

***Poesía latinoamericana en el siglo XXI:
tendencias, tensiones***

**LA KAPUÉRA: HACIA UN NUEVO REPARTO DE LO
SENSIBLE EN LA POESÍA PARAGUAYA
CONTEMPORÁNEA**

**THE KAPUÉRA: TOWARDS A NEW DISTRIBUTION OF THE SENSIBLE
IN CONTEMPORARY PARAGUAYAN POETRY**

Yanina Azucena
Universidad Nacional de las Artes

*Es licenciada en Artes de la Escritura y doctoranda en Literatura. Su trabajo se centra en la edición, la traducción del guaraní paraguayo y la investigación de literaturas escritas en guaraní. Es autora de *Voy a ir a venir* (2024) y coordinó los podcasts *Lengua Roja de Cebú y Javoráí*, dedicado a poetas paraguayos. Ha participado además en numerosos congresos, festivales internacionales y recibido becas de investigación por sus estudios sobre literatura paraguaya.*

Contacto: yaninaazucenab@gmail.com

ORCID: 0009-0009-4594-0729

DOI: [10.5281/zenodo.18022959](https://doi.org/10.5281/zenodo.18022959)

RESUMEN

PALABRAS CLAVE

*Reparto de lo sensible**Ausencia**Guaraní**Subjetividad**Oralidad*

Este artículo aborda la poesía paraguaya publicada entre 2015 y 2023 para indagar cómo estas escrituras reorganizan el reparto de lo sensible en un campo atravesado por la diglosia, la falta de profesionalización de la crítica literaria y una tradición oral persistente. Se centra en la manera en que estas escrituras desplazan las nociones tradicionales de subjetividad, identidad lingüística y tradición literaria, en un contexto donde el español paraguayo, el guaraní y sus mezclas producen un campo estético singular, y en un territorio con poca presencia de las teorías feministas y cuir. A partir del mapa literario propuesto por Carla Beníz—que permite ordenar las producciones según sus lenguas y procedencias—, este artículo se propone analizar el corpus seleccionado atendiendo tanto a las condiciones materiales de circulación en Paraguay como a los modos en que cada obra reorganiza la percepción.

La poesía paraguaya actual deja atrás la retórica de la "ausencia" y se afirma como un espacio mestizo y fértil, donde la herencia de la violencia, las tensiones lingüísticas y corporales se vuelven motores de una poética renovada.

ABSTRACT

KEYWORDS

*Distribution of the sensible**Absence**Guaraní**Subjectivity**Orality*

This article examines Paraguayan poetry published between 2015 and 2023 to explore how these writings reorganise the distribution of the sensible in a field marked by diglossia, the lack of professionalisation of literary critics, and a persistent oral tradition. It focuses on the way in which these writings displace traditional notions of subjectivity, linguistic identity, and literary tradition, in a context where Paraguayan Spanish, Guarani, and their mixtures produce a unique aesthetic field, and in a territory with little presence of feminist and queer theories.

Based on the literary map proposed by Carla Beníz—which allows works to be organised according to their languages and origins—this article aims to analyse the selected corpus, taking into account both the material conditions of circulation in Paraguay and the ways in which each work reorganises perception.

Contemporary Paraguayan poetry leaves behind the rhetoric of "absence" and asserts itself as a fertile, mestizo space, where the legacy of violence and linguistic and bodily tensions become the driving forces behind a renewed poetics.

Fecha de envío: 14/06/25

Fecha de aceptación: 29/10/25

Introducción

El presente trabajo es el resultado de las investigaciones realizadas en el marco de la Beca Estímulo a las Vocaciones Científicas (EVC-2022) del Consejo Interuniversitario Nacional (CiN) y del Área Transdepartamental de Crítica de las Artes de la Universidad Nacional de las Artes, la cual contó con la dirección de la Dra. Anahí Mallol. El objetivo de dicha investigación consistió en reunir, y caracterizar las expresiones estéticas de la poesía paraguaya publicadas entre los años 2015-2023.

Ha habido importantes cambios estéticos en lo que va de este siglo, en especial respecto a la visibilización de las subjetividades por fuera del corte hegemónico masculino-blanco-europeo y su modo de desplazamiento a las inscripciones alternativas. A partir de allí se configura otra posición para otras subjetividades, mestizas, diversas, un reparto de lo sensible y de lo visible singular (Rancière, 2014) que, sumado a otras condiciones de la época, lleva a preguntarse por la posibilidad de una nueva etapa estético-política como consecuencia de las políticas de identidades diversas y los nuevos estudios en torno al giro decolonial (Quijano, 2000).

A partir de la reflexión alrededor de la idea de "reparto de lo sensible", este trabajo se centra en textos que ponen en crisis las concepciones de subjetividad, identidad lingüística y tradición literaria¹. En este sentido, Paraguay como país latinoamericano, en contacto directo con pueblos originarios, con una realidad diglósica que navega entre el español y el guaraní y con poca presencia de las teorías feministas y cuir en sus prácticas políticas, se presenta como un objeto de estudio privilegiado en relación con una teoría como tal.

Si el reparto de lo sensible tiene que ver tanto con la presentación de distintas voces en las obras, como con una diferenciación entre quiénes pueden tomar la palabra, desde qué lugar y cómo lo hacen, cómo se separa el discurso sensato del ruido, y los

¹ Para una lectura más exhaustiva sobre la tradición literaria paraguaya, cfr. Benisz, Carla. *La "literatura ausente": Augusto Roa Bastos y las polémicas del Paraguay post-stronista*. Buenos Aires: SB, 2018.

objetos relevantes de aquellos que no lo son, las poéticas que emergen en Paraguay a partir de 2015 muestran nuevas presencias y nuevas voces que permiten repensar una estética en la literatura paraguaya. La cual, desde el presente, busca sostenerse en sus raíces mezcladas, en la vida diglósica o en las condiciones socioculturales y políticas del país.

A través de esta aproximación, este trabajo busca contribuir al entendimiento crítico de las tendencias, tensiones y aportes que configuran la poesía paraguaya actual.

El mapa de una literatura argel

Carla Benisz señala la dificultad que implica abordar la literatura paraguaya puesto que “situar una investigación sobre el Paraguay significa reponer el vacío de la ‘incógnita’ que se constituyó en torno a él” (2018: 16). Según la autora, esta incógnita no solo se debe a “la ausencia de tratamiento crítico del tema como objeto de análisis, a nivel regional [sino] también dentro del campo académico paraguayo” (2018: 15). Efectivamente, la profesionalización de la crítica literaria en Paraguay no se ha desarrollado en los mismos niveles científico-académicos que en los países vecinos. Por este motivo, consideramos necesario reponer el mapa literario paraguayo, trazando primero una visión macro para luego adentrarnos en el análisis de las poéticas que nos convocan.

Paraguay presenta una particularidad lingüística: una lengua de origen indígena, devinida criolla², convive históricamente con una lengua europea en la mayoría del territorio. Aunque esta coexistencia se mantuvo a lo largo de su historia colonial e independiente, fue recién con la Constitución Nacional de 1992 que el guaraní obtuvo estatus oficial. A partir de entonces, se implementaron reformas educativas orientadas hacia la alfabetización escolar bilingüe. Antes de esta fecha, Paraguay carecía de una institución que unificara las normativas de escritura y lectura del guaraní, lo cual componía uno de los principales inconvenientes a la hora de juzgar su estética de la escritura.

Por otro lado, la diglosia³, que ha caracterizado tanto al campo intelectual como la vida cotidiana de las y los paraguayos, ha marcado profundamente su literatura, trazando surcos y relieves propios. En este contexto, Benisz retoma una distinción ya planteada por

² Utilizamos la palabra “criolla” para referirnos a la variedad del guaraní utilizada por el estado nacional paraguayo y regulada por la Academia de la Lengua Guaraní.

³ Con respecto al término “diglosia”, lo utilizamos como lo explica Ferguson: “Todos los que hablan las lenguas definidoras consideran que A [español]es superior a B [guaraní] en una serie de aspectos” ([1959] 2016: 27).

Bartolomeu Melià entre *literatura en guaraní* y *literatura guaraní*, y supera una vieja dicotomía que definía a la literatura escrita como culta y a la literatura oral (o en guaraní) como popular, clasificación que no hace más que perpetuar los sentidos establecidos por la diglosia, limitando la comprensión integral de la dinámica literaria del guaraní. A su vez, ofrece claridad entre las producciones realizadas por el pueblo guaraní y las realizadas por paraguayos (2018:22).

Benisz propone “distintas series (...) en la literatura paraguaya, ligadas cada una, a una variedad de su rico universo lingüístico” (2018:21). Estas series incluyen:

La literatura paraguaya en lengua española: específicamente en español paraguayo, una variedad surgida de la convivencia con el guaraní paraguayo.

La literatura paraguaya en lengua guaraní: normativizada por la Academia de la Lengua Guaraní. Incluimos en esta serie, las obras escritas en jopara (mezcla del guaraní y el español⁴) y la oratura⁵ paraguaya, que integra los géneros *purahéi*, *kásos ñembombe'u* y *ñe'enga*. Un corpus de obras de origen campesino que han sobrevivido a lo largo del tiempo, trasmitiéndose únicamente de forma oral (Lustig, 2016: 55).

La “literatura” guaraní, que hace referencia a los cantos indígenas de distintas parcialidades, recopilados y publicados por etnógrafos.⁶

Un análisis estético-literario sobre cantos y textos sagrados indígenas constituye una *colonialidad*, en tanto que reproduce modos de lectura donde lo colonial opera como “una tradición de silenciamiento, [y] etnocentrismo (...) que ha prevalecido en las

⁴ Adscribimos a la definición de Lustig: “el jopara sigue anclado más en la estructura del guaraní que en la del español, y ciertas nociones básicas de guaraní son la clave indispensable para entrar en el laberinto del jopara” (1996: 2). Hasta la fecha, no existe consenso con respecto a una definición que abarque la complejidad del jopara, para una perspectiva más exhaustiva, cfr. Hedy Penner. *Guaraní aquí. Jopara allá. Reflexiones sobre la (socio)lingüística paraguaya*. Bern: Peter Lang, 2014.

⁵ Melià es quien los llama *oratura* para ponderar su valor estético y diferenciarlo del folclore (1992: 204). Y luego Lustig describe las características principales del género ([2002]2016) en el caso paraguayo. Prat Ferrer (2007) retoma la palabra *oratura* para realizar un análisis de su genealogía y características.

⁶ Con respecto a esta última serie, esta investigación no la ha tenido en cuenta, coincidiendo con lo señalado por Benisz: “La literatura guaraní es una construcción a posteriori realizada por etnógrafos [...], quienes tomaron contacto, escribieron y publicaron cantos indígenas guaraníes de las parcialidades apapukúva, ava-katuete, pañ tavyterá y mbya (...). Considerar literatura los cantos tribales implica una reducción, operada por etnógrafos y an-tropólogos, al horizonte de conocimiento occidental y moderno de la expresión poética; para las comunidades productoras, el valor poético está vinculado a la experiencia mítica y religiosa que es la que le confiere sentido” (2018:27).

investigaciones en ciencias sociales y humanas hasta el presente" (Añón & Rufer, 2018: 110). A su vez, este gesto perpetúa una posición subalterna de las comunidades guaraníes (Spivak: 2012), un pueblo contemporáneo, no de un pasado remoto. Hablamos de *silenciamiento* porque no encontramos referencias actuales que repongan lecturas u opiniones que los guaraníes hayan hecho sobre el uso que históricamente se ha realizado sobre sus textos mítico-sagrados. Al mismo tiempo, hablamos de *etnocentrismo* porque considerar "literatura" a cantos míticos y sagrados es forzarlo a un lecho de Procusto, donde la categoría "literatura" funciona dentro del capital estético europeo (Quijano: 2000).

En este sentido, este trabajo tomó como método la propuesta realizada por Segato:

Los sujetos colectivos de esa pluralidad de historias son los pueblos, con autonomía deliberativa para producir su proceso histórico [y literario], aun cuando estén en contacto, como siempre ha sido, con la experiencia y los procesos de otros pueblos (2000: 75).

Conviene, además, recordar que la variedad lingüística utilizada por los paraguayos no coincide con la hablada por las distintas comunidades guaraníes. En este sentido, ya Melià advertía esta diferencia en 1992:

La lengua guaraní de los indígenas mantenía un arte de la palabra que la reducción colonial había ya transformado. La distancia entre el guaraní colonial, incluyendo el guaraní paraguayo moderno, y el guaraní indígena actual no es solo dialectal en el nivel fonológico y morfosintáctico, sino semántico y cultural. Cuando se les compara entre sí, los textos de esas dos lenguas manifiestan dos lenguajes notablemente diferentes (1992: 243).

Es por ello que no consideramos a las poéticas escritas en guaraní paraguayo como poéticas de una "lengua indígena u originaria". Puesto que, en términos estrictos, se trata de un lenguaje que pertenece a una Estado nación (Paraguay), regulado por la Academia de la Lengua Guarani de una República. Es decir, se trata de una sociedad que no comparte ni economía, ni sociedad, ni tradiciones religiosas con los pueblos guaraníes.

Hacia un nuevo reparto de lo sensible

Las investigaciones en torno a las poéticas latinoamericanas han ordenado tanto el campo de estudio como las influencias de quienes buscan en la literatura la fertilización de su propio quehacer artístico.

En este marco, ofrecer una lectura crítica sobre las poéticas contemporáneas paraguayas no sólo incide en Paraguay, sino también en la experiencia de los migrantes paraguayos, quienes desde el 2001 constituyen el principal grupo de extranjeros en Argentina (Bruno, 2022: 15), representando el 30,05% de la población inmigrante según el censo del 2020. Sin contar a sus descendientes, nacidos en Argentina, y a las provincias del litoral argentino, con quienes se comparte no solo lenguaje, sino también una fuerte conexión cultural y artística.

El presente trabajo pretende focalizar en aquellas propuestas estéticas que contribuyen, según nuestro parecer, a un nuevo reparto de lo sensible en la escena contemporánea de la literatura paraguaya. Sin embargo, debemos advertir un riesgo. Existe una dificultad estructural en el circuito editorial paraguayo, que impide el acceso a obras publicadas de manera horizontal y democrática. El país carece de una red de librerías, a excepción de los grandes focos urbanos. Asimismo, dentro de ellos, es igualmente difícil la distribución equitativa de las diferentes ediciones. Por otro lado, se trata de un mercado editorial poco profesionalizado, por lo cual muchos autores prefieren la autopublicación. A pesar de que esto permite sortear el silencio editorial, la lectura de dichas obras depende exclusivamente de la autopromoción de los autores y del contacto directo con ellos. Por este motivo, asumimos conscientemente el riesgo de haber dejado fuera alguna obra, debido a la imposibilidad de conseguirla. El principal obstáculo de esta investigación fue la falta de recursos económicos que permitieran desarrollar un relevamiento más amplio y horizontal en todo el territorio paraguayo.

Lenguaje y territorio: María Zaracho y Lía Colombino

María Esther Zaracho Robertti (Caaguazú, 1982) es psicóloga y magíster en antropología social. Es facilitadora de talleres para niños con diversas capacidades. El libro que trabajaremos en este apartado es *Esto no es una postal* (Asunción: Autopublicación, 2016).

Dividido en tres capítulos donde el territorio se acumula a medida que avanza la lectura –“Caaguazú”; “Asunción”; “Caaguazú-Asunción-La Habana”–, el libro de María Esther Zaracho se despliega como un mapa íntimo, una geografía escrita desde el desplazamiento. Quizás Zaracho sea la más osada entre sus contemporáneos, sus poemas atraviesan paisajes del lenguaje, la sintaxis se vuelve cómplice de cuadros abstractos del lenguaje, imágenes que no se filman, pues sólo están hechas para la lectura. Zaracho nos regala poemas con guiños a sus lecturas, como si en cada verso se filtrara una conversación íntima con su propia

biblioteca. La poeta se hace cargo del territorio que habita, lo lleva consigo como mochila viajera. Escucha, presta atención al entorno para descubrir allí una poética sostenida en la nostalgia y el recuerdo. El ritmo dibuja su propio lenguaje, una respiración que se detiene en los carteles de bienvenida, en los pesebres paraguayos, en los objetos mínimos que constituyen un imaginario local. Zaracho construye un lenguaje que invita a hacer "un zapping hacia otro lugar" (Genovese, 2011: 15), sus versos develan otra mirada: "la poesía ganzúa me abrió para siempre la retina, / y ya nunca más volvería a mirar un perro/ como si solo fuera un perro." (43).

De a poco, verso a verso, Zaracho parece animarse en la construcción de una voz propia: "Cada palabra intraducible / es / mitad..." (20), afirma en el primer capítulo. Más adelante, el cuerpo y la lengua se confunden en un mismo gesto: "...Me pasaré la mano, / secando el sudor, / y seguiré viviendo, / como lo hace toda / mujer- / sen-ta-da- / en-una / má-qui-na." (36). La imagen de un territorio singular y muy propio se vuelve lenguaje: el calor paraguayo como vida cotidiana, su cadencia se hace materia poética.

Zaracho llega al tercer capítulo cuando "se enfrenta a los condicionamientos que le impone el lenguaje, y los desordena a través del habla mezclada" (Genovese, 2011: 17). Sin embargo, el desorden no es ruptura, sino retorno: replicar el habla natural de su pueblo paraguayo, un habla mezclada, por naturaleza desordenada. Así, la poesía se funde con lo cotidiano, con lo convencional, sin pretensión de pureza ni exotismo. "Pesebre kitsch de la abuela. Reyes magos compartiendo alegremente / el espacio con muñequitos de Coca-Cola. / King Kong observando la escena en pose de guerra sobre algún / montículo de piedra cercano a los ángeles. Una legión de muñecos E.T. [...] custodiando a la Sagrada Familia. [...] / Tal es el sentido de la realidad que me acompaña hasta ahora" (51). En esa enumeración doméstica y paródica, Zaracho reconfigura la percepción de lo poético, donde la mezcla y el desorden se vuelven modos de habitar la memoria. Su lenguaje, mestizo y atento, escribe el país desde el margen: desde ese lugar donde la poesía no representa al territorio, sino que lo sueña, lo traduce, lo recuerda en voz alta-escrita.

Lía Colombino (Asunción, 1974), es museóloga, docente, escritora, editora e investigadora. Se desempeña entre el Museo del Barro y la Universidad de Asunción. El libro sobre el que el presente trabajo se concentrará es *El costado* (Asunción, Ediciones de la Ura, 2017).

Colombino articula una poética de un lenguaje minimalista que describe imágenes cargadas de peso. En "La lluvia calma el ansia..." (14) y "Dientes en el sándalo de tu nuca..." (18), la página se convierte en un campo donde la mirada y el oído trazan un mapa. La

imagen surge no como descripción, sino como pulso: "Caen esteros / / raudales de vos" (18), escribe, y el uso de la barra se transforma en un salto de línea que interrumpe el flujo natural del verso para producir una fisura entre la materia y la voz. Ese gesto de ruptura – entre "Caen esteros /" y "raudales de vos" – transforma la percepción: el paisaje ya no es exterior, sino cuerpo. De modo semejante, en "La lluvia calma el ansia..." (1), la disposición irregular de los versos dibuja un espacio físico dentro del texto, una distancia donde el vacío es tan significativo como la palabra.

La autora trabaja con la precisión de quien escucha cómo el lenguaje se desplaza sobre la página: cada silencio, cada margen, cada hueco participa de la construcción de sentido. Sus poemas no buscan representar una experiencia, sino producirla. La textura visual del poema –los blancos amplios, los encabalgamientos quebrados– construye una respiración que roza lo táctil. El poema no respira, habita. En "Vengo desde el susurro..." no hay signos de puntuación a excepción de los guiones, que imponen el ritmo, como lo haría la barra: "–allí ver es construir insectos con las manos–" (7). Marcan un modo de leer que no se articula con reglones, descoloca al lector habitual, propone una lectura que fluya como un susurro.

La precisión del lenguaje en *El costado* crea una sensación sin agotarla, porque Colombino escribe desde lo imperceptible –un sonido, una brizna, un temblor– y devuelve al lector la posibilidad de sentir lo ínfimo.

Entre lenguas: Susy Delgado

Susy Delgado (San Lorenzo, 1949) es escritora bilingüe y periodista cultural. Actualmente, es asesora en el área de lenguas y literatura en la Secretaría de Políticas Lingüísticas. Su libro *Yiytu yma* (Asunción, Arandurã, 2018) merece ser atendido a los fines de este recorte.

Ya en 1996, el filólogo alemán Wolf Lustig señalaba a Susy Delgado como la síntesis más lograda entre la "defensa de la lengua" y una poética nueva, capaz de transformar el guaraní en materia estética autónoma. La escritura de Delgado no busca reproducir la tradición guaraní –entendida como un registro indígena–, sino hacerla vibrar desde dentro, convocando en el poema el pulso comunitario del *ñande reko*⁷ y las disonancias de la vida campesina contemporánea. Lustig reconoce en su obra el pasaje de la oralidad ritual al espacio literario: ese momento en que la palabra guaraní se emancipa del canto, pero conserva su poder de invocación (1996: 12).

⁷*Ñande reko* significa nuestra manera de ser, también usado para describir la identidad paraguaya.

Susy pertenece a la llamada “generación del 80”, etapa en la que la poesía en guaraní se libera de los metros clásicos de la tradición hispánica o grecolatina (Lustig, 2016: 58). Escribe y publica en formato bilingüe, ejerciendo a lo largo de toda su trayectoria un trabajo constante de autotraducción. Sus poemas se construyen a través de las imágenes constitutivas de la vida campesina –el fuego, la siesta, la sombra del patio, el viento (*Yvytu*)–, universo del cual proviene y que resignifica desde la interioridad. A través de esas imágenes, su poesía reproduce el ritmo del idioma guaraní: versos breves, palabras aisladas que para los ojos del lector hispanohablante pueden parecer simples enumeraciones. Pero el guaraní, lengua aglutinante, concentra en una sola palabra una frase entera. Susy utiliza esa condensación como recurso estético. En el pasaje entre las dos versiones –guaraní y español–, la autora se traduce y se reescribe, realizando un ejercicio que no busca equivalencias, sino resonancias. El resultado es doble: dos poemas que laten a distinta velocidad dentro del mismo texto.

En “Yvytu yma / Viento viejo” (24), Susy vuelve a condensar el lenguaje como respiración compartida. La disposición en página –guaraní a la izquierda, español a la derecha– no sólo traduce, sino que hace, arma diálogo. Ambas versiones se espejan y se desplazan, como si el poema respirara en dos tiempos distintos. El ritmo de la repetición (“Yma / ymaitéicha / ou / oipeju / ohasa / ojere” (24) sostiene la musicalidad de la lengua guaraní, mientras el español acompaña en un tono más narrativo. La repetición no es redundancia, sino temporalidad guaraní: el viento que “viene / sopla / pasa / se voltea / y luego / vuelve” (25). El movimiento evoca el *ñande reko*, donde lo antiguo y lo presente coexisten. En ese vaivén, el poema convierte el bilingüismo en gesto estético: el guaraní aporta la sonoridad ritual, el español, la traducción doméstica de esa experiencia. La página se transforma así en territorio compartido, donde ninguna lengua domina a la otra, y ambas se necesitan para construir sentido.

Susy Delgado encuentra una forma de reordenar lo sensible: el guaraní deja de ser folklore para devenir presencia sonora, ritmo y respiración.

Descomposición y parodia: Edu Barreto, Élian Cabrera y Monstserrat Álvarez

En el caso de Edu Barreto (Asunción, 1978), diseñador gráfico, escritor y docente en la Universidad Nacional de Asunción, hallamos un modo de identidad que se correría de la subjetividad

heteronormada, tal como vemos en su libro *Beso Negro* (Petalurgia, 2021).

Frente a una tradición literaria que ha desterrado la sexualidad homosexual a la categoría "tabú", Barreto desplaza la vergüenza y el secreto para inscribir el deseo masculino en un registro de ternura, humor y violencia simbólica. La experiencia amorosa aparece dislocada y se vuelve escenario donde se disputan visibilidad y silencio, deseo y despojo. Su escritura reorganiza la percepción. Lo que pertenecía al territorio de lo indecible deviene materia poética. La intimidad corporal se transforma así en espacio de visibilidad, en una política de la mirada que, lejos de reclamar tolerancia, produce otra sensibilidad posible, donde la experiencia cuir⁸ se asume como forma de lenguaje y deviene imagen poética.

No hay aquí una estética del orgullo o la denuncia, sino un modo de respirar dentro del lenguaje, de volverlo poroso a lo que socialmente fue desecharo. En esa respiración –entre lo íntimo y lo público–, Barreto reorganiza las sensibilidades en la poesía paraguaya contemporánea, y revela una yo poético que no busca legitimarse, sino insistir: estar, decir, mirar de otro modo.

En "Hay ropa de hombre en mi cama" (14) se construye una escena íntima donde el deseo aparece atravesado por restos materiales que revelan tanto la presencia como la pérdida: "Hay ropa de hombre en mi cama" funciona como anclaje de un territorio marcado por la precariedad, reforzado por ese "laberinto de zapatos sin pares" que insinúa desorden y transitoriedad. La tensión entre lo que llega y lo que queda se despliega en imágenes que usan el cuerpo como superficie de ocultamiento —"Hay saliva de hombre en mi espalda / para que no se noten la edad, / la bofetada y el abandono"—. El lenguaje se vuelve el espacio donde la violencia se enmascara bajo la apariencia de una joya. Y aquello que no se escribía, ahora es joya preciada: "su semenperla, el más suntuoso accesorio".

En "Tu bragueta" (23), la repetición de "tu bragueta" funciona como un punto de condensación donde el deseo reorganiza la jerarquía habitual entre lo íntimo y lo público, proponiendo un nuevo reparto de lo sensible. Lo que socialmente permanece velado —la sexualidad masculina, la homoerotización del cuerpo, la dimensión

⁸ Tomo la palabra cuir como se define en *Nuevo diccionario de estudios de género y feminismos*: "Quienes se asumían como queer (...), buscaban cuestionar el heterosexismo imperante en la sociedad en general y en sus instituciones, pero también el asimilacionismo que encontraban en los sectores hegemónicos del activismo gay-lésbico (Queer Nation, 2009). Pocos años después, el ámbito académico se hizo eco de esta resignificación del término y distintxs autorxs en ciencias sociales y humanidades lo adoptaron para expresar un enfoque explícitamente político y disidente en su comprensión de la sexualidad. aquí pondría una nota al pie explicando qué entendés por cuir, citando otros trabajos de autores del área, etc." (Gamba&Díz, 2021: 733).

sacralizada del placer— se vuelve aquí materia visible, audible y decible. Las imágenes de infancia, “campos con sol” y “aves brillantes”, junto con la irrupción de lo religioso (“cáliz sagrado”, “Avemarías”, “maná prohibido”), desplazan el registro de lo sexual hacia un territorio estético que mezcla lo sagrado y lo profano, habilitando una percepción distinta de lo erótico como espacio político.

De esta manera, Barreto reconfigura las formas de nombrar el deseo en la poesía paraguaya contemporánea. Se apropiá de aquello “prohibido” como gesto de insurrección simbólica. Vuelve legible un amor “de hombre hacia otros hombres” (23), inscribiendo esa experiencia en la esfera de lo común y afirmando una “patria llamada deseo” (23), donde lo legítimo no sólo responde al clásico binario hombre-mujer.

Élian Cabrera (Asunción, 1990) es poeta trans no binarie, responsable del libro *Tajo/Refugio* (Asunción, Aike Biene, 2020). Allí, Cabrera ensaya una escritura que oscila entre la herida y el amparo, donde el cuerpo es a la vez superficie de descomposición y zona de resistencia. Propone una lectura del dolor como espacio estético: allí donde la carne se abre, emerge una forma de decir que no busca consuelo, sino una imagen que descoloca al lector. *Tajo/Refugio* se estructura en tres apartados –“Edén o el incendio prometido”, “Éxodo o cómo llenarse el cuerpo de pájaros” y “Purgatorio o la descomposición del nombre”– y trabaja con un registro de la descomposición: pieles que se desprenden, órganos que hablan, memorias que sangran. Élian desarticula así la noción de un sujeto coherente, y en esa grieta, el cuerpo deviene lenguaje: un territorio donde la identidad se escribe y se deshace al mismo tiempo. La fragilidad se convierte en una forma de conocimiento, lo que arde, lo que sangra, lo que se pudre, también se nombra.

En “Combustión” (7), el cuerpo se desmonta pieza por pieza: “Se descascara la piel en tiritas, mudas, sin remediar forma. / Pedazos transparentes, ofrenda ruin”. Poema en prosa pero que, en cada línea corta, separa, despoja. El ritmo es lento, casi quirúrgico, un desmontaje que no busca redención sino un hallazgo: “Desencaja las articulaciones, se busca / en la melodía de cada hueso torciéndose en su frontera” (7). Élian explora ese límite entre el dolor y la lucidez, entre lo corporal y lo simbólico. Así, el lenguaje se transforma en estética de la desobediencia.

En “Desobedece” (55), hace del cuerpo un manifiesto político. Articula la idea de que nombrarse es un acto de insubordinación frente a los regímenes que controlan los cuerpos: el sintagma poético se vuelve espacio de resistencia. El verso cortado y la disposición de las enunciaciones convierten la voz en llamada colectiva. Así, la sintaxis se transforma en instrumento de

desobediencia: la afirmación formal del poema (su respiración, sus pausas, sus repeticiones) opera como estrategia para hacer visible lo que el orden social pretende ocultar.

El yo lírico en *Tajo/Refugio* se compone en el acto mismo de nombrarse. Élian reordena lo perceptible mediante la imagen del deterioro, levanta el velo de lo prohibido, hace del vacío un elemento constructivo y del ritmo una forma de sostener la herida como refugio.

Educada en Perú y radicada en Asunción desde 1990, Montserrat Alvarez (Zaragoza, 1969) es escritora y periodista cultural del diario *ABC Color*. También es autora de *Nómada* (Buenos Aires, Nebliplatada, 2023).

Álvarez hace de la lengua un campo de batalla entre lo formal y lo coloquial, entre el gesto devocional y la ironía del desencanto. El yo poético se cruza con el habla cotidiana y el humor corrosivo, el cual desarma la solemnidad del canon. El poema se vuelve una escena de exposición de lo urbano y lo popular, en la que conviven el inglés del rock, el español paraguayo y la jerga digital. Una mezcla que no es solo recurso estilístico, sino una toma de posición estética que le instala sensibilidad estética a lo expulsado del registro "literario".

Frente a la épica melancólica del yo lírico tradicional, Montserrat despliega una voz que parodia la moral de clase, el narcisismo cultural y la impostura progresista, de manera tal que el lenguaje es potencia política desde la risa. En "En la comisaría", la empatía inesperada entre la poeta y el policía analfabeto revela una grieta en la estructura social: el reconocimiento del otro como par en el desconcierto del mundo. Y en "À la Villon", la autora reescribe la tradición elegíaca desde la cultura pop, desplazando la nostalgia hacia una ética de la fiesta y del exceso.

Sus versos, de respiración breve y ritmo sincopado, trasladan al poema el pulso de la conversación urbana: interrupciones, ironías, repeticiones que hacen visible la oralidad paraguaya. Aunque en "Sacate la careta" la cadencia se acelera, los versos se suceden casi como una letanía paródica, y el encabalgamiento reproduce el ritmo de un estribillo popular. Esa alternancia entre la pausa y la descarga verbal construye un tipo de musicalidad que proviene de la calle más que de la tradición métrica. La página no busca armonía, sino tensión.

Álvarez escribe desde los márgenes del canon y convierte el poema en un lugar donde el lenguaje "bajo" recupera su potencia política y estética. Este gesto implica un desplazamiento radical de la poesía contemporánea paraguaya. Así, lo que en otros registros se consideraría ruido o desorden, acá se vuelve respiración poética.

La kapuéra: la escena actual en la poética paraguaya

Roa Bastos, a lo largo de su obra, expresó su preocupación por lo que llamaba "una literatura ausente" en la tierra colorada. En los años 80, esa afirmación derivó en una polémica con más de un escritor, aunque fue con Carlos Villagra Marsal con quien la discusión alcanzó mayor espesor, cuando Roa decidió responderle (Benisz, 2018: 119). Retomamos ese episodio para volver sobre el trasfondo de la frase roabastiana, que apuntaba al "problema de la constitución de un sistema literario [nacional]" (Benisz, 2018: 113).

Roa explicaba que la cultura paraguaya es eminentemente oral. Benisz interpreta que alude a la pregnancia del guaraní, una lengua ágrafa hasta la llegada de los jesuitas. Según Roa, como consecuencia de esta herencia oral, los escritores paraguayos deben convivir con una doble exigencia: recoger los elementos de una cultura que se transmite por el sonido y, al mismo tiempo, traducirlos a un sistema de signos que les resulta extranjero (Benisz, 2018: 120). Desde este argumento, Roa sostiene su tesis de la carencia, que le permite caracterizar a la literatura paraguaya como ausente, en el sentido de que:

La "ausencia" [...] no se referiría al hecho empírico de que haya o no obras y escritores paraguayos, sino a que éstos no lograron sentar las líneas fundamentales que hacen a una literatura nacional (Benisz, 2018: 121).

Si Roa planteaba la ausencia de una tradición literaria paraguaya, cabe preguntarse *cómo se configura hoy un nuevo reparto de lo sensible* en la poesía contemporánea. En ese desplazamiento radica, quizás, el nudo de la soledad de la literatura paraguaya. Lustig ya había identificado, en 1997, una "nueva poesía en guaraní" que se emancipaba de los modelos métricos europeos, y tomaba como horizonte estético los cantos míticos y sagrados de las comunidades guaraníes. Pues bien, algo similar sucedía en la poesía escrita en español. Métricas europeas, un ritmo nostálgico y casi siempre de temática patriótica, que en el caso argentino nos remite a la estética de la gauchesca.

En el corpus aquí analizado, se percibe un paso más: la construcción de una sensibilidad propia, sostenida en imágenes, ritmos y voces que ensayan una nueva manera de decir radicados en el verso libre. Tal vez, uno de los factores que impulsó este proceso haya sido el acceso a internet: en un país donde los libros extranjeros tardan en llegar (o no llegan), la red permitió democratizar lecturas, abrir diálogos y multiplicar los imaginarios poéticos.

La poesía paraguaya reciente ya no busca representar una identidad nacional homogénea, sino desbordarla. En los textos de Edu Barreto y Élian Cabrera, el cuerpo aparece como campo de disputa: lo homosexual, lo enfermo o lo disidente se escriben desde la vulnerabilidad y no desde la

consigna. En *Tajo/Refugio*, Élian convierte la herida en forma, mientras que Barreto desarma la vergüenza y la transforma en ternura o en humor. En ambos, el deseo organiza un lenguaje que reorganiza la percepción: el dolor, la carne o el placer se vuelven superficies sensibles, territorios de la poesía. Desde ese gesto, *el nuevo reparto de lo sensible* es una transformación del modo de mirar: escribir desde el cuerpo es, en estos autores, reordenar lo visible.

Por su parte, Montserrat Álvarez, Susy Delgado y Lía Colombino ensayan otras formas de esa redistribución. Álvarez introduce la ironía, la risa y la lengua mixta del habla urbana, rompiendo con la solemnidad de la lírica. Delgado, en cambio, hace del bilingüismo un principio estético: el guaraní y el español conviven sin jerarquías, como dos respiraciones simultáneas. Colombino desplaza el centro hacia la percepción mínima –el sonido, el susurro, el silencio–, vuelve la página un territorio táctil.

En todos los casos, la forma poética funciona como una ética de la atención: escribir es un modo de oír el mundo desde otro lugar, el propio. Se abandona por completo las nociones de “poesía popular” o “poesía culta”, ni se observan pretensiones indigenistas, se saben “criollos” y desde allí escriben. La poesía paraguaya actual, entonces, ya no padece la “ausencia” que inquietaba a Roa Bastos, sino que se afirma en la diversidad, en la naturaleza como escenario estético que rodea las percepciones, en su mezcla de lenguas, cuerpos y gestos. Una literatura que, en lugar de buscar una voz única, se multiplica desde los márgenes, en los intersticios, en los silencios que también son habla.

Podríamos llamar a esta generación *la kapuéra*. En el diccionario de la Real Academia Española, la palabra capuera significa “parte de selva desbrozada para el cultivo”, definición que porta una connotación negativa: lo devastado, lo talado. En cambio, el diccionario guaraní-español (Krivoshein de Canese-Acosta: 2018) traduce *kapuéra* como chacra, granja, plantación. Es decir, el terreno que se prepara para la siembra, para el alimento. Entre ambas acepciones se abre una frontera epistemológica que revela, en miniatura, la tensión de toda la cultura paraguaya: una herencia europea que nombra desde la pérdida y una mirada guaraní que nombra desde la posibilidad. Esa contradicción se encarna en artistas y poetas actuales: hijos de un suelo escindido entre lenguas, descendientes de quienes devastaron y de quienes resistieron, pero también portadores de una voluntad de siembra. *La kapuéra* no es solo un espacio de la herida, sino herida que con paciencia es sitio fértil donde se rehace la tierra. Esta *kapuéra* asume la fractura como origen, y desde allí escribe, con el doble pulso del español y el guaraní, con la conciencia del mestizaje, del duelo, de la cotidianidad sembrada por injusticias, del deseo y de la ironía. Su poesía trabaja sobre restos, pero no para lamentarse, sino para cultivarlos, para transformar la violencia heredada en alimento simbólico. Si Roa Bastos veía una “literatura ausente”, *la kapuéra* es la respuesta viva a esa ausencia: una poesía que brota de la tierra removida y hace de la contradicción su lugar de crecimiento.

Bibliografía

- AÑÓN, VALERIA Y MARIO RUFER. "Lo colonial como silencio, la conquista como tabú. Reflexiones en tiempo presente". *Tabula Rasa*, núm. 29, Colombia, 2018.
- BENISZ, CARLA DANIELA. *Aporías de la letra. Apuestas críticas para la literatura paraguaya*. Asunción: Arandurã, 2022.
- BENISZ, CARLA DANIELA. *La "literatura ausente": Augusto Roa Bastos y las polémicas del Paraguay Post-stronista*. Buenos Aires: SB Ediciones, 2018.
- BRUNO, SEBASTIÁN. *Migración paraguaya hacia Argentina. Historia, demografía, acceso al mercado de trabajo y trayectorias territoriales*. Buenos Aires: SB Ediciones, 2022.
- CORVALÁN, GRAZZIELLA. El bilingüismo en la educación en el Paraguay: ¿es creativo u opresivo? *Latin American Research Review*, vol. 18, núm. 3, Texas, University of Texas Press, 1983. pp. 109-126
- FERGUSON, CHARLES. "Diglossia", en: *Word*, vol. 15. pp. 325-340. Versión castellana en *Cuadernos de Glotopolítica*, núm. 2, 1959. pp. 24-36
- GENOVESE, ALICIA. *Leer poesía: lo leve, lo grave, lo opaco*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2011.
- KRIVOSHEIN DE CANESE, NATALIA Y FELICIANO ACOSTA. *Ñe'erryru. Arañe'ē - Karaiñe'ē. Karaiñe'ē - Arañe'ē. Diccionario guaraní - español. Español - guaraní*. Asunción, 2018.
- LUSTIG, WOLF. "Mba'éichapa oiko la guaraní? Guaraní y jopara en el Paraguay". *Papia*. Vol. 4, núm. 2, 1996. pp. 19-43
- LUSTIG, WOLF. "Ñande reko y modernidad. Hacia una nueva poesía en guaraní". Disponible en línea: <<https://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/ar/libros/lasa97/Lustig.pdf>> Fecha de consulta: 28/11/2025.
- LUSTIG, WOLF. "Literatura paraguaya en guaraní", *América sin nombre*, núm. 4, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, [2002] 2016. pp. 54-61.
- MELIÁ, BARTOMEU. *La lengua guaraní del Paraguay. Historia, sociedad y literatura*. Madrid: Mapfre, 1992.
- PENNER, HEDY. *Guaraní aquí. Jopara allá. Reflexiones sobre la (socio)lingüística paraguaya*. Bern: Peter Lang, 2014.
- PRAT FERRER, JUAN JOSÉ. "Las culturas subalternas y el concepto de oratura", *Revista de Folklore*, tomo 27, núm. 316, 2007. pp. 111-119
- QUIJANO, ANÍBAL. "Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina" en LANDER, EDGARDO (COMP.). *Colonialidad del saber. Eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas Latinoamericanas*. Buenos Aires: CLACSO, 2000. pp. 201-246.

RANCIÈRE, JACQUES. *El reparto de lo sensible. Estética y política*. Buenos Aires: Prometeo, 2014

SPIVAK, GAYATRI. *¿Puede hablar el subalterno?* Trad. José Amícola y Marcelo Topuzian. Buenos Aires, Cuenco de plata, 2012.