o una clasificación tribal propia de los cronistas de Indias. Los pertenecientes al gentilicio *paraguayensis* ¿formarían parte de las especies que conforman la selva paranaense como la yerba mate? ¿o son parientes lejanos de aquellos bárbaros *Payaguá* que menciona Félix de Azara en sus crónicas? Por el otro, también exhibe un anacronismo en un doble registro: si la voz *paraguayensis* se pliega jocosamente a las taxonomías de los naturalistas del siglo XVIII y XIX que registraron y ordenaron la naturaleza americana para el ojo imperial europeo, la inclusión de los cantos cosmogónicos en una antología de poemas del siglo XXI, los proyecta hacia el porvenir. Justamente el anacronismo es central en el proyecto de la re-escritura del *Ayvu Rapyta* en el caso de Douglas tanto como el de Josely. Los dos traductores impugnan las cronologías modernas al colocar los cantos mbyá a la par de las escrituras contemporáneas con las cuales dialogan. Así, los cantos exhiben su actualidad y vigencia desde el fondo de los tiempos, desde las “tinieblas primitivas”, al ser activados por los poe-

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v. 29 n.51

Maio 2025

e-ISSN-2179-8001

tas traductores que vuelven a esparcir la “tenue neblina vivificante” de su “kanto enkantado”.

Roça barroca (2011) de Josely Vianna Baptista es un tríptico que reúne la traducción al portugués de los tres primeros cantos del *Ayvu rapyta*, el poemario “Moradas nómades” y un ensayo sobre el mito de la Tierra sin mal: “En busca del tiempo de los largos soles eternos”. Yuxtapuestos y en diálogo, la traducción, los poemas y el ensayo presentan una serie de sentidos constelados. En el caso de Josely, el arduo trabajo de traducción incluyó una serie de viajes y una temporada de permanencia en la comunidad Tekoha Ocoy en São Miguel do Iguaçu donde la que dialogó con el cacique Teodoro Tupã Alves sobre los modos posibles de interpretar los cantos.

Josely, profunda conocedora de la obra de José Lezama Lima (siendo muy joven tradujo *Paradiso* al portugués), conecta la pulsión etnográfica de su poética con el neobarroco, adhiriéndose a la idea de un barroco de contraconquista tal como la planteó el poeta cubano a mediados del siglo XX. Reynaldo Jiménez, su traductor al español, comenta lo difícil que fue encontrar un equivalente para la palabra *roça* del título.⁹ A través de su sonido, es fácil, para los que hablamos en español, asociar *roça* con rosa, una flor con linaje en la tradición de la poesía hermética. También asoma la evocación de roce, ese sutil toque de cuerpos que se rozan. Además, en la *roça barroca*, retorna la roca y la densidad aglutinante de la piedra hacia la cual, según Severo Sarduy, el barroco nos remonta etimológicamente.¹⁰

Siguiendo esta pulsión por lo material, la roza barroca de Josely agrega un pliegue al jardín guaraní del que hablaba Melià. Roça: esa porción de tierra para el cultivo familiar es patrimonio heredado de las antiguas prácticas de agricultura indígena guaraní. También recuerda al conuco taí-

9 *Roça barroca* fue publicado en México como *Roza barroca* por Adugo Biri en 2015. Disponible en <https://lanmo.unam.mx/repositorio/LANMO/adugobiri/ebooks/rozabarroca/#p=1>

10 Los neobarrocos suelen estar atravesados por las materialidades circundantes: lo fluvial que en Perlongher se hace barroso, lo vegetal en la enmarañada selva de lenguas de Diegues, las fibras naturales del algodón de Yataity del Guairá en el barroco Ao po’i de Mónica Millán.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v. 29 n.51

Maio 2025

e-ISSN-2179-8001

no, pequena unidade produtiva que admitia o policultivo. La huerta hogareña al fondo del terreno que podía, y aún puede, abastecer la alimentación familiar suele ser un jardín enmarañado, una trama caótica que reniega de las clasificaciones por especies y tamaños. Allí las malezas dejan de ser perjudiciales para los cultivos cuando entran en simbiosis y colaboración multiespecie. De este modo, la roza barroca tensiona la geometría monótona del cultivo de plantación, científico y escalable, que trabaja por el control total de nuestras plantas y nuestras cosechas bloqueando la capacidad de percibir la heterogeneidad del mundo (Tsing, 175). El pequeño huerto escapa a la escalabilidad y resiste a las dramáticas transformaciones imperiales arrasadoras de selvas y montes. Trabajar la tierra es experimentar con las plantas que el poema “roça barroca” describe con detalle:

em cada greta
e grumo
do terreno
foi descobrindo
grelos
e vergôntes
ocelos verdes
e outros
arremedos.¹¹

El proyecto creativo de Josely expande los poemas hacia otros formatos apostando al trabajo transdisciplinar colaborativo donde se cruzan poetas, artistas plásticos, diseñadores, geógrafos, cineastas, historiadores. Desde 2016, *Na tela rútila das pálpebras*¹², alojado en un sitio web, exhibe materiales audiovisuales, grabados y escritos sobre los Campos Gerais de Paraná y Santa Catarina. En 2017 presentó en la Flip el video-poema

11 en cada grieta / y grumo / del terreno / fue descubriendo / grelos / y vástagos / ocelos verdes / y otros / remedos. (Baptista, 2021, trad. Reynaldo Jiménez, p.193)

12 Disponible en: <https://telarutila.joselyvianna.com/telarutila/index>

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v. 29 n.51

Maio 2025

e-ISSN-2179-8001

*"Mbaeve ndaipori oivaiva/ Nada está fora do lugar"*¹³. Mediante un fabuloso montaje de sonidos, voces e imágenes, el poema reversiona la *Kosmogonía Mbyá-guaraní* ampliando sus dimensiones perceptivas. El video postula un modo de ver y escuchar trabajando con los archivos sonoros y fotográficos de Sequera, volviendo, una vez más, a las voces de la selva. Desplegando múltiples y heterogéneas tecnologías de imágenes, retorna al mito de la *Yvy Marã'ey* yuxtaponiendo poemas de *Roça barroca*, constelando, a partir de juegos sintácticos, la arquitectura de los relatos míticos, ellos mismos desplegados a partir de "palabras-montajes" y mimetizando el mito mbyá de que hubo, al inicio de los tiempos, "un *ruido* portador de la sabiduría de la naturaleza, un *sonido* del cosmos engendrándose a través del lenguaje fundador". (Baptista: 2021, 26)

En *Nada está fuera de lugar* volvemos a escuchar el canto hablado-rezado *Yvy potyra / La tierra se abre como flor* de la chamana Ñande Chy, Ceferina Martínez, de la Comunidad Mbyá de la Isla Filomena Grande registrado por Sequera en agosto de 1988.¹⁴ El relato refiere a una de las grandes migraciones que tuvieron que realizar los Mbyá en 1947. Ñande Chy relata, en mbyá, cómo fue que a partir de un sueño visionario, el ser mítico Ñanderu Pa-Pa le indujo a iniciar un largo viaje desde Itapúa hacia Uruguay en busca de la *Yvy marã'ey*. Las migraciones mbyá asociadas al mito, según Melià tienen un sesgo fuertemente ecológico. *Yvy marã'ey* significa "tierra que no se traga", "tierra que no se acaba", "tierra que no se corrompe". De ahí que la Tierra sin mal, que desde una perspectiva judeo-cristiana fue asociada a un paraíso imaginado más allá de la muerte, tenga una motivación terrenal y posible de ser alcanzada en vida, ligada a la búsquedas de buenas tierras donde establecer aldeas y rozas. "El mayor misterio entorno a la *Yvy marã'ey* –escribe Josely– tal vez sea el modo en que los guaraníes, después de cinco siglos de opresión, logran sobrevivir al margen de la "barbarie" contemporánea. Mirando la niebla, la nube, el

13 Disponible en: [Flip 2017 - Fruto estranho: Josely Vianna Baptista](#)

14 La pequeña comunidad Mbyá de la isla Filomena Grande es ejemplo de la gran extensión del mundo guaraní y de las paradoja territoriales: de doce kilómetros cuadrados, la isla del río Uruguay está rodeada por aguas jurisdiccionales de la argentina provincia de Entre Ríos y administrada políticamente por el departamento uruguayo de Río Negro.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v. 29 n.51
Maio 2025
e-ISSN-2179-8001

rocío, el aliento del rozado en que se respira la neblina vivificante, ellos vienen manteniendo con dificultad su *tekoha*. (Baptista: 2021, 137)

¿De qué modo resuenan ahora aquellos viejos cantos mbyá? ¿Es verdad que estamos en mejores condiciones de escuchar su preocupación ecológica? Sondeando las dimensiones afectivas del ambiente, en medio del silencio atronador de lo intangible, palpando los materiales vibrantes que nos ofrecen las experiencias estéticas para dar cabida, finalmente, a lo no humano en nuestras prácticas perceptivas, tal vez se abra un camino para enfrentar la crisis ecológica y redefinir lo radicalmente significativo para nuestras disciplinas.

Referencias

Abram, David. *La magia de los sentidos*. Barcelona, Kairós, 1996.

Andrade, Antonio. "Viagens translíguas nas poéticas de Sousândrade, Haroldo de Campos, Douglas Diegues e Josely Vianna Baptista". *ALEA*, Rio de Janeiro, vol. 24/1, p. 187-202, jan.-abr. 2022.

Baptista, Josely Vianna. *Roça barroca*. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

Baptista, Josely Vianna. *Roza barroca. Constelación para Ayvu Rapyta*. México, México, Adugo Biri e Instituto de Investigaciones Filológicas, UNAM, 2021. Traducción de Reynaldo Jiménez.

Baptista, Josely Vianna. *Na tela rútila das pálpebras*. [Site-conceito]. Apoio: Rumos Itaú Cultural, 2016. Disponible en: <https://telarutila.joselyvianna.com/telarutila/index>.

Baptista, Josely Vianna. *Nada está fora do lugar*. [Série: Fruto Estranho]. Paraty:Flip, 2017. 1 vídeo (13 min 37 seg). Publicado por Flip - Festa Literária Internacional de Paraty. Disponible en: [Flip 2017 - Fruto estranho: Josely Vianna Baptista](#)

Bareiro Saguier, Rubén (comp.). *Literatura Guaraní del Paraguay*. Caracas: Ayacucho, 1980.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v. 29 n.51
Maio 2025
e-ISSN-2179-8001

- Bueno, Wilson. *Mar Paraguayo*. Buenos Aires, tsé-tsé, 2005 [1992]
- Chamorro, Graciela. *Teología guaraní*. Quito, Ediciones Abya-Yala, 2004.
- Colombres, Adolfo. *Celebración del lenguaje. Hacia una teoría intercultural de la literatura*. Buenos Aires, Ediciones del Sol, 1997.
- Diegues, Douglas / Sequera, Guillermo (Org.) *Kosmofonía Mbyá-Guarani*. Campo Grande: Ed. Dos Autores, 2021. Disponible en: <https://erratica.com.br/kmg/>.
- Diegues, Douglas. *Ya estamos caminando por esta tierra reluzente perfumada. Poesía paraguayensis del siglo XXI*. Organización, selección, notas y prólogo de Douglas Diegues. Bahía Blanca/Buenos Aires, Ediciones VOX, 2016.
- Melià, Bartomeu. "Paisaje guaraní" en *Paraná Ra'anga. Un viaje filosófico*. Martín Prieto y Graciela Silvestri, orgs. Rosario, Centro Cultural Parque de España, 2011, pp. 188-201
- Melo Ribeiro, Ana Gabriella. Entrevista com Douglas Diegues en "O Mar Paraguayo trinta anos depois: entre ondas ou zonas de interferências e contaminações" en *Frontería*, Foz do Igauçu, Vol. 3, Nº2, agosto-diciembre de 2022, pp. 83-105.
- Miranda, Luli. "Guarani: primeiras luzes" en Rev. *Nicolau* Nº 2, Curitiba, agosto de 1987, p.12.
- Morton, Timothy. *Ecology without Nature. Rethinking Environmental Aesthetics*. USA, Harvard University Press, 2007.
- Pedrosa, Celia. "Josely Vianna Baptista: uma poética xamânica da tradução y da tradição". Rev. *Alea*, Rio de Janeiro, vol. 20/2, p. 92-104, mai-ago. 2018
- Ramos, Julio. "Los tiempos múltiples. Conversación con Ticio Escobar". Revista Caracol, núm. 4, julio-diciembre, 2012. Universidade de São Paulo
- Sequera, Guillermo. "Cosmogonía de los indígenas Mbya del Paraguay". *Carabelle. Cahiers du monde hispanique et luso-brésilien*, nº49, 1987, pp. 65-75.
- Viveiros de Castro, Eduardo. *Metafísicas caníbales. Líneas de antropología postestructural*. Buenos Aires, Katz Editores, 2010.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v. 29 n.51

Maio 2025

e-ISSN-2179-8001

MÓNICA BERNABÉ

Doctora en Letras por la Universidad de Buenos Aires, investigadora del Instituto de Estudios Críticos en Humanidades (IECH - UNR - Conicet). Profesora Honoraria por la Universidad Nacional de Rosario. Publicó *Por otro lado. Ensayos en el límite de la literatura* (México, 2017); *Juan Croniqueur, el otro de José Carlos Mariátegui* (Lima, 2017); *Vidas de artista. Bohemia y dandismo en Mariátegui, Valdelomar y Eguren* (Beatriz Viterbo Editora / Instituto de Estudios Peruanos, 2006) y *El abrigo de aire. Ensayos sobre literatura cubana* (en colaboración con Antonio José Ponte y Marcela Zanin, Beatriz Viterbo Editora, 2001). Ha coordinado el volumen *En el borde del mundo. Vanguardias de archivo en América Latina* (Rosario, 2017). Dirige el grupo de investigación interdisciplinaria "Archivo y región. Estudios transdisciplinarios del impulso archivístico en la literatura y el arte del litoral". Fue Coordinadora Académica de la Maestría en Estudios Culturales en el Centro de Estudios Interdisciplinarios (CEI – UNR) (2010-2019). En 2011 obtuvo la Beca Guggenheim. En 2016 fue Mención Honorífica en Ensayo en el VIII Certamen Internacional de Literatura "Sor Juana Inés de la Cruz".

Como citar: Bernabé, M. (2025). Una poética del ambiente: La kosmofonía guaraní entre Guillermo Sequera, Douglas Diegues y Josely Vianna Baptista. PORTO ARTE: Revista De Artes Visuais, 29(51).

Doi: <https://doi.org/10.22456/2179-8001.148522>