

Del Paraguay del centenario a la antigüedad clásica.
Superposición de temporalidades en *Canto secular*
(1911) de Eloy Fariña Núñez

Rodrigo Nicolás Villalba Rojas

<https://orcid.org/0000-0002-8540-9686>

Instituto de Investigaciones sobre Lenguaje, Sociedad y Territorio

Universidad Nacional de Formosa

CONICET

rodrigovillalbarojas@gmail.com

RESUMEN

En 1911 Eloy Fariña Núñez publicó en Buenos Aires el extenso poema *Canto secular* para conmemorar el centenario de la independencia del Paraguay. La obra exhibe una impronta modernista, pero también subyacen en ella algunos rasgos del arielismo, filosofía política latinoamericana que otorgaba protagonismo político a la juventud, y reconocía una doble ascendencia cultural americana y grecolatina. Este artículo propone realizar un abordaje intertextual e interdiscursivo del *Canto secular*, con el propósito de descubrir en el poema una operación literaria de fundación de un *locus* enunciativo, donde se superponen dos coordenadas espaciotemporales, recreadas literariamente: el Paraguay campesino en la transición hacia la urbanidad, y la antigüedad clásica sintetizada en algunos valores y modelos jurídicos.

Palabras clave: Paraguay, nación, poesía, arielismo



From the Paraguay of the Centenary to Classical Antiquity. Overlap of Temporalities in Eloy Fariña Núñez's *Canto secular* (1911)

ABSTRACT

In 1911, Eloy Fariña Núñez published in Buenos Aires the long poem *Canto secular* to commemorate the centenary of Paraguay's independence. The work displays a modernist stamp, but it also involves some features of Arielism, a Latin American political philosophy that brought youth to the fore and recognized a double American and Greco-Latin cultural ancestry. This article proposes an intertextual and interdiscursive approach to *Canto secular*, in order to discover in the poem a literary operation of foundation of an enunciative *locus* where two spatiotemporal coordinates, both literary recreated, overlap: the peasant Paraguay in the transition towards urbanity, and classical antiquity synthesized in some legal values and models.

Keywords: Paraguay, nation, poetry, Arielism

1. INTRODUCCIÓN

En 1911, con motivo de los cien años de la independencia del Paraguay, Eloy Fariña Núñez (1885-1929) publicó en Buenos Aires el extenso poema *Canto secular*. El texto manifiesta un culto a la naturaleza y las costumbres del Paraguay y de su gente, pero también es un llamado a la unidad de un pueblo que en su corta vida no había conocido la paz y la estabilidad política, signado por las guerras civiles y la dictadura. Se trata de uno de los poemas claves de la literatura nacional del Paraguay. Cercano a la estética modernista en la transición al mundonovismo, se caracteriza por la amplitud del espectro temático, en cuanto aborda solemnemente el paisaje, las costumbres pueblerinas, la pedagogía cívica y la defensa de los valores ciudadanos. Además, exhibe una correspondencia directa entre la literatura y las discursividades sobre la nación que circulaban en la prensa y los circuitos académicos de Asunción en cercanías del centenario de la independencia nacional.

Fariña, quien antes había participado en los círculos letrados de inmigrantes paraguayos en Argentina y publicaba notas culturales en medios de prensa rioplatenses como *La Nación*, *Nosotros* y *Caras y Caretas*, aún no había elaborado una obra reconocida fuera de ese circuito. El poema celebratorio le significó por entonces la aceptación de los intelectuales paraguayos, que lo reconocieron como autor de las letras nacionales y elogiaron la raigambre guaraní que trasuntaban sus textos (Amaral 2006, Urbietta Rojas 1972).

El *Canto secular* no fue analizado por los estudios críticos de la región. Solamente recibió algunos breves comentarios en conferencias y reseñas biográficas, en particular las que realizaron algunos trabajos de historia de la literatura paraguaya. Entre ellos sobresale el abordaje aproximativo de Hugo Rodríguez Alcalá, quien describió el *Canto secular* como una amalgama entre «lo griego y lo guaraní» (1965: 44; 1999). Otros críticos situaron el foco de los análisis en secuencias breves del poema, por lo general la etapa paisajística, señalando con insistencia o discutiendo las variaciones de su impronta modernista¹.

Con todo, a más de cien años de su publicación, el texto de Fariña continúa formando parte del canon de la literatura nacional del Paraguay. El poema se reprodujo no solo en recopilaciones y antologías (las más recientes Amaral 2005, Bengoechea Rolón 2015), sino también es usual hallar fragmentos en periódicos, textos pedagógicos y redes sociales en internet que lo emplean como discurso alusivo a los valores nacionales.

En este artículo se expondrá un análisis con especial atención en el segmento más programático del poema, que involucra la exposición de un programa político, un modelo de progreso nacional basado en las instituciones y la conservación del orden civil. Nuestro abordaje se realiza mediante una lectura intertextual e

¹ Entre quienes dedicaron una lectura mínimamente analítica al *Canto secular* se encuentran José Peiró Barco (2007), Raúl Amaral (2006), Francisco Pérez Maricevich (1996), Pastor Urbietta Rojas (1972) y Hugo Rodríguez-Alcalá (1965, 1999). Felipe Bengoechea Rolón (2015), por su parte, dedica un capítulo de su libro a compendiar algunos de estos análisis.

interdiscursiva, método que comprende, por un lado, la puesta en relación con textos específicos a los que alude el poeta de manera directa o indirecta; por otro lado, el vínculo con algunas discursividades de la época, que tenían circulación nacional y regional y respondían a formaciones ideológicas emergentes en el texto como constelaciones de significantes.

Este análisis nos permitirá descubrir en el texto de Fariña una operación literaria de fundación de un *locus* enunciativo enclavado en el espacio americano, pero que reconoce una ascendencia cultural remota en los valores y modelos de la antigüedad clásica, así como en los de la literatura grecolatina. La estrategia de formación de este *locus*, por un lado, coincide con uno de los principios del arielismo, que reconocía una doble influencia cultural, europea y americana² y, por otro lado, funge como espacio de convergencia o superposición de dos coordenadas espaciotemporales recreadas literariamente: el Paraguay campesino en la transición hacia la urbanidad y la antigüedad clásica sintetizada en algunos valores y modelos jurídicos. Tal operación, como se verá, resulta en la creación de un modelo ideal de república americana y un programa cívico cuyos valores el poeta recupera de la cultura clásica.

2. FARIÑA Y EL *CANTO SECULAR* EN EL PARAGUAY CENTENARIO

El año 1911 debía significar para el Paraguay la celebración del centenario de la independencia nacional. Sin embargo, las fuertes pugnas políticas y enfrentamientos entre diferentes facciones del Partido Liberal –entonces a cargo del gobierno– impidieron todo asomo de celebraciones públicas y postergaron los fastos hasta 1913.

² El arielismo es, según describe Arnoldo Mora (2008), un modelo filosófico y cultural típicamente latinoamericano que condensa, en diferentes grados según los circuitos intelectuales, los valores nacionales y el rechazo al imperialismo norteamericano, la confianza en el rol de la educación popular y el llamado a la activa participación política de la juventud. El *Ariel* (1910), ensayo filosófico de José Enrique Rodó (1871-1917) vertebraba los ideales y principios de esta corriente, y la estética modernista de Rubén Darío (especialmente en su etapa mundonovista) puede ser entendida como el correlato literario del arielismo.

A pesar de eso, el mismo año 1911, el periodista y diplomático paraguayo Arsenio López Decoud (1867-1945), uno de los herederos de la élite asuncena y sobrino del expresidente Francisco Solano López, había proyectado el lanzamiento del *Álbum Gráfico de la República del Paraguay*. Este volumen contenía una serie de capítulos destinados a dar una descripción integral de las actividades económicas, políticas y sociales, así como algunos aspectos de la historia del país, cada uno firmado por figuras públicas de la arena política nacional, que a la vez se desempeñaban en la prensa y en los ámbitos académicos de la Universidad de Asunción o del Instituto Paraguayo (Telesca 2010, Giaudrone 2010)³.

Uno de los aspectos descritos debía ser la literatura, pero al contrario de lo que podría esperarse, no se trataría de un recuento historiográfico de la actividad poética, sino más bien un recorrido de la historia nacional en clave de poesía. Esta labor estaría representada por un poema que lograra «encerrar al Paraguay en su canto» (Fariña Núñez 1911: 5). La tarea fue encomendada a un migrante paraguayo que, desde su niñez, había vivido toda su vida en diferentes ciudades argentinas: Eloy Fariña Núñez.

Desarraigado, pero aun así embarcado en la empresa por la amistad que lo vinculaba a López Decoud, Fariña confiesa que había conseguido escribir el *Canto secular* con el solo auxilio de la memoria: «[m]ediante intensos esfuerzos de imaginación, logré reconstruir todo el mundo en que transcurrió mi infancia y que dormía en el fondo de mi alma» (Fariña Núñez 1911: 5). Sin embargo, como la publicación del *Álbum Gráfico* se demoró oficialmente por inconvenientes políticos y económicos, López Decoud sugirió a Fariña lanzar el poema en una publicación independiente. El texto finalmente se imprimió como folleto a mediados de 1911, un año antes que el *Álbum Gráfico*, publicado a fines de junio de 1912. La repercusión fue tal que Fariña mereció la legitimación de

³ Los escritores del *Álbum Gráfico* fueron, con López Decoud, Cecilio Báez (1862-1941), Manuel Domínguez (1868-1935), Fulgencio R. Moreno, Juan E. O'Leary (1879-1969), Blas Garay (1873-1899), Enrique Solano López (1858-1917).

la prensa y la intelectualidad asuncena (así como despertó algunas suspicacias, según registra Bengoechea Rolón 2015: 107) y el *Canto secular* se convirtió también en su obra cumbre, de modo que relegó a un segundo plano sus ensayos, relatos y poemas posteriores.

Eloy Fariña Núñez había nacido en Humaitá, una población situada en el extremo sur del Ñeembucú (Paraguay), cercana al empalme entre los ríos Paraná y Paraguay. Durante la Guerra de la Triple Alianza (1865-1870),⁴ en esta pequeña población fronteriza Francisco Solano López había establecido el cuartel general del ejército paraguayo, donde se entrenaban tropas del ejército y se realizaban reparaciones de armamentos. Además, su posición geográfica le aseguraba al ejército paraguayo una barrera defensiva estratégica (Whigham 2011). Cuando la guerra finalizó, el ejército de ocupación brasileño había dejado un pueblo saqueado y en ruinas, pero hacia 1880 Humaitá comenzaría a repoblarse gracias a una ley de inmigración y colonización⁵.

Pese a la nueva dinámica pueblerina, se desconocen las razones por las que la familia Fariña Núñez decidió emigrar hacia Itatí (Corrientes), distante unos cien kilómetros Paraná arriba. Allí Eloy vivió su infancia y realizó la primera escolarización, pero poco después continuó su trayecto migratorio, pasando por Corrientes (donde concluyó sus estudios secundarios), Paraná (donde realizó sus estudios religiosos en el Seminario) y Buenos Aires (donde inició la carrera de Derecho, sin concluirla).

Toda la actividad intelectual de Eloy Fariña se desarrolló estando él radicado en la Argentina, pero aun así demostró conservar conocimientos esenciales del idioma y la cultura guaraní criolla⁶,

⁴ Unos de los conflictos armados más sangrientos de la historia sudamericana, que enfrentó al Paraguay contra la coalición entre Brasil, Argentina y Uruguay. Luego de cinco años de intensos y devastadores combates, las fuerzas aliadas derrotaron al Paraguay, dejando a su población masculina al borde del exterminio (Whigham 2011).

⁵ Concretamente, la ley del 7 de junio de 1881 que habilitaba el establecimiento de colonias agrícolas de inmigrantes (consultar al respecto Pastore 1972: 195).

⁶ Sigo la distinción que propone Melià (2011) a nivel de la lengua entre guaraní criollo o paraguayo, guaraní indígena y guaraní jesuítico. Estas diferencias pueden extenderse también a la literatura.

heredados por vía familiar. Solo en contadas ocasiones regresó al Paraguay, para participar de tertulias literarias y homenajes, así como para la presentación de las ediciones asuncenas de sus ensayos (Urbieta Rojas 1972).

La obra de Fariña comprende, además del *Canto secular*, textos de narrativa reunidos en *Las vértebras de Pan* (1914), un centenar de poemas en castellano, buena parte reunidos en *Carmenes* (1922), y numerosos ensayos, recogidos en dos volúmenes: *El jardín del silencio* (1925) y *Conceptos estéticos. Mitos guaraníes* (1926). Su producción ensayística reflexiona sobre el arte americano y paraguayo como forma estética plausible de retroalimentarse por las influencias de occidente y oriente y en paralelo se cuestiona en torno a cómo los mitos guaraníes fueron resignificados deliberadamente por los misioneros franciscanos y jesuitas en el proceso de evangelización⁷.

El *Canto secular* desarrolla, en sus 1190 versos, un abanico de temas por medio de los cuales el autor pretendía generar un compendio poético de la historia, costumbres y geografía del país (Pérez Maricevich 1996: 155), un himno que no tendiese tanto a la epopeya como a la celebración del espacio y sus pobladores. Tenía un interés primordial en el elogio del orden republicano, que constituía un punto de partida para el progreso nacional y que, para entonces, se encontraba en un lapso estanco de violencia. Así, dice Fariña en el prólogo al poema:

Tenga o no valor mi oda conmemorativa, débole, pues, al menos, el inolvidable encanto de haberme sentido por un instante alma de mi pueblo y corazón de mi raza, y el alto placer moral de haber alzado mi canto en el preciso momento en que otros alzaban el puñal contra la libertad (Fariña Núñez 1911: 6).

Cuando se publicó la obra en Buenos Aires, el Paraguay atravesaba momentos críticos bajo el gobierno de Manuel Gondra (1910-1911). Una sublevación armada, al mando del coronel Albino

⁷ Al respecto de este proceso complejo de conversión de la cultura, sugerimos revisar Melià (2003: 17 ss.).

Jara, había provocado una guerra civil que se extendió por varios meses y provocó a la vez que una escisión irreversible en el seno del Partido Liberal, uno de los períodos de mayor anarquía del país (Brezza 2020: 242). Esta circunstancia explica que el poema, como se verá más adelante, posea una etapa programática en sus últimos versos, no sin antes requerir que

cesen las convulsiones intestinas
que malogran las savias nacionales,
dividen las familias y restringen
el crédito exterior de la República (vv. 963-966).

3. EL POEMA DE LAS SUPERPOSICIONES TEMPORALES

El *Canto secular* puede ser situado en línea genealógica con otras obras latinoamericanas que codifican el espacio continental o nacional como memoria lírica de los hechos y figuras históricas, el paisaje y el carácter de sus pobladores. En ese orden pueden enumerarse *Alocución a la poesía* (1823) de Andrés Bello, las *Odas seculares* (1910) de Leopoldo Lugones, el *Canto a la Argentina* (1914), de Rubén Darío, e incluso ya a mediados del siglo XX, el *Canto general* (1950) de Pablo Neruda.

A nivel formal, el *Canto secular* está compuesto en mayor medida por endecasílabos. La excepción son seis heptasílabos que ofician de epítetos para describir al invocado dios Tupã⁸. La versificación es regular y a lo largo del poema conserva el verso libre, decisión que el mismo Fariña declara haberle significado algunas discusiones con otros poetas como Leopoldo Lugones, que defendían la importancia de cultivar la rima (Bengochea Rolón 2015:

⁸ Tupã es el equivalente al dios cristiano en el guaraní no indígena del Paraguay. Aunque se trata de una deidad que desciende del creador primigenio Ñande Ru Tenondegua en las teogonías indígenas, cuando los jesuitas emprendieron la evangelización de los guaraníes en el siglo XVII encontraron en Tupã una figura adecuada para representar a la divinidad judeocristiana (Cadogan 1992: 60; Melià 2003: 28). A partir de esta figura creada generaron también la de Tupãsy ('madre de Dios') para la Virgen María, y Ñandejára ('nuestro dueño') para Jesucristo.

106; Rodríguez-Alcalá y Pardo Carugati 1999: 82). Sin embargo, el propio autor justifica en el interior del poema, en un nivel metatextual, la elección de este esquema como símbolo de la libertad de la «patria nueva». Así canta:

Serenamente conmemore el himno
 hecho para cantar las libertades
 antiguas, el augusto centenario
 del nacimiento de una patria nueva.
 Y es justo que los versos sean libres
 y que los pensamientos sean nobles (vv. 27-32).

La sucesión constante de endecasílabos aparece organizada en extensas estrofas irregulares que van desde los cuatro hasta los setenta y cuatro versos, donde se intercalan con mucha fluidez versos de métrica heroica y versos sáficos, cuya acentuación regular compensa cómodamente la ausencia de las rimas.

En el nivel semántico, es posible describir tres ejes de desarrollo del discurso. En primer lugar, la cultura y la naturaleza, donde se toma como fundamento el espacio del paisaje, que incluye los astros (sol, luna, lucero); la flora y la fauna de la selva y de los jardines (naranjos, cocoteros, limas, *samu'u*, cigarras, abejas, etc.); y las costumbres típicas (la danza, la serenata, la música del arpa) y las artesanías (la alfarería, el ñandutí). En segundo lugar, la sociedad colonial, que da lugar a breves alusiones sobre la ciudad colonial de Asunción, sus fundadores y la Revolución comunera como primera manifestación popular. Por último, las referencias inmediatas al Paraguay contemporáneo, a propósito del cual se desarrollan, como temas «elevados», el régimen social republicano; el carácter de los pobladores (visto desde su ascendencia mestiza); la lengua guaraní; la caracterización de las mujeres, los niños y los jóvenes; el conjuro contra la guerra; y los símbolos nacionales (el escudo, la bandera, el himno y la constitución) ligados por los valores de paz, justicia y libertad.

Aunque estos ejes atraviesan el poema, se pueden discernir dos secuencias temáticas: la primera en mayor medida evocativa de los

temas bucólicos y campesinos, y la segunda ligada fuertemente al desarrollo de motivos cívicos, así como de un programa político. Ambas secuencias están delimitadas por un punto de quiebre, el verso 735, que replica una exhortación en latín: «Paulo maiora canamus» ('cantemos cosas más elevadas'). La frase pertenece al primer verso de la *Égloga IV* de Virgilio⁹, que indica un cambio de tono en la colección del poeta latino, una superación de lo pastoral y un crecimiento hacia temas de mayor jerarquía (Buisel 1999). Mismo cambio que podemos observar en el *Canto secular*, cuando imita el ánimo celebratorio de la égloga virgiliana y canta también el anhelo de una nueva era de prosperidad para el Paraguay.

La conexión con la antigüedad clásica, que se manifiesta en toda su escritura, se inicia con la formación de Fariña como seminarista en Paraná, Entre Ríos, donde habría de recibir y sistematizar gran parte de sus lecturas (Bengoechea Rolón 2015: 40). Es el único autor paraguayo de su tiempo que recurre sucesivamente a la literatura clásica (aunque también se refiere constantemente a la música y la literatura europea modernas, Beethoven, Wagner, Shakespeare), y en sus ensayos alterna analogías y paralelismos permanentes entre la tradición clásica y la cultura americana.

Sin duda puede considerarse como influencia primordial en su decisión estética de explotar las dos vertientes culturales el arielismo, que ya para los primeros años del siglo veinte había permeado en buena parte de las elites intelectuales latinoamericanas (con exponentes como Rubén Darío y José Martí) y que tuvo su expresión máxima en el *Ariel* (1910) del uruguayo José Enrique Rodó (Mora 2008: 39). Aunque los biógrafos de Fariña no reconocen esta influencia (véase Bengoechea Rolón 2015: 91 ss.), no puede obviarse la coincidencia entre las opciones estéticas de Fariña y las frecuentes recurrencias a la cultura clásica en la obra de Rodó,

⁹ La *Égloga IV* es un canto a Polión, cónsul y protector de Virgilio, de quien el poeta romano desarrolla su nacimiento, juventud y carrera política como la llegada de un nuevo Apolo, dios que encarnaba la moderación, la prudencia, el autocontrol. La égloga de Virgilio quiere presagiar la prosperidad anhelada por el poeta para el joven Polión, cuando sea nombrado cónsul romano (43 a.C.) y señale la llegada del "nuevo siglo".

las cuales decantan en una tesis sobre «las grandes evoluciones de la historia»:

las grandes épocas, los períodos más luminosos y fecundos en el desenvolvimiento de la humanidad, son casi siempre la resultante de dos fuerzas distintas y co-actuales, que mantienen, por los concertados impulsos de su oposición, el interés y el estímulo de la vida, los cuales desaparecerían, agotados, en la quietud de una unidad absoluta. —Así, sobre los dos polos de Atenas y Lacedemonia, se apoya el eje alrededor del cual gira el carácter de la más genial y civilizadora de las razas. —América necesita mantener en el presente la dualidad original de su constitución, que convierte en realidad de su historia el mito clásico de las dos águilas soltadas simultáneamente de uno y otro polo del mundo, para que llegasen a un tiempo al límite de sus dominios (Rodó [1910] 1993: 43).

Pero también Fariña se embarcaría unos años después en la elaboración de un principio evolutivo que le permitirá comprender el espacio americano como una superposición de temporalidades, entre la ya consumada madurez estética del arte europeo y el estado aún primitivo del arte americano¹⁰. En esta situación de inmadurez, sugiere Fariña, el rol del artista americano es generar un arte propio capaz de recrear genuinamente su entorno:

Nosotros vinimos demasiado tarde al arte, como los latinos frente a los helenos. De ahí que nuestro arte no sea todavía sino arte de reminiscencia, imitación del arte europeo. Nos encontramos, por consiguiente, en el ciclo del recuerdo. Más tarde vendrán los otros ciclos, y el arte americano reflejará la vida americana, el hombre americano y la naturaleza americana (Fariña Núñez 1925: 25-26).

¹⁰ En *Conceptos estéticos. Mitos guaraníes* (1926: 7-27), Fariña propone tres ciclos de evolución del arte. Primero, el ciclo de la reminiscencia donde el sujeto recrea formas ajenas, imita una retórica sin significación, pero acumula imágenes y saberes que contribuirán a fundar su experiencia. Segundo, el ciclo del arte por el arte, que comprende la creación formal exclusiva y la proliferación de la “hojarasca retórica” como reacción de las tradiciones, además de que se emprende una búsqueda de lo novedoso. Tercero, el período del arte humano y universal, donde el creador se reconoce como artista legítimo, posee un estilo propio y agudeza crítica, que le permiten consolidar un arte genuino, muestra de su madurez.

El escritor se sitúa, entonces, en el Buenos Aires del centenario, en la metrópolis donde aún asimila como propia la cultura del viejo mundo, y a la par redirige constantemente la mirada hacia su tierra natal. Como resultado, toda su obra, incluyendo el *Canto secular*, está atravesada por un doble arraigo intelectual y sentimental: la antigüedad clásica, sobre todo la cultura helénica, y el Paraguay del que conserva apenas recuerdos de su niñez, una memoria de infancia.

Síntesis de esto, dice Hugo Rodríguez-Alcalá, es la invocación inicial que revela el «alma *guaranizante* y *helenizante*» del poeta (1965: 42): «Oh, gran Tupã, que bajo el cielo de Ática/ fuiste el divino Pan, el Nous inmenso/ y plural que sintetiza todo» (vv. 1-3). La invocación al estilo de los himnos clásicos traslada la deidad guaraní a la geografía, la mitología y la temprana filosofía griega, concediendo a los significantes la capacidad de ser permutados debido a su esencia profunda: todos aluden, en diferentes grados, a una misma entidad total. Esta operación mínima anticipa el tono grandilocuente que atravesará todo el poema, aun en algunos cuadros minimalistas («El eminente cocotero yergue/ sobre la horizontalidad del agro/ su ondulante penacho», vv. 355-357).

Fariña proyecta con recurrencia los valores, personajes y geografías de Grecia, e incluso de Asia, en el entorno americano. Así, el poema desovilla permanentes alusiones a esas coordenadas remotas («arcádicas visiones, orientales/ fantasías y fábulas hindúes», vv. 123-124), como remanente de las evocaciones del primer modernismo a la geografía exótica. Los mitos autóctonos como la póra, el pombero y el jasyjateré convergen acaso como contraparte de los mitos de la antigüedad clásica, para generar una réplica del Oriente ancestral en el Nuevo Mundo.

El poema sitúa al Paraguay como un paraíso oriental y exótico en el seno de América. La cigarra es digna, así, de los cantos dionisiacos, y capaz de ser quien «inspira ritmos / de hexámetros augustos» (vv. 487-488). A la analogía con la cultura oriental contribuye la posición central del arpa en la música autóctona, «rememorando bíblicas salmodias/ y molicies de asiáticos festines» (vv. 613-614),

y domina la cultura paraguaya al punto que la semejanza entre el instrumento y la representación cartográfica configura curiosamente —para el poeta— una forma de identidad nacional («Y es de tal modo nacional su acento/ que un arpa inmensa el Paraguay parece», vv. 637-638).

4. PAULO MAIORA CANAMUS

Eloy Fariña Núñez fue admirador de Virgilio, a quien dedicaría un breve, pero minucioso ensayo estético-filosófico en *Conceptos estéticos. Mitos guaraníes* (1926). Como se mencionó antes, la línea de quiebre del *Canto secular* es el intertexto con la *Égloga IV* del poeta latino. La cita funciona como punto de apoyo para cambiar el rumbo del cantar hacia temas que involucran en su mayoría elementos de civismo, la democracia como forma de gobierno, jurisprudencia, símbolos patrios y militancia política. En esa transición, el poeta reivindica la estructura patriarcal heredada de la sociedad colonial, que otorgaba el dominio pleno a las autoridades (el padre, el patrón, el gobernador), pero, en simultáneo, anima al «progreso indefinido» y como signo de ese progreso se insinúa el reconocimiento de una remota ascendencia grecolatina. Virtudes como el vigor y la inteligencia pueden complementarse con el modelo republicano y la democracia, que acaso subyacen en el «espíritu latino» y la «antorcha de los griegos»:

Paulo maiora canamus. Loado
el régimen social presente sea,
con sus simples costumbres coloniales
y con su patriarcal fisonomía;
mas no cristalice eternamente
en los moldes actuales, y obedezca
a la ley del progreso indefinido.
[...]
Resplandezca el espíritu latino
en los florecimientos de la cultura.
Pase de mano en mano, inextinguible,
la simbólica antorcha de los griegos (vv. 735-754).

Aunque el cambio de temas no afectará en mucho el tono excelso del texto, sí lo situará en una línea fronteriza entre la expresión lírica y el desarrollo prosaico de un programa cívico. A lo largo de esta secuencia programática, que llega hasta el final del poema, predominan los enunciados desiderativos que expresan a la vez anhelo y mandato. Las figuras y la polisemia lírica se reducen para dar lugar a un mensaje denotativo con apenas atisbos de retórica.

En los versos sucesivos, que articulan variables de una pedagogía nacional, el poeta expresa sus anhelos para la sociedad futura del Paraguay. Aunque la crítica literaria analizó en contadas ocasiones el *Canto secular*, por lo general sus estudios no van más allá de señalar indicios de la estética modernista en la superficie del texto¹¹. El programa político –los *maiora* de la segunda secuencia– no fue analizado aún minuciosamente y presenta algunos nodos temáticos por medio de los cuales se articulan y reinterpretan las relaciones entre los planos temporales superpuestos de la antigüedad clásica y el presente americano. Estos nodos, que se revisarán a continuación, pueden sintetizarse en las representaciones de la raza y la lengua guaraní, la educación patriótica de la población y la conservación de las instituciones.

4.1. La lengua guaraní y el carácter nacional

Entre los versos 767 y 826 del *Canto secular*, el poeta desarrolla una imagen del carácter de los pobladores del Paraguay y de la «lengua madre»¹². En el imaginario de comunidad que ofrece el poema, la lengua guaraní constituye un vínculo primigenio del sujeto con la naturaleza («el guaraní sirve para dialogar con la naturaleza en tono íntimo, llano, casi familiar», dirá Fariña tiempo después en

¹¹ Téngase en cuenta que el modernismo en la década de 1910 ya operaba una transición hacia el mundonovismo y el poema exhibe algunas marcas de nativismo, propio de este giro, como bien señala Peiró Barco (2007).

¹² Este fragmento ha sido reproducido en algunas publicaciones como modelo de reivindicación de la lengua. El caso más representativo es el de la revista bilingüe *Ñemity* (1977-2002), que en el número lanzamiento publica los versos 799-826, “Cuidemos con amor la lengua madre” (1977: 3).

un texto filológico, 1926: 289) y puede comprenderse como significativo material de las temporalidades superpuestas, el rasgo de lo primitivo proyectado sobre la edad contemporánea, como se verá líneas abajo.

Ese mismo fragmento del poema replica veladamente el imaginario de «nación mestiza» que elaborara Manuel Domínguez (1868-1935) en su conferencia sobre «Causas del heroísmo paraguayo» ([1903] 2009). Allí atribuía a la constitución mestiza de los soldados paraguayos su resistencia, estoicismo y valentía durante la Guerra de la Triple Alianza. «Alguien, no pudiendo explicarse el ningún miedo de nuestro soldado a la muerte, dijo que el paraguayo era insensible al dolor porque era salvaje», inicia Domínguez su conferencia. Demostrar que la ferocidad y el coraje de la soldadesca no son índices de salvajismo, sino de una sociedad consumada, lo lleva a conjeturar las causas de ese carácter en la constitución racial, el medio y el momento (nociones que adoptaba de las tesis de Hippolyte Taine).

Así, según este autor, no podrá aludirse a la ascendencia indígena de la población paraguaya sin tener en cuenta también su genealogía hispana.

El Paraguay fue colonizado por la más alta nobleza de España, por la mejor gente, del mejor tiempo, por vascos y castellanos, sobre todo [...]. El noble fuerte mezcló su sangre con la del guaraní que era sufrido y nació el mestizo que no era el de otras partes. Aquel mestizo en la cruce sucesiva se fue haciendo blanco, a su manera, porque se aprende en historia natural, que el tipo superior reaparece en la quinta generación; *blanco sui generis* en quien hay mucho del español, bastante del indígena y algo que no se encuentra o no se ve ni en el uno ni el otro [...]. Hubo admirable adaptación en ese injerto del vasco con el goda en el indígena [...] (Domínguez 2009: 17, cursivas en el original).

Aunque la exposición de Domínguez transita otros rumbos al proponer la aparición de un blanco *sui generis*, nos interesa señalar que es este autor quien otorga un protagonismo pleno, en los discursos de la prensa asuncena de principios del siglo XX, a

la cuestión del mestizaje como rasgo de supremacía de la población paraguaya. Devenida ya genéticamente la raza blanca *sui generis*, la herencia indígena de la sociedad se asimila en las formas inmateriales del «genio» y de la lengua guaraní, y la comunidad se cohesionan a través del alma de la raza, categoría que Domínguez recoge de la *Psicología de las multitudes* (1896), de Gustave Le Bon (Telesca 2010)¹³.

Si bien Fariña no cita al pensador paraguayo, sí reactualiza de un modo sintético las representaciones sobre el mestizaje, esta vez haciendo foco en la ascendencia indígena y, sobre todo, de qué manera la herencia americana se «mezcla» con la española:

Sea alabado el nacional carácter,
circunspecto, callado, taciturno,
mezcla de adusta gravedad indígena
y de leal cordialidad guaireña.
Parcela de alma nórdica vaciada
en un molde solar. El sol caldea
con sus lenguas de fuego nuestra frente [...] (vv. 767-773).

En la imagen que construye el poeta, la herencia americana oscila entre la aspereza y la cordialidad y proviene de una región específica, el Guairá, que concentra —aún al presente— a la población campesina más tradicional (Vázquez 2020: 46-47; Cadogan 1992: 11). Estos rasgos de conducta en lo inmediato no obtienen un correlato en la herencia hispana, aludida apenas como «parcela de alma nórdica». Tal vez este último adjetivo no aluda solo a la pertenencia de España al hemisferio norte, sino también a un detalle que ya estaba presente en las «Causas...» de Manuel Domínguez, donde describía el mestizaje en Paraguay como una «admirable adaptación en ese injerto del vasco con el goda en el indígena».

Así como Domínguez describía un alma de la raza guaraní, constitutiva del ser paraguayo, Eloy Fariña propone también un «alma nórdica» española que, en un proceso de forja caldeada por el

¹³ Para un análisis minucioso de la influencia de Manuel Domínguez en la construcción de un modelo de nación mestiza, véase el artículo de Ignacio Telesca (2010).

sol, resulta vertida en el «molde» del habitante del Paraguay. En los versos sucesivos se amplían los rasgos del ser paraguayo, que acusarían una presencia proporcionalmente mayor de herencia indígena: así, a las conductas visibles reducidas como presunto atributo de la raza («nuestro genio, amante del silencio», «nuestra estoica raza pensativa»), el poeta suma una metáfora geológica tanto más curiosa cuanto que ofrece una imagen sobre la esencia del ser que oscila entre lo denso, los vacíos y las superficies, como puede verse en el siguiente fragmento:

De nuestro genio, amante del silencio,
de nuestra estoica raza pensativa,
veo surgir en el oriente patrio
una legión de cumbres solitarias,
que han de ser glorias paraguayas puras.
En el hondón de nuestro denso espíritu
existe un sedimento guaraní
y una capa española [...] (vv. 774-781)

El espíritu se representa como materia densa asentada en una depresión (que entra en contraste con las «cumbres solitarias» de las glorias presagiadas) y participa de la antítesis entre aquello que reposa en la profundidad («un sedimento guaraní») y aquellas cumbres que se elevan en el «oriente patrio», esto es, en las regiones altas del Guairá.

Si continuamos la metáfora, el poeta atribuye al espíritu un estado material líquido, pero denso, cubierto por las capas geológicas de la vertiente española, pero en cuyo interior se decanta la materia sólida de la vertiente guaraní. La metáfora también puede remitir, acaso, a una hondonada submarina. El poeta nombra como «capa española» a la forma externa del ser, entendida como la superficie de la hondonada (paredes y fondo), aquello sobre lo que se asienta «nuestro denso espíritu» (la materia líquida que guarda la hondonada) y el espíritu es, a la vez, lo que arrastra o contiene esa especie de materia sólida con que compara al guaraní y que sedimenta, que se acumula al fondo de la depresión.

La imagen es diferente y contrasta con la anterior sobre la parcela nórdica y el molde solar, que reinterpreta la dicotomía contenido/forma. Aquí los valores se invierten, atribuyendo la forma a la capa española, y el contenido al sedimento guaraní. Es interesante observar cómo estos tropos puestos en tensión producen significaciones que remiten al proceso de cruzamiento sin nombrarlo de ningún modo (de hecho, el mestizaje o la cruza solamente aparecen codificados en la «mezcla», del citado verso 769), pero adhiriéndose tácitamente a las tesis de Manuel Domínguez.

En esta suerte de juego de roles entre forma y contenido puede ser entendido el llamado a la conservación de la lengua indígena como patrimonio de la comunidad. Desde una mirada paternalista, el poeta describe el idioma guaraní como «lengua madre» y le atribuye valores tradicionalmente asociados al género femenino (al menos desde el romanticismo), el sentimentalismo, la dulzura, la suavidad:

Cuidemos con amor la lengua madre,
 el guaraní rudimentario y dulce,
 formado de susurros de la selva,
 de cantos de aves, de rumor de fuente.
 Lenguaje pintoresco y primitivo,
 contemporáneo de remotas épocas,
 en él el lazo primordial del hombre
 con las oscuras fuentes de la tierra,
 se manifiesta con mayor relieve;
 en él los sentimientos son más hondos,
 las voces del querer son más cordiales
 y las melancolías son más trágicas (vv. 799-810).

Aunque se describe a la vez como una anacronía o un signo del pasado, si no un remanente («rudimentario y dulce,/ formado de susurros de la selva», «pintoresco y primitivo,/ contemporáneo de remotas épocas»), la estrofa continúa la imagen del sedimento guaraní iniciada en los versos precedentes y sitúa a la lengua guaraní como nexo entre el hombre y «las oscuras fuentes de la tierra». Este nexo puede connotar una relación umbilical, biológica,

y habilita la evocación de los episodios de la conquista, cuando –según reproducen los mitos– la mujer guaraní y el conquistador español se unieron en «alianza armónica¹⁴». Por vía materna la comunidad ha heredado la lengua indígena, y la mujer se encargó, según Barbara Potthast, «de introducir la lengua guaraní en todos los estratos» (1999: 348).

Además, el poema construye representaciones lingüísticas en torno al tipo de mensajes que puede vehiculizar la lengua: el guaraní otorga mayor énfasis a todo mensaje emocional (los sentimientos, las «voces del querer», las melancolías) o también, más adelante, presentifica cosas y seres gracias a su «monosilabismo balbuciente», que antes de enunciar las acciones de la naturaleza, las imita («el guaraní murmura, brilla, canta,/ relampaguea, llueve, truena, ríe/ es el acento mismo de las cosas,/ es la vértebra misma de los seres», vv. 815-818).

El poeta sitúa entonces a la lengua guaraní como uno de los *maiora*, uno de los temas elevados. La lengua comprende el nexo primordial entre el hombre y la naturaleza, pero también entre los tiempos superpuestos: el presente del Paraguay centenario y la época primigenia, codificada en los temas autóctonos (las selvas, la vegetación y fauna, la tierra, las prácticas tradicionales, el entorno bruto y material del paisaje).

En los últimos versos de esa estrofa se reconoce en el castellano el atributo de «culto», omitido para el guaraní. Sin embargo, –como podría suponerse– este último tampoco obtiene directamente el calificativo de «bárbaro», dualidad tan operativa al pensamiento liberal rioplatense de fines del siglo XIX. En contraste, el poeta le asigna valores dispares: la ventaja de la «armonía primitiva» versus la ausencia de la «raza ausente», que también posicionan al idioma en una situación de déficit:

¹⁴ Por supuesto, estos relatos de origen, puestos en circulación por los primeros historiadores de la nación, han sido largamente discutidos y desmentidos, y se ha develado en su lugar que los españoles sometieron sexual y laboralmente a las mujeres, así como aprovecharon el pacto de tovaia o cuñadazgo (un tipo de alianza típico de las comunidades indígenas) para explotar a los hombres guaraníes (Creydt 2007: 55; Potthast 1999: 348-349).

Alterne su armonía primitiva
 con el culto lenguaje castellano;
 viértase en éste el pensamiento nuevo
 que brilla en la pupila de los jóvenes;
 pero déjese al pueblo, que, en su tierra,
 hable la lengua de la raza ausente (vv. 821-826)

El guaraní se representa como signo de pretérito –tal vez de origen– y se le concede un espacio, el habla del pueblo «en su tierra». Y a este se opone la integridad del «culto lenguaje castellano» como lengua depositaria del «pensamiento nuevo» y de los jóvenes, «de quienes son las mágicas cosmópolis» (v. 896).

4.2. De civismo y convulsiones

Los otros aspectos del mensaje cívico en el *Canto secular* son las odas a las mujeres, los niños y los jóvenes, pero también una serie de cantos sobre los valores patrios que por momentos bordean el prosaísmo. En estos casos, el mensaje tiende a describir un modelo de sociedad contemporánea, sus habitantes y roles, sobre quienes a veces se proyectan valores provenientes del modelo clásico.

El poeta destina a la mujer un retrato sensual que enfatiza la gracia, la fragancia y la seducción («el soberano imperio de sus ojos/ sobre el recio albedrío de los hombres», vv. 849-850). A esto se suma el rol maternal que le otorgaría un sitio fundamental en la estructura social. Aunque la hace destinataria de admiración y respeto por sus dotes físicas y su «genio versátil», es la mención de su lugar en la reproducción biológica lo que habilita la posibilidad de hablar de un nuevo status cívico para la mujer. Así, se cierra la estrofa con un cambio de postura: la mujer merece el derecho de que su cuerpo y su espíritu estén enteramente librados a su voluntad. De ella dice:

Sea siempre tratada con respeto
 y con la más pulida cortesía.
 De su genio versátil la redime
 el divino misterio de la augusta
 maternidad que las sublima a todas
 con el dolor de una pasión altruista.

Elévese su rango ante las leyes,
respétese su libertad y adquiera
el íntegro dominio de su cuerpo
y el íntegro dominio de su espíritu (vv. 865-874).

Téngase en cuenta que la figura femenina en la historia del Paraguay adquirió protagonismo pleno durante la guerra y posguerra de la Triple Alianza. Luego de que la población masculina fuera prácticamente exterminada en los campos de batalla, le cupo a las mujeres, niños y ancianos la tarea de «reconstruir» el país devastado, tarea heroica sobre la que se escribieron obras literarias y se realizaron reiterados homenajes, independientemente del reconocimiento de sus derechos (Potthast 2001, Boidin 2005).

Sobre los niños y los jóvenes, enfatiza la necesidad de educarlos según una pedagogía nacional, en la reserva de los valores patrios y la veneración de los próceres («Visiten los sepulcros de los héroes/ cúbranlos de plegarias y coronas», vv. 891-892). Además, se depositan las esperanzas políticas en los jóvenes, portadores del del ansia de progreso y el espíritu idealista («Por ellos se conserva el idealismo/ que canta Ariel con su divino acento», vv. 901-902). Esta sola mención al personaje de la obra de Rodó es suficiente para explicitar el fuerte nexo con el arielismo que se mencionó antes. Los «temas más elevados» involucran entonces, en su mayoría, una perspectiva optimista sobre el papel que le cabe a la juventud en el progreso de la república centenaria.

Los jóvenes, para el poeta, fundan las fuerzas que movilizan la sociedad, y esas energías aparecen codificadas en el poema como una sucesión de imágenes donde la nobleza, la docilidad, el dinamismo y la tenacidad se conjugan con los imperativos de la verdad, la justicia y la concordia:

En sus ojos llamea la vislumbre
de las nobles verdades del futuro;
sobre sus almas sopla el viento lírico
de las grandes ideas de justicia,
y en sus manos abiertas se dibujan
las líneas del aplauso y la concordia (vv. 911-916).

El itinerario de valores produce el arribo a un puerto específico: el de la actividad cívica. A ellos les corresponde imprimir la dinámica política, el liderazgo de las masas y el resguardo de la democracia («Discutan en las plazas y las aulas, /inicien movimientos populares, / [...] luchan con noble ardor por el imperio /de las instituciones democráticas», vv. 923-930). Pero el mensaje sobre la militancia activa abjura de la violencia política y en especial de la guerra y la tiranía («Maldita sea la implacable guerra/ maldita la ambición que la provoca», vv. 941-942; «Condene la razón la guerra inicua,/ y proclame la paz», vv. 982-983; «Sea execrada la memoria infame/ de todos los tiranos y opresores», vv. 1033-1034). La referencia a la coyuntura, aunque implícita, es clara. Los gobiernos paraguayos, ya desde las últimas décadas del siglo diecinueve, habían estado jaqueados por constantes episodios de sublevación armada, que se activaban por el concierto de alianzas o rupturas entre representantes de los partidos políticos y las fuerzas armadas, situación que mantenía en vilo la fortuna de cada mandato (Brezzo 2020: 237 ss.).

En estos versos el poeta anhela el fin de las «convulsiones intestinas» movidas por sentimientos viles y anatematiza, con todas las formas de la guerra, a «los que la muevan o propicien». Vale aclarar que el texto no concede un lugar en el orden civil a las fuerzas armadas, ni las menciona. Hay una omisión intencional, a la par de la incesante recurrencia a una pugna civilizada «en contiendas legales sin violencia,/ sosteniendo principios definidos» (vv. 967-968). Las últimas seis estrofas están dedicadas a postular un sistema de virtudes patrias que remiten a la construcción de una sociedad armónica (paz, libertad, justicia, concordia), las cuales aparecen relacionadas con los símbolos nacionales del Paraguay: las palabras *paz* y *justicia* del escudo nacional, la libertad y la fraternidad que garantiza la Constitución, cuyo preámbulo «invita y llama/ a todos los hermanos del planeta/ a compartir los santos beneficios/ de la existencia libre en el esfuerzo» (vv. 1051-1054).

En contraste con el nulo protagonismo de las armas en la república futura, dos estrofas del *Canto secular* se destinan a elogiar la fuerza incitativa, pero también evocativa, del himno nacional. Este

segmento opera en un nivel exclusivamente metatextual que merece un análisis aparte, pero en definitiva cumple con elevar el estilo clasicista del himno escrito por Francisco Acuña de Figueroa (1791-1862) y sus «versos pueriles, balbucientes, toscos» (v. 1097) a un estado sublime, por el estímulo emocional que causa en sus intérpretes:

Versos pueriles, balbucientes, toscos,
 tienen, con todo, la grandeza enorme
 de un prodigio verbal que repercute
 con acendrado son en nuestras almas.
 Al oírlo, un caudal de honda ternura
 hace temblar la voz y el cuerpo todo
 se estremece cual arco tenso listo
 a disparar al acto una saeta;
 llénase el alma repentinamente
 de la viril sublimidad del Canto
 y vive por un rato la existencia
 de las generaciones extinguidas.
 En aquellos instantes sempiternos
 se querría morir mil y una veces
 en defensa de un palmo de la tierra
 por la cual nuestros mártires lucharon (vv. 1097-1112).

El himno, como símbolo que promueve valores y sensaciones de apego a la nación, provee una «experiencia de simultaneidad» —como dice Benedict Anderson (1993: 204)— que cohesiona la comunidad en el acto de entonarlo. Posee una fuerza perlocutiva densificada, ya que promueve reacciones emocionales que el poeta aquí describe como la emergencia de un lapsus evocativo: el recuerdo de «las generaciones extinguidas» y la corporeización de un fervor patrio, el ansia de morir por la causa nacional como los mártires.

Los héroes nacionales de la guerra, por otro lado, no aparecen individualizados. Se alude a ellos en categorías amplias como «los héroes» (v. 891), «nuestros padres» (v. 948) o —con un énfasis en el autosacrificio por la patria— «nuestros mártires» (v. 1112), y la devastación humana se mide por la alteración del paisaje fluvial

cuando evoca «los cauces por donde circularon/ corrientes de heroísmo tinto en sangre» (vv. 975-976).

Pero la huella material de la destrucción se representa en las ruinas de la guerra, cuando evoca las ruinas de su pueblo natal, Humaitá (a las que ya había dedicado el soneto «Ante las ruinas de Humaitá» en 1911). Lo que fuera el cuartel general del ejército de López deviene «antiguo teatro de la guerra» en el *Canto secular* y el testimonio sensible son las ruinas de la iglesia. Ni siquiera los espacios sagrados, parece recordar, están exentos de la debacle bélica, pero podrán refundarse con la concurrencia de los valores máximos («En los antiguos teatros de la guerra, / levántense en contraste sugestivo/ monumentos de paz y de concordia», vv. 971-973) y el gesto contemplativo de la conmemoración:

Visítense las ruinas de la iglesia
de Humaitá, la inmortal y grande villa,
en solemne y viril recogimiento,
y al mismo tiempo que la mente evoque
episodios de homérica grandeza (vv. 977-981)

Las ruinas, además, son espacios de memoria. Donde antes se emplazaba un templo religioso, en los restos de la posguerra el poeta anhela que se emplace un templo de memoria heroica. Esta secuencia mínima de texto se complementa con otro fragmento precedente que encierra el mandato de una educación patriótica para los niños. Fariña concede, con esto, la necesidad de apuntalar una doctrina cívica para la sociedad paraguaya, cuyo valor máximo podría estar sintetizado en el *dulce et decorum est pro patria mori* de Horacio, el acto heroico de sacrificio por la patria.

El lado programático del poema, entonces, descarta un orden futuro regido por las armas, pero reivindica el pasado heroico: piensa los horrores de la guerra como una epopeya pretérita («que la mente evoque/ episodios de homérica grandeza», vv. 980-981). En el modelo de república y de pedagogía nacional que ofrece el *Canto secular*, se conjuga el programa cívico con la memoria necesaria del heroísmo y los sacrificios en defensa de la nación, a los que se suman

la formación ética de los ciudadanos, la constitución de sus derechos y deberes, así como la activa participación política en la construcción de una nueva república. En esa dirección afirmará unos años después, luego de sucesivas crisis regionales y después de la Primera Guerra Mundial, la necesidad de crear una civilización americana «mejor o superior a la europea» (Fariña Núñez 1925: 71), que «[t]endrá a la vista el arquetipo de la civilización europea, su maestra, pero se permitirá la libertad de aspirar a crear una obra original» (73).

5. CONSIDERACIONES FINALES. EL POETA Y LA REPÚBLICA

El *Canto secular* catapultó a su autor como escritor de referencia en el Paraguay de principios del siglo XX y aportó una de las máximas expresiones del modernismo en la poesía del Paraguay. El aporte literario de Fariña inscribe al Paraguay como tema de la poesía americana contemporánea. Su estilo captura, como señalaba Hugo Rodríguez-Alcalá, una suerte de sincretismo propio del modernismo: «armoniza lo clásico, lo romántico, lo parnasiano y hasta lo simbolista» (Rodríguez-Alcalá y Pardo Carugati 1999: 76) y señala en las letras paraguayas la etapa de transición hacia el mundonovismo, que explotarán en diferente medida Natalicio González y Manuel Ortiz Guerrero, quienes componen poesía en castellano y guaraní, y Narciso R. Colmán, quien consolida el género del cancionero folklórico en guaraní en la década de 1920.

El programa político y pedagógico que vertebra gran parte del *Canto secular* lleva al poeta a declarar su propio lugar en las discursividades sobre la nación. En la última estrofa se enuncia a sí mismo como poeta de la república y descendiente directo de los bardos de la antigüedad clásica:

Como el poeta errante de la Hélade
que recitaba el prodigioso verso
del padre Melesígenes, aeda,
me vestiré de azul y de armonía
para entonar mis votos augurales
por la prosperidad de la República (vv. 1159-1164).

La analogía con el rapsoda que entona versos homéricos constituye el último movimiento en el proceso de homologación entre la epopeya helénica y la construcción del mito nacional. La vestimenta azul y armonía del poeta, por otro lado, aunque remite oblicuamente a los tópicos del modernismo rubendariano, comprende un simbolismo que se elabora pocos versos antes, a propósito de los colores de la bandera nacional. El poeta simboliza con su vestidura el equilibrio y la conciencia utópica, correlato de las mentes nuevas, de la juventud. Por lo tanto, ocupa un lugar protagónico en el sistema cívico que propone el poema, donde le cabe a este grupo la conducción del porvenir.

Ese es el sentido de los versos finales. Él, poeta paraguayo, canta una sucesiva manifestación de deseos para el futuro de la nación («Que sea grande, poderosa y rica; /que sea el paraíso del planeta; /que cante eternamente la cigarra /.../ que el naranjo florezca eternamente/ .../ que por sus ciencias, artes y cultura, /influya en la ascensión mental del mundo», vv. 1165-1172) donde propone el modelo de sociedad ideal, síntesis de naturaleza pródiga y desarrollo espiritual y cognitivo, que culmina en un repentino eco nietzscheano: el deseado advenimiento del superhombre («que aparezca en su seno el superhombre/ o el semidió humano prometido», vv. 1173-1174).

Los versos finales generan un llamativo contraste desde un clímax que bosqueja con sumo lirismo la anhelada supremacía de la nación hacia una suerte de anticlímax, un declive que bordea lo prosaico. El segmento recapitula las virtudes clásicas que se desplegaron a lo largo del *Canto secular* y cierra cohesivamente la enumeración generando un enlace con la remota ascendencia grecolatina:

Que nazcan nuevas albas en su oriente
y surjan nuevos astros en su cielo;
que los libres del orbe la saluden
como una patria suya hospitalaria;
que las magnas ideas repercutan,
como en su medio natural, en ella;
que sea la celosa defensora
del derecho, la paz, el arbitraje,

la razón, la concordia y la justicia,
dentro del equilibrio americano;
que se prolongue en su solar ambiente
el resplandor de la latina llama (vv. 1175-1178).

El tropo de la «llama latina» religa, como en una metáfora doblemente codificada, el resplandeciente «espíritu latino» (v. 751) y la «simbólica antorcha de los griegos» (v. 754), mudada ya a una geografía «solar». Pero al final se somete todo progreso a la fuerza de la fatalidad y la pervivencia material de ese «paraíso del planeta» queda restringida. Ya que las «nuevas albas» comprenden también el ocaso, el texto concede la posibilidad de la decadencia y ensaya una exclamación final que no parece estar a la altura del esplendor perdido:

y que, cuando los hados decretaren,
después de su esplendor, su decadencia,
la humanidad, estremecida, exclame:
¡una esbelta columna se ha tronchado! (vv.1187-1190).

El último verso, grito de una «humanidad estremecida», trasunta menos un lamento que una certeza resignada sobre el ciclo natural. No expresa dolor ni desconcierto; no reconoce, en los significantes, la riqueza y suntuosidad de lo perdido cuando sintetiza a la esplendorosa nación en una «esbelta columna». Finalmente, el verbo *tronchar* restituye en ese punto el equilibrio: significa la violencia repentina del declive, la brusca ruptura de la materia sólida. La ausencia de lirismo en el último verso se compensa con la presentificación misma de la inexorable decadencia futura, destino que se halla densificado entre la enunciación del presagio en subjuntivo (*que exclame*) y el aspecto perfectivo del verbo (*se ha tronchado*).

La enunciación hipotética del futuro resulta ser el correlato de la enunciación conjetural de todo el poema. La representación lírica del Paraguay debe mucho a la memoria del poeta y a los discursos que llegan sesgadamente hasta quien tuvo que alejarse de su tierra natal. La migración que lo llevó paulatinamente a distanciarse del suelo paraguayo produjo sin dudas un espacio de nostalgia.

La poesía restituye una imagen conjetural de la nación paraguaya, idealiza su geografía y su cultura a la vez que aspira, para sus habitantes, una formación ciudadana y un estado de equilibrio político. Los atributos ideales enfatizan la utopía; exhiben el «paraíso del planeta» ante la mirada del extranjero, el atractivo de una conjunción inédita de república perfecta y geografía exótica y, ante la mirada del lugareño, exhiben la dimensión magnífica de una patria digna de la epopeya clásica.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Fuentes primarias

BELLO, Andrés

[1823] 1981 *Obras completas de Andrés Bello I*. Caracas: Ministerio de Educación.

COLMÁN, Narciso Ramón

1921 *Ocara poty (Flores silvestres)*. Asunción: Casa Editorial Ariel.

DARÍO, Rubén

1914 *Canto a la Argentina y otros poemas*. Madrid: Imprenta Clásica Española.

DOMÍNGUEZ, Manuel

[1903] 2009 *El alma de la raza*. Asunción: Servilibro.

FARIÑA NÚÑEZ, Eloy

1911 *Canto secular*. Buenos Aires: Talleres Gráficos de la Compañía General de Fósforos.

FARIÑA NÚÑEZ, Eloy

1925 *El jardín del silencio. Ensayos filosóficos*. Asunción: Biblioteca Paraguaya del Centro de Estudiantes de Derecho.

FARIÑA NÚÑEZ, Eloy

1926 *Conceptos estéticos. Mitos guaraníes*. Buenos Aires: Mariano Pastor.

FARIÑA NÚÑEZ, Eloy

1977 «Cuidemos con amor la lengua madre». *Ñemitỹ*. 1, 3.

LUGONES, Leopoldo
1910 *Odas seculares*. Buenos Aires: Arnoldo Moen y Hermano.

NERUDA, Pablo
1950 *Canto general*. México: América.

RODÓ, José Enrique
[1910] 1993 *Ariel y Proteo selecto*. Caracas: Biblioteca Ayacucho.

Fuentes secundarias

AMARAL, Raúl (coord.)
2005 *Poesías del Paraguay. Antología desde sus orígenes*. Asunción: Aramí.

AMARAL, Raúl
2006 *El novecentismo paraguayo. Hombres e ideas de una generación fundamental del Paraguay*. Asunción: Servilibro.

ANDERSON, Benedict
1993 *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. México: Fondo de Cultura Económica.

BENGOECHEA ROLÓN, Felipe
2015 *Eloy Fariña Núñez, escritor y poeta. Un paraguayo con Alma Helénica*. Asunción: Arandurã.

BOIDIN, Capucine
2005 «Residentia ou Reconstructora? Les deux visages de «La» mater dolorosa de la Patrie paraguayenne». *Clio*. 21, 239–245.

BREZZO, Liliana
2020 «Reconstrucción, poder político y revoluciones (1870-1920)». En *Telesca* 2020: 221–250.

BUISEL, María Delia
1999 «Discurso mítico y discurso histórico en la IV égloga de Virgilio». *Auster*. 4, 41-62.

CADOGAN, León
1992 *Ayvu Rapyta. Textos míticos de los Mbya-Guaraní del Guairá*. Asunción: CEADUC-CEPAG.

CREYDT, Oscar

2007 *Formación histórica de la nación paraguaya*. Asunción: Servi-
libro.

GIAUDRONE, Carla

2010 «Representaciones de lo vernáculo en el primer Centenario de
la independencia del Paraguay». *Iberoamericana*. 39, 177-196.

MELIÀ, Bartomeu

2003 *La lengua guaraní en el Paraguay colonial*. Asunción: CEPAG.

MELIÀ, Bartomeu

2011 «El guaraní y sus transformaciones: guaraní indígena, gua-
raní criollo y guaraní jesuítico». En *Saberes de la conversión. Jesuitas, indígenas e imperios coloniales en las fronteras de la cristiandad*. Ed., Guillermo Wilde. Buenos Aires: SB, 81-98.

MORA, Arnaldo

2008 *El arielismo: de Rodó a García Monge*. San José: EUNED.

PASTORE, Carlos

1972 *La lucha por la tierra en el Paraguay*. Montevideo: Antequera.

PEIRÓ BARCO, José Vicente

2007 «¿Modernismo paraguayo? El caso de Eloy Fariña Núñez». *Arrabal*. 5-6, 59-68.

PÉREZ MARICEVICH, Francisco

1996 *Eloy Fariña Núñez. Poesías completas y otros textos*. Asunción:
El Lector.

POTTHAST, Barbara

1999 «El mestizaje del Paraguay como identidad nacional y mito
nacionalista». En *El espacio interior de América del Sur. Geo-
grafía, historia, política, cultura*. Eds., Barbara Potthast, Karl
Kohut y Gerl Kohlhepp. Madrid: Vervuert-Iberoamericana,
345-359.

POTTHAST, Barbara

2001 «Residentas, destinadas y otras heroínas: El nacionalismo para-
guayo y el rol de las mujeres en la Guerra de la Triple Alianza». En *Mujeres y naciones en América Latina, Problemas de inclu-
sión y exclusión*. Eds., Barbara Potthast y Eugenia Scarzanella.
Madrid: Vervuert-Iberoamericana, 77-91.

RODRÍGUEZ-ALCALÁ, Hugo

1965 «Un clásico y un superrealista, o dos visiones de una misma realidad: El Paraguay». *Hispanic Review*. 33, 1, 40-51. <https://doi.org/10.2307/471754>

RODRÍGUEZ-ALCALÁ, Hugo; y PARDO CARUGATI, Dirma

1999 *Historia de la literatura paraguaya*. Asunción: El Lector.

TELESCA, Ignacio.

2010 «Paraguay en el centenario: la creación de la nación mestiza». *Historia Mexicana*. LX, 1, 137-195.

TELESCA, Ignacio (coord.)

2020 *Nueva historia del Paraguay*. Buenos Aires: Sudamericana.

URBIETA ROJAS, Pastor

1972 *Eloy Fariña Núñez. Su vida y su obra*. Buenos Aires: Casa Paraguaya.

VÁZQUEZ, Fabricio

2020 «Las nuevas regiones». En *Telesca 2020*: 39-54.

WHIGHAM, Thomas

2011 *La Guerra de la Triple Alianza*. Vol. II. *El triunfo de la violencia, el fracaso de la paz*. Asunción: Taurus.

Recepción: 18/07/2020

Aceptación: 11/03/2021