PALAVRAS QUE TECEM HISTÓRIAS:

mulheres escritoras do Paraguai



Organizadoras
Adriana Ap. de Figueiredo Fiuza
Alexandra Santos Pinheiro
Lilibeth J. Zambrano C.

Pedro & João editores

Palavras que tecem histórias:

mulheres escritoras do Paraguai

Pedro & João
editores

Adriana Ap. de Figueiredo Fiuza
Alexandra Santos Pinheiro
Lilibeth J. Zambrano C.
(Organizadoras)

Palavras que tecem histórias:

mulheres escritoras do Paraguai

CAPES

unioeste
Universidade Estadual do Oeste do Paraná

Pedro & João
editores

Copyright © Autoras e autores

Todos os direitos garantidos. Qualquer parte desta obra pode ser reproduzida, transmitida ou arquivada desde que levados em conta os direitos das autoras e dos autores.

Adriana Ap. de Figueiredo Fiuza; Alexandra Santos Pinheiro; Lilibeth J. Zambrano C. [Orgs.]

Palavras que tecem histórias: mulheres escritoras do Paraguai. São Carlos: Pedro & João Editores, 2026. 294p. 16 x 23 cm.

ISBN: 978-65-265-2855-6 [Impresso]
978-65-265-2856-3 [Digital]

1. Crítica feminista. 2. Autoria feminina. 3. Literatura Paraguaia. 4. Escritoras Paraguaias. I. Título.

CDD – 800/370

Capa: Marcos Della Porta
Ficha Catalográfica: Hélio Márcio Pajeú – CRB – 8-8828
Revisão: Adriana Ap. de Figueiredo Fiuza; Alexandra Santos Pinheiro; Lilibeth J. Zambrano C.
Diagramação: Diany Akiko Lee
Editor: Valdemir Miotello
Diretores executivos: Pedro Amaro de Moura Brito & João Rodrigo de Moura Brito

Conselho Editorial da Pedro & João Editores:
Augusto Ponzio (Bari/Itália); João Wanderley Geraldi (Unicamp/Brasil); Hélio Márcio Pajeú (UFPE/Brasil); Maria Isabel de Moura (UFSCar/Brasil); Maria da Piedade Resende da Costa (UFSCar/Brasil); Valdemir Miotello (UFSCar/Brasil); Ana Cláudia Bortolozzi (UNESP/Bauru/Brasil); Mariangela Lima de Almeida (UFES/Brasil); José Kuiava (UNIOESTE/Brasil); Marisol Barenco de Mello (UFF/Brasil); Camila Caracelli Scherma (UFFS/Brasil); Luís Fernando Soares Zuin (USP/Brasil); Ana Patrícia da Silva (UERJ/Brasil).



Pedro & João Editores
www.pedroejoaoeditores.com.br
13568-878 – São Carlos – SP
2026

Sumário

Prólogo **7**
Una obra de consulta, necesaria y sorprendente
María Rosa Lojo

Apresentação **13**
Adriana Ap. de Figueiredo Fiuza
Alexandra Santos Pinheiro
Lilibeth J. Zambrano C.

1. La emancipación por escrito: la narrativa femenina en el Paraguay **21**
Salvadora Giménez Amarilla
Mary Monte de López Moreira
Dominga Vega Ortiz

2. Panorama da poesia de autoria feminina paraguaia do século XX **49**
Jacicarla Souza da Silva

3. Entre a metaficção e o romance de formação: uma análise da obra *La casa de la calle* 22, de Susana Gertopán **69**
Romilda Mochiuti
Beatriz Tierno Waberski

4. La escucha en jopará: glotopolítica, género y periferia en *Ramona quebranto* (1989) **89**
Jorgelina Tallei

5. Gestos de escritura em Lilian Sosa: lirismo e poeticidade em ha ko'ë sapy'a (y de pronto amanece) **101**
Antonio Donizeti da Cruz; Lourdes Kaminski Alves

6. Narrar desde los márgenes: las historias de las excluidas en Madejas de Clío (2007), de Gloria Muñoz Yegros **125**
Lilibeth J. Zambrano C.; Jo-ann Peña Ângulo

7. *Rupestre d*e Marina Cantero: primeras anotaciones **155**
Débora Cota; Iván Marcelo Paniagua Sosa

8. Literatura, história e a bruxa Bernarda: *Vagos sin tierra*, de Renée Ferrer **175**
Alexandra Santos Pinheiro; Geovana Quinalha de Oliveira

9. Escribir, esa celebración de lo vital **199**
Mónica Velásquez Guzmán

10. La osadía de ser iguales: el liberalismo radical de Serafina Dávalos **217**
Alma Monges

11. Erotización colonial, nacionalismo épico e insurgencia femenina: representaciones de la India Juliana en la literatura paraguaya **245**
Gabriela Schvartzman Muñoz

12. Entre fios e silêncios: a tessitura de vozes de mulheres em Renée Ferrer e Clarice Lispector **269**
Adriana Ap. de Figueiredo Fiuza

Autoras e Autores **287**

Prólogo

Una obra de consulta, necesaria y sorprendente

María Rosa Lojo

Palabras que tejen historias, coordinado por Adriana Aparecida de Figueiredo Fiuza, Alexandra Santos Pinheiro y Lilibeth Zambrano, es un libro necesario y sorprendente. Produce un conocimiento que no estaba disponible de manera integral. De aquí en más, se constituye en obra de consulta, a la vez enciclopédica y sintética, panorámica y puntual, para un lectorado de especialistas, pero también puede ser asequible para un público más amplio.

Lamentablemente, aun en países tan vinculados por múltiples razones geográficas, históricas y culturales, como lo son Argentina, Brasil y Paraguay, el conocimiento mutuo de nuestras literaturas sigue siendo insuficiente. Asoman solo algunos nombres, como puntas de icebergs en un mar de fondo ignoto, tanto más ignoto si de escritoras se trata. En el caso de Paraguay esta situación se agrava, como se reitera a menudo en estas páginas, por la insularidad del país, donde prosperaron gobiernos autárquicos. La devastadora derrota en la guerra de la Triple Alianza lo volcó hacia sus mismos cimientos, en una ímproba tarea. Memoria y resistencia política se tornaron banderas de sus mujeres, tejedoras de la reconstrucción nacional en todos los órdenes.

El primer capítulo, a cargo de Salvadora Giménez Amarilla, Mary Monte de López Moreira y Dominga Vega Ortiz, repone los nombres de grandes luchadoras y fundadoras: las que abren escuelas, las que se organizan en asambleas, las que abogan por los derechos femeninos, en especial (como lo hicieron sus pares argentinas) por el derecho a la educación. Aquí empiezan mis sorpresas ante las conexiones, escasamente conocidas, entre estas

pioneras y mi propia patria; todas son parte de una historia literaria y cultural de mujeres latinoamericanas, que deberíamos pensar y escribir en red, a la que esta obra es un aporte fundamental.

Empecemos por la primera novelista: Ercilia López de Blomberg (1865-1962), autora de *Don Inca* (1920), que sería publicada por su nieta recién en 1965, y que se centra en la ardua reconstrucción paraguaya después de la guerra. Ercilia, sobrina del jefe de Estado Francisco Solano López, recibió en Buenos Aires (donde se exilió su madre viuda) una educación de avanzada, y pasó la mayor parte de su larga vida en Argentina. Se casó con el ingeniero Pedro Blomberg y fue madre del poeta Héctor Pedro Blomberg, autor (entre muchas y variadas obras) de la letra de "La pulpera de Santa Lucía", un vals célebre que sigue cantándose en nuestros días. Mujer ilustrada, conocedora de lenguas europeas, era asimismo hablante y estudiosa de la lengua guaraní.

Teresa Lamas Carísimo de Rodríguez Alcalá (1887-1975) también vivió más tiempo en Buenos Aires que en Paraguay y, como Ercilia López, se mantuvo ligada cultural y afectivamente a la tierra natal. Es reconocida como la primera en publicar un libro de autoría propia en el Paraguay: *Tradiciones del Hogar* (1921) que se remonta a la Colonia y se basa en su propia memoria familiar.

Serafina Dávalos (1877-1957), feminista radical, primera abogada graduada en Paraguay, inauguró la Escuela Mercantil de Niñas. Defensora de causas laborales y económicas femeninas, abrazó una incansable militancia sufragista y fue delegada en el Primer Congreso Femenino Internacional (1910) celebrado en Buenos Aires. Dicho sea de paso, Serafina, como Victoria Ocampo, otra pionera, tuvo un automóvil y se atrevió a manejarlo. Su tesis *Humanismo* (1907) es considerada un texto fundador del feminismo liberal. Dentro de este libro es posible leer otro trabajo de gran interés y complejo desarrollo, exclusivamente dedicado a esta obra y a la vida de su autora: "La osadía de ser iguales: el liberalismo radical de Serafina Dávalos", de Alma Monges.

Otras figuras reseñadas en el extenso primer capítulo son las de Ramona Ferreira, periodista víctima de la persecución clerical (y

que por ese motivo también estuvo exiliada en Buenos Aires), María Concepción Leyes de Chaves (1891-1985), maestra, autora de libros para niños y jóvenes y de ficción histórica, poeta, activista por los derechos de las mujeres e incluso diplomática de actuación notoria, delegada plenipotenciaria ante la OEA.

Desde estas bases, las indagaciones se despliegan hacia modalidades literarias específicas. La poesía tiene un lugar importante, con trabajos panorámicos como el minucioso y riguroso estudio de Jacicarla Souza da Silva, que recorre las poéticas femeninas del siglo XX, buscando ampliar el espectro de los nombres más repetidos y conocidos; por su lado, Antonio Donizetti da Cruz y Lourdes Kaminski Álvarez se centran en la poesía existencial y erótica de Lilian Sosa, escrita en guaraní y vinculada al ecofeminismo y al imaginario indígena y sincrético (con figuras como San La Muerte, arraigada también del lado argentino). Debora Cota e Iván Marcelo Paniagua Sosa se enfocan en *Rupestre*, de Marina Cantero, una voz nueva, que, como lo señala el título de este poemario, retorna, de otro modo, a lo ancestral. "Escribir, esa celebración de lo vital", de Mónica Velázquez Guzmán, se detiene en el análisis de la lírica de Lourdes Espínola, definida como "postconfesionalista", autopoética y metapoética, que encarna y a la vez teoriza una poderosa sensualidad ligada a lo sagrado.

El estudio de la narrativa se organiza en torno a dos ejes: la etnohistoria, y la lengua. Las indígenas y mestizas ocupan un lugar central. El "jopará", frontera y mezcla entre el castellano y el guaraní, es la lengua de *Ramona Quebranto* (novela de Margot Ayala de Michelagnoli), la lengua de los márgenes donde Ramona resiste y se (auto) reconoce: "Esta estrategia del lenguaje no idealiza la precariedad; al contrario, registra negociaciones que cuestionan tanto el folclore como la condena moralista. En términos sociolingüísticos, la novela escenifica, con notable precisión poética, el jopará como un *continuum*, un entrelenguas que rechaza la norma y explica su potencia para ser considerado una lengua en toda su dimensión", señala Jorgelina Tallei, autora de este ensayo. Cabe añadir que la edición bilingüe de la novela, primera escrita en

jopará, se presentó también en Buenos Aires en la Casa Museo de Ricardo Rojas (sin duda un espacio ideal para acoger esta postura glotopolítica híbrida) en marzo de 2025.

La novela *Vagos sin tierra* (1999) de la consagrada escritora Renée Ferrer, que narra la trabajosa y frustrante migración, rumbo al norte del país, de poblaciones campesinas marginadas y desposeídas en busca de tierra propia durante el siglo XIX, merece un detallado estudio de Alexandra Santos Pinheiro y Geovana Quinalha da Oliveira. El ensayo se focaliza en la figura de Bernarda, un singular personaje femenino dentro de este colectivo migrante, que posee poderes sobrenaturales, sobre todo, premonitorios. Como tantas otras mujeres acusadas de "brujas", despierta los recelos del poder patriarcal concentrado en la Iglesia y también los recelos de buena parte de la población. En ella se encarna, sostienen las autoras apelando al concepto de Gloria Anzaldúa, la "conciencia mestiza", entre la cultura dominante y la subalterna, entre lo sagrado y lo profano, entre la sumisión, pero también la insurgencia, del cuerpo femenino colonizado.

La "india Juliana" es otro hito simbólico en las representaciones femeninas. El ensayo "Narrar desde los márgenes: las historias de las excluidas en *Madejas de Clío*", de Joann Peña Angulo y Lilibeth Zambrano, aborda los relatos de Gloria Muñoz Yegros (tataranieta del prócer de la independencia Antonio Tomás Yegros), que emprende una suerte de historiografía paralela, feminista y decolonial. El personaje de Juliana, entre el mito y la historia, es presentado, en el cuento inicial ("Año 1540 ¡Arde, Juliana, Arde!"), como un emblema de la rebelión contra los conquistadores, al punto de que es condenada a la hoguera.

En el trabajo firmado por Gabriela Schvartzman Muñoz se toma a Juliana como único eje y se repasan sus imágenes en diversos formatos a lo largo del tiempo, "para observar cómo emergen, en torno a esta figura histórica, discursos nacionalistas y colonialistas en disputa con nuevas narrativas feministas y decoloniales, inaugurando una genealogía que desafía los mitos fundacionales de la identidad nacional paraguaya." El recorrido es

extenso, amplio y variado, y demuestra convincentemente cómo las representaciones de esta figura femenina van variando y reinterpretándose según las tensiones ideológicas en juego y el contexto histórico de cada reescritura[1]. A partir del siglo XXI, concluye Schvartzman, "empiezan a proliferar relatos literarios, cómics, canciones, artículos feministas y producciones digitales que la recuperan [a Juliana] como ancestra rebelde y arquetipo femenino de liberación, demostrando su plasticidad simbólica en el escenario cultural y político de cada época."

Por fin, en la contemporaneidad, aparecen otras formas de resistencia, encarnados en personajes de amas de casa: Melina (cuento "El ovillo", de Renée Ferrer) y Ana (cuento "Amor", de Clarice Lispector). La atinada comparación de Adriana Ap. de Figueiredo Fiuza muestra la continuidad de la problemática femenina en dos países latinoamericanos, e incluso, dentro del estilo personal de cada escritora, la afinidad de algunos símbolos y la similitud de los procesos interiores. El aturdimiento cotidiano en una vida "ordenada", las ha llevado a ambas a dejar de lado los propios deseos y los impulsos vitales, sometidas a una violencia doméstica explícita o sutil. Las dos, también, tienen momentos epifánicos y se despierta en ellas una insurrección silenciosa y sin retorno.

En suma, *Palavras que tecem histórias: mulheres escritoras do Paraguai/ Palabras que tejen historias: mujeres escritoras del Paraguay*, escrito en castellano y en portugués, publicado en Brasil, construye un itinerario multisecular que reúne "todas las voces, todas" como en la bella canción del poeta mendocino Tejada Gómez, para que se escuchen por fin, esos silencios de las mujeres, para que se rompan las barreras insulares y se derriben muros entre países latinoamericanos que comparten historias entrelazadas así como se entrelazan los tejidos verbales de sus eximias tejedoras.

---

[1] Algo similar ocurrió en la Argentina con la cautiva española Lucía Miranda, surgida de la crónica del asunceño Ruy Díaz de Guzmán. Una reseña de las derivas seculares y reinterpretaciones, en diversos géneros literarios, que tuvo este episodio puede leerse en esta edición: Mansilla, Eduarda, *Lucía Miranda (1860)*. Edición de María Rosa Lojo y equipo, Frankfurt/Madrid, Iberoamericana/Vervuert, 2007.

Apresentação

SUENA EL TAKUA- TAKUAPU
Tum - Ipu
tum - ipu
retumba el takua - takuapu
golpea- oinupa
clava - oikutu
el oído- apysa
el viento - yvyty
la noche. - pyhare.

Tum - Ipu
tum - ipu
retumba el takua - takuapu
Tum - Ipu
tum - ipu
el canto - purahéi
el lamento - pyahẽ
profundo - pypuku
y solo.- añomi.
(Susy Delgado)

Este livro parte de uma iniciativa conjunta de pensar o lugar e o papel das escritoras paraguaias e sua produção intelectual, a partir do contexto latino-americano. Em uma aula ministrada às alunas e aos alunos do curso de Doutorado em Humanidades da Universidad de los Andes, em Mérida, refletimos sobre a inexistência de obras críticas que pudessem trazer como *corpus* de estudo a produção literária paraguaia, especialmente ao que se refere à escrita de mulheres. Pensamos que se tratava de uma invisibilização da produção intelectual, pelo menos no âmbito do contexto brasileiro.

Assim sendo, com o objetivo de promover a escrita das autoras paraguaias, começamos a delinear esta publicação, que esperamos ser a primeira, dentre muitas a lançar o olhar para espaços latinos

literários menos conhecidos. Traçamos metas e convidamos pesquisadoras e pesquisadores de destaque no campo dos estudos latino-americanos para compor a coletânea.

Desta maneira, iniciamos com um capítulo que apresenta uma trajetória histórica da escrita da autoria feminina paraguaia, a partir do século XIX, enfocando as dificuldades que as mulheres tinham de estar no ambiente intelectual daquele momento. As autoras Salvadora Giménez Amarilla, Mary Monte de López Moreira e Dominga Vega Ortiz em **La emancipación por escrito: la narrativa femenina en el Paraguay** destacam o avanço que as mulheres paraguaias conseguiram após o término da Guerra da Tríplice Aliança. A pesquisa das autoras destaca que a partir do século XX, escritoras, jornalistas e intelectuais passaram a desempenhar papel fundamental na literatura, na imprensa e na defesa dos direitos das mulheres, contribuindo para a formação da cultura e da identidade nacional paraguaia.

Dando continuidade à trajetória do primeiro texto do livro, o capítulo **Panorama da poesia de autoria feminina paraguaia do século XX** de autoria de Jacicarla Souza da Silva, a partir de uma visão crítica, apresenta um panorama das escritoras do Paraguai do século XX, enfatizando mais o desempenho das escritoras desse período e conectando a expressividade artístico-literária ao contexto cultural da América Latina, ao mesmo tempo em que apresenta reflexões sobre a escrita de mulheres no Paraguai e sua recepção crítica no Brasil. Tal propósito torna possível estabelecer um diálogo entre o pensamento da crítica feminista latino-americana e o campo artístico das mulheres no Paraguai. Neste sentido, são vários os nomes de mulheres importantes que se fizeram presentes nos dois primeiros capítulos, ecoando suas vozes pelo takua para chegar ao presente.

Outro trabalho que também está neste movimento entre o passado e o presente é o de Romilda Mochiuti e Beatriz Tierno Waberski. **Entre a metaficção e o romance de formação: uma análise da obra *La casa de la calle* 22, de Susana Gertopán** mobiliza estratégias literárias como as vozes mnemônicas que

intermediam a narrativa metaficcional. A autorreflexão é o que estrutura as vozes narrativas que se misturam entre o eu-personagem e o eu-narradora, em uma trama que surge por meio de fragmentos que se entrelaçam entre capítulos desconexos, em um contexto da ditadura de militar de Alfredo Stroessner.

Jorgelina Tallei escreve um capítulo sobre o primeiro romance escrito em *jopará*, língua híbrida entre o espanhol e o guarani. Assim sendo, **La escucha en jopará: glotopolítica, género y periferia en *Ramona quebranto* (1989)** tem por objetivo, a partir da dimensão linguística e glotopolítica da narrativa, ao valorizar a mistura entre espanhol e guarani, a análise do romance de Margot Ayala de Michelagnoli, destacando o jopará como um recurso literário central na obra, que vai servir para representar a experiência das mulheres paraguaias e denunciar as desigualdades sociais e de gênero.

Já os pesquisadores Antonio Donizeti da Cruz e Lourdes Kaminski Alves, no capítulo **Gestos de escritura em Lilian Sosa: lirismo e poeticidade em ha ko'ë sapy'a (y de pronto amanece)** optaram por analisar a obra da escritora Lilian Sosa. A análise enfoca imagens poéticas do feminino, da natureza e da morte, temas centrais na obra da autora. O estudo se ancora nas abordagens da mitocrítica e do ecofeminismo, evidenciando relações entre corporeidade feminina, natureza e espiritualidade ancestral. O capítulo analisa quatro poemas do livro Ha ko'ẽ sapy'a (Y de pronto amanece), destacando sua estrutura bilíngue (guarani e espanhol) e a organização em quatro unidades introduzidas por epígrafes de poetas paraguaios.

A obra da escritora Gloria Muñoz Yegros recebeu a atenção de Jo-ann Peña Ângulo e Lilibeth J. Zambrano C. Inspirados nos contos presentes em *Madejas de Clío*, o capítulo **Narrar desde los márgenes: las historias de las excluidas en Madejas de Clío (2007), de Gloria Muñoz Yegros** se dedica a compreender como Yegros revisita a história paraguaia a partir do cotidiano daqueles deixados à margem. A escritora viveu toda a repressão da ditadura de Alfredo Stroessner e, pertencente ao partido comunista, trabalhou contra a

política do ditador e sofreu represálias por isso. Ler a literatura de Gloria Muñoz Yegros, por fim, representa um convite para olhar o país a partir de seus atravessamentos políticos de exceção: José Rodríguez de Francia (1814-1840), Francisco Solano: 1840-1870), Guerra de la Triple Alianza (1865-1870), Guerra del Chaco (1932-1935), e a ditadura de Alfredo Stroessner (1954-1989).

Débora Cota e Iván Marcelo Paniagua Sosa dedicam o capítulo à obra de Marina Cantero. ***Rupestre d*e Marina Cantero: primeras anotaciones** cita diferentes nomes de poetas paraguaias antes de ficarem na análise da obra de Cantero, uma escritora de diferentes facetas: professora, poeta, atriz e pesquisadora. Nasceu na Venezuela e se mudou para o Paraguai aos dois anos de idade, onde vive até hoje. *Rupestre* é a sua primeira obra poética, publicada em 2021. Com esta proposta, Cota e Sosa nos permitem visualizar uma nova geração de escritoras paraguaias. Já o capítulo **Literatura, história e a bruxa Bernarda: *Vagos sin tierra*, de Renée Ferrer** volta-se a uma autora mais conhecida em nível internacional. Alexandra Santos Pinheiro e Geovana Quinalha de Oliveira recuperam os aspectos históricos e políticos da obra de Ferrer e buscam, dentre os aspectos históricos, também explorar a visão em torno do corpo e mente femininas.

Mónica Velásquez Guzmán coloca em evidência a produção de Lourdes Espínola no capítulo intitulado **Escribir, esa celebración de lo vital: Lourdes Espínola**. Antes de se dedicar ao texto literário de Espíndola, a pesquisadora Mónica a aproxima de outras mulheres: a poeta Elsa Wiezell, sua mãe; Nila López (1954), sua colega e ao estilo de Sylvia Plath e Anne Sexton. Mulheres que inspiraram a vida e a escrita coloquial, introspectiva e sonora de Lourdes Espíndola.

No capítulo **La osadía de ser iguales: el liberalismo radical de Serafina Dávalos**, Alma Monges apresenta as contribuições significativas de Serafina Dávalos para o movimento feminista paraguaio, sendo ela a primeira mulher a concluir o curso de Direito na Faculdade de Direito e Ciências Sociais da Universidade Nacional de Assunção. Monges destaca a participação de Dávalos

na esfera pública do país. Fala-nos da força de sua imagem no âmbito público e de sua luta fundamental por uma educação inclusiva para as mulheres, comprometida com uma política pacifista. Alma Monges enfatiza os esforços de Dávalos, por meio de sua participação ativa na imprensa, para sensibilizar a elite paraguaia e comprometê-la com suas ideias de criar uma instituição de formação para jovens profissionais. Da mesma forma, ela promove a independência econômica das mulheres, buscando transformar a visão patriarcal sobre o papel das mulheres nos espaços de trabalho e educacionais. Por outro lado, Monges se concentra na análise estrutural que Dávalos realiza da sociedade e das relações de poder que a sustentam em seu livro *Humanismo* (1907), a primeira análise crítica escrita por uma mulher, em direção a um exercício jurídico distinto que promova a igualdade política e legal das mulheres paraguaias.

O capítulo de Gabriela Schvartzman Muñoz, intitulado **Erotización colonial, nacionalismo épico e insurgencia femenina: representaciones de la India Juliana en la literatura paraguaya**, analisa como a figura da Índia Juliana foi representada em diversos discursos ao longo do tempo. O presente estudo dá conta das representações da Índia Juliana a partir de diferentes ângulos e discursos: o literário, o jornalístico e o histórico. Observamos em que medida, nessas representações, convivem e se contrapõem os discursos nacionalistas e colonialistas com novas narrativas feministas e decoloniais. Ao final de seu capítulo, Gabriela Schvartzman vê a Índia Juliana como uma personagem histórica ou ícone cultural disputado por diferentes grupos sociais e políticos. O discurso tradicional a utilizou como uma figura para advertir contra a insurgência. Em contrapartida, a recuperação da figura da Índia Juliana pelas narrativas contemporâneas constitui uma ferramenta política viva que desafia os mitos fundacionais do Paraguai e impulsiona os processos de resistência das mulheres no presente.

Adriana Ap. de Figueiredo Fiuza, em seu trabalho **Entre fios e silêncios: a tessitura de vozes de mulheres em Renée Ferrer e**

Clarice Lispector, realiza uma análise comparativa entre duas autoras latino-americanas: a paraguaia Renée Ferrer e a brasileira Clarice Lispector. Por meio dos contos "El ovillo", de Ferrer, e "Amor", de Lispector, a autora nos apresenta como personagens femininas, em diferentes contextos culturais, compartilham experiências de opressão em sociedades patriarcais e vivenciam momentos de ruptura interior. A autora observa como, em ambos os relatos, o ato de tecer (ou a rede de crochê de Ana) opera como um fio condutor de suas ações domésticas, que perde seu sentido original após a irrupção da ruptura. Fiuza concentra-se nos momentos reveladores vividos por ambas as protagonistas. Quando Melina observa um gato brincar com um novelo de lã, percebe sua própria autonomia; e Ana, ao ver o cego, tem revelado aquilo que estava oculto. Fiuza conclui que ambas se rebelam contra seus papéis sociais. Enquanto Melina escolhe o silêncio como um gesto de resistência e rebeldia premeditado, Ana é atravessada por um lampejo de consciência involuntário que desestabiliza sua realidade.

Palavras que tecem histórias ergue-se a partir da metáfora do tecido como eixo condutor que busca articular a produção intelectual das escritoras paraguaias com o contexto histórico, cultural e social. As autoras reunidas neste livro escrevem-tecem histórias por meio das quais trazem à luz figuras excluídas pelo cânone predominantemente masculino. Isso lhes permite evidenciar os modos pelos quais a história oficial paraguaia, marcada por conflitos como a Guerra da Tríplice Aliança e a ditadura de Stroessner, opera de forma enviesada, rasgando o véu que oculta as vozes de mulheres que deixaram marcas firmes e contundentes no complexo tecido da própria cultura.

Neste livro entrelaçam-se as vozes de pioneiras do feminismo e do direito, como Serafina Dávalos, com novas gerações de poetas como Marina Cantero e Lourdes Espínola, criando uma cartografia potente das escritas de autoria de mulheres do Paraguai.

Por fim, a recuperação de figuras como a Índia Juliana traça um caminho de resistência ao desafiar os mitos fundacionais do

Paraguai, transformando o texto em um tecido que impulsiona as lutas das mulheres na atualidade. Assim, esta obra se consolida como um tecido crítico, no qual cada capítulo constitui um fio distinto que contribui para formar uma imagem mais nítida, completa e justa da intelectualidade paraguaia.

Em suma, este volume não apenas documenta a memória literária, mas também atua como uma ferramenta política ativa e viva, capaz de colocar em xeque os discursos hegemônicos da cultura patriarcal e promover a autonomia e a resistência das mulheres paraguaias no presente. Por meio dessas vozes reunidas neste livro, ressoam também as de outras escritoras que mantêm vivo o fogo da palavra.

Agradecemos ao Programa de Pós-Graduação em Letras da UNIOESTE e à CAPES pelo acolhimento da proposta de publicação do livro. Convidamos a todas as pessoas para a leitura e a descoberta de mulheres escritoras paraguaias que fizeram a diferença na cultura de seu país, por meio de sua produção intelectual.

Adriana Ap. de Figueiredo Fiuza
Alexandra Santos Pinheiro
Lilibeth J. Zambrano C.

Referências

DELGADO. Susy. *Ogue jave takuapu. Cuando se apaga el takuá*. Asunción: Arandurã, 2010. Disponível em: https://portalguarani.com/394_susy_delgado/13468_ogue_jave_takuapu__cuando_se_apaga_el_takua__poemario_de_susy_delgado__ano_2010.html. Acesso em: 02 dez. 2025.

Capítulo 1

La emancipación por escrito: la narrativa femenina en el Paraguay

Salvadora Giménez Amarilla
Mary Monte de López Moreira
Dominga Vega Ortiz

Introducción

En el Paraguay del Siglo XIX son escasos los registros de una cultura literaria femenina, debido precisamente a su proceso histórico que principia con un decreto promulgado por el primer gobierno independiente. Los miembros de la Junta Superior Gubernativa (1811-1813), el 6 de enero de 1812, aprueban por unanimidad la puesta en marcha de uno de los documentos más trascendentales en la historia de la educación paraguaya, el cual declaraba la educación primaria obligatoria, aunque la obligatoriedad instructiva era sólo para varones y no para niñas. Además, como en la mayoría de los establecimientos educativos de la región, los docentes eran también varones.

En ese contexto, se detectan algunas excepciones, como el caso de la esposa del presidente de la Junta, el brigadier Fulgencio Yegros, *Josefa Facunda Esperati*, quien en 1812 escribió al comandante de los cuarteles una atenta misiva, expresándole su deseo de contribuir monetariamente para ayudar a los soldados del fuerte Borbón que había sido invadido por los portugueses (Archivo Nacional Del Paraguay, 1812, p. 62–67). La epístola en cuestión es una rica pieza literaria en la que su emisora avala las ideas políticas de ese tiempo. La misma se inicia con las siguientes palabras: "La defensa de la patria es tan natural a la criatura como

el deseo de su existencia. El hombre libre no nació para sí sólo, sino para su patria. El buen patriota desea momentos para desplegar la energía que abriga su corazón" (Archivo Nacional Del Paraguay, 1812, p. 62). En otro párrafo de la misma se lee:

> El gobierno, para mirar por el honor y decoro de la patria, que se halla tiznada con degradantes insultos, determinó sacar la oprobiosa mancha mandando una valerosa y fuerte expedición para desalojar de nuestro presidio de Borbón a los que lo tomaron, quebrantando el derecho de gentes (Archivo Nacional Del Paraguay, 1812, p. 62).

A continuación, Josefa manifiesta que ella como mujer no puede formar parte de la expedición punitiva expresando lo siguiente: "Mi sexo no me permite salir al campo del honor, y deseando estar en él, encontré el secreto de verificarlo en el corto donativo de 25 pesos mensuales durante dicha expedición a que me comprometí con la patria (Archivo Nacional del Paraguay, 1812; Monte De López Moreira, 2023, p. 69).

Al analizar la carta de Josefa Facunda, se observa que el vocablo *patrio* es aludido varias veces. En ese entonces, el término no representaba una idea definida tal como lo es en el presente, sino más bien era una emoción ligada al respeto de la autoridad y a la tierra natal o adoptiva. De esta forma, el concepto se hallaba determinado por afectos y elementos culturales que en conjunto equivalían al sentido de pertenencia a una nación que ella había adoptado como propia: el Paraguay.

Al mismo tiempo, el escrito refleja la situación jurídica de la mujer en esta primera etapa independiente. Al igual que en los tiempos coloniales, su posición socio-civil se hallaba supeditada a las decisiones del padre o de su esposo. Es decir, no estaba habilitada para tomar decisiones con respecto a los bienes económicos, al expresar que se le descuente del salario de su esposo los 25 pesos, "para que también se inviertan en beneficio de aquellos hijos del Paraguay que guardan nuestras fronteras" (Archivo Nacional del Paraguay, 1812). Mujeres de la posición socio-económica como Facunda, tenían una buena educación

adquirida de sus progenitores o tutores, sabían leer y escribir y por lo general leían a los autores clásicos como lo demuestra el contenido del documento.

Después del breve gobierno del Consulado que sucedió a la Junta advino la Dictadura dirigida por José Gaspar Rodríguez de Francia (Francia, 1814-1840). Una dilatada administración caracterizada por el aislamiento del país, circunstancia que restringió la circulación de impresos y relegó las voces femeninas al ámbito doméstico y sobre todo, retrasó en gran parte la educación y la producción literaria. No obstante, al precepto que excluía a las niñas de recibir instrucción, la hermana del dictador, Petrona Regalada Rodríguez de Francia, abrió una escuela para párvulos de ambos sexos. De excelentes caligrafía y dicción, Petrona Regalada Rodríguez de Francia también destacaba con los números y la lectura de clásicos. Esencialmente, impartía clases de primeras letras y rudimentos de matemática. También daba clases de labores y música a las niñas de la sociedad de Asunción. El hecho de incluir mujeres entre sus estudiantes la convierte en la primera docente dedicada a la educación femenina en el Paraguay independiente (Monte de López De Moreira, 2000, p. 544-545).

Poco antes de concluir el gobierno dictatorial, nuevamente, aparece Josefa Facunda Esperati ya viuda para ese entonces, con una admirable carta escrita a su hijo Rómulo José, expresándole la intención de manumitir a todos los esclavos de su propiedad en contra de la voluntad de sus parientes políticos e insiste en su pretensión, alegando que "todas las personas fuimos creadas iguales y que al nacer recibimos de nuestro creador, ciertos derechos indiscutibles y que nadie puede arrebatarnos, entre estos, el de vivir, ser libres y buscar la felicidad" (Monte De López Moreira, 2023, p, 98). En todo momento, frente a sus familiares, Facunda expresa su conformidad por manumitir a los esclavos, prueba de su convicción genuina acerca del concepto de libertad, uno de los propósitos independentistas preconizados por los revolucionarios de la Independencia. Posiblemente, ella haya sido la primera persona en el Paraguay que propugnó, si no la abolición

de los esclavos, por lo menos su liberación de trabajos no remunerativos. Esto lo enunció con argumentos sólidos en un escenario y en una etapa en la que las mujeres no se atreverían a exponer sus ideas y mucho menos en público (2023, p. 99).

Tras la muerte del Dictador transcurrieron gobiernos de efímera duración y en 1844 fue proclamado Carlos Antonio López (1844-1862) como presidente de la República, quien ejerció el gobierno basado en la política de puertas abiertas al país, luego del prolongado aislamiento. En ese devenir llegaron al Paraguay un número considerable de técnicos europeos especializados en varios oficios, con el propósito de modernizar no solo a la capital, sino también a gran parte de los territorios del interior. Las esposas de los mencionados peritos fueron mujeres competentes en diversas ramas del saber y abrieron instituciones para niñas y jóvenes, en donde gran parte de las mujeres fueron instruidas en todas las artes y letras.

Estas disciplinas fueron truncadas por el advenimiento de una de las conflagraciones más sangrientas registrada en la Historia Universal Contemporánea. Paraguay, entre diciembre de 1864 y marzo de 1870, se enfrentó en una guerra desigual, tanto en armamentos como en milicias, contra Brasil, Argentina y Uruguay, contienda conocida como la Guerra contra la Triple Alianza. No obstante, en ese escenario de intensas batallas y sangrientos combates, después de una memorable victoria paraguaya en la batalla de Curupayty el 22 de septiembre de 1866 (Archivo Nacional Del Paraguay, 1866), un grupo de mujeres liderada por María Escolástica Barrios de Gill decidieron reunirse en una gran asamblea. La convocatoria tuvo el éxito deseado. Entre el 24 y el 27 de febrero de 1867, más de mil mujeres asistieron a la memorable asamblea, la primera celebrada en América, oportunidad en que la anfitriona muy entusiasmada, expuso el motivo de la reunión, manifestando que era hora de que las todas mujeres del país también colaboraran a favor de la causa nacional. A ese efecto, como las mujeres no contaban con bienes propios, sugirió que como las únicas pertenencias que poseían eran sus joyas y reliquias pudieran ser donadas para subsidiar la contienda. En cada una de

las sesiones, las mujeres de los distintos grupos sociales hacían uso de la palabra. *El Semanario*, periódico oficial del gobierno se publicaban los discursos pronunciados en aquella célebre gesta. Cada una de las invitadas a la tribuna expresaba con excelente dicción sus alocuciones, en defensa de la patria.

La impronta de aquel evento trascendió a través de las últimas generaciones y, en consecuencia, un siglo más tarde. El 6 de diciembre de 1974, en coincidencia con las Naciones Unidas que celebraba el Año Internacional de la Mujer, para que cada 24 de febrero se conmemorase el Día de la Mujer Paraguaya, en recordación a tan loable gesto patriótico de aquellas mujeres, en el difícil trance en que vivía la nación (Monte De López Moreira, 2023, p. 180-181). Es así que el nombre de María Escolástica Barrios de Gill quedó estampado en la memoria colectiva, al punto que la promoción de egresados de 2025 de todos los colegios del Paraguay, lleva su nombre.

Del Estado floreciente que había sido el Paraguay antes de la guerra, quedó reducido a un país en ruinas con unos escasos sobrevivientes. Se calcula que antes de la guerra, el país contaba con una población aproximada de unos 500.000 habitantes. En 1872, se realizó un censo que arrojó la cifra de 230.000 personas, de las cuales 30.000 eran extranjeros, casi todos integrantes del ejército de ocupación. Gran parte de los sobrevivientes eran mujeres, niños y ancianos. Sólo unos 28.000 varones contaban con más de 14 años. Sin embargo, en los años posteriores este desequilibrio social no tuvo efectos negativos, pues muy pronto, por la escasez varonil, proliferaron las descendencias ilegítimas y las familias matriarcales, motivo de un progresivo repoblamiento del país.

Destruida la riqueza pública y privada, desaparecidos los organismos jurídicos, educativos y culturales, disminuida su población, todo tendría que nacer de nuevo. El pueblo paraguayo solo, con sus propias y decaídas fuerzas inició la reconstrucción nacional, inclusive con el peso de la abrumadora deuda de guerra impuesta por los vencedores. La parte más difícil de la vasta empresa recayó en las mujeres. Ellas se hicieron agricultoras,

comerciantes, industriales y también maestras (Monte De López Moreira, 2025, p. 233). Estas últimas instruyeron a una pléyade de jóvenes mujeres, quienes tendrían un significativo accionar en las letras, periodismo y magisterio en los siguientes años del siglo XX.

Pese a todas las dificultades por la que estaba atravesando el país en el periodo de la posguerra, surge una generación de mujeres irrumpiendo en el ámbito cultural con sus obras impregnadas de nuevos matices literarios. Entre ellas se pueden citar a Ercilia López de Blomberg, Ramona Ferreira, Serafina Dávalos, Teresa Lamas de Rodríguez Alcalá y Virginia Corvalán. Y en el transcurso de las posteriores décadas aparecen Ana Iris Chaves de Ferreiro, Concepción Leyes de Chaves, Augusta Bilbao, María Luisa Artecona de Thompson, Elsa Wissel de Espínola, María Isabel Barreto, Sara Raquel Chaves, Marilyn Godoy Ziogas, Olinda Massare de Kostianovsky, Idalia Flores de Zarza, Beatriz Rodríguez Alcalá de González, Blanca Romero de Viola, Nidia Sanabria de Romero, Margarita Prieto Yegros, Julia Velilla, Dirma Pardo de Carugati, Gladys Carmagnola, Teresa Mendez-Faith, René Ferrer, Beatriz G. de Bosio, Mary Monte de López Moreira, Mabel Causarano, Line Bareiro, Lourdes Espínola, algunas de ellas trascendieron con sus trabajos al presente siglo, en donde se sumaron varias jóvenes como Ana Barreto, Anahí Soto y otras insignes escritoras. Si bien, fueron muchas más las mujeres que sobresalieron en las letras, en esta breve reseña, solo se analizarán a cinco de ellas, no por ser más importantes, sino porque sus obras marcaron un rastro significativo en las ulteriores generaciones.

El presente trabajo forma parte de una iniciativa interinstitucional e internacional cuyo propósito es recuperar la voz de las mujeres paraguayas que, desde el siglo XIX hasta la actualidad, han dejado una impronta indeleble en la cultura y en la sociedad.

Una agitada centuria

El siglo XX paraguayo se inicia con una guerra civil ocasionada por dos partidos políticos, fundados en las postrimerías del XIX, el Liberal y la Asociación Nacional Republicana o Partido Colorado. En 1904, adviene al gobierno el primero de ellos, sin embargo, la paz anunciada por los nuevos mandatarios se vio oscurecida por el estallido de las primeras huelgas y protestas obreras ocasionadas por la crisis económica. Además, en el primer periodo de mandato de la bandería Liberal, de 1904 a 1912, se sucedieron en el Paraguay nueve gobiernos y cinco revoluciones en un clima de aguda inestabilidad. Las rivalidades entre las diversas facciones de ambos partidos, los intentos de recuperar el poder de los republicanos, la irrupción de nuevos caudillos militares en la escena política y el apoyo de las cancillerías argentinas y brasileñas a los distintos bandos en pugna, entre otros factores, convirtieron a esta etapa en la conocida como "la época de la anarquía liberal".

No obstante, pese al agitado clima político del país, la población paraguaya había crecido profusamente. Con relación al primer censo realizado al final de la contienda bélica, la población se había casi triplicado. De igual manera, había disminuido la tasa de analfabetismo en toda la República, gracias a la apertura de varios establecimientos educativos oficiales y privados y antes de concluir el siglo XIX. Asimismo, en 1889 se decretó la apertura de la Universidad Nacional de Asunción. Al principio se inscribió un importante número de jóvenes varones, pero en la siguiente centuria se observó la matriculación de mujeres a la casa de altos estudios superiores (Monte de López Moreira, 2025, p. 257- 260).

Pese a la afluencia femenina a las aulas de los diversos segmentos educativos, la sociedad en general aún no estaba convencida de que las mujeres debían estudiar más que los componentes elementales que le servirían para desempeñarse como buena ama de casa. Al respecto, Ercilia López, hija de Venancio López, hermano del mariscal Francisco S. López y que vivía más en Buenos Aires que en Paraguay, escribía hacia 1880,

que "la educación es el conjunto de principios que hacen conocer a la juventud sus deberes respecto a Dios, a la sociedad y sus derechos sobre la tierra". Afirmaba que los derechos civiles y políticos serían reconocidos a las mujeres cuando ellas consiguieran su emancipación y presagiaba que "la lucha sería larga como consecuencia de la enorme influencia que los elementos hegemónicos ejercieron por siglos sobre ella" (Acosta, 2019, p. 266-267). Tanto se había tiranizado a la mujer que finalmente ella llegó a creer que ese era inexorablemente su destino, mientras que, si se le brindara la educación adecuada, sería "ciudadana y no sierva" (Acosta, 2019, p. 266-267).

Con todo, la población asuncena empezó a leer obras literarias y asistió a las tertulias culturales de los y las intelectuales. En este periodo merecen especial atención cuatro escritoras nacionales como la citada Ercilia López de Blomberg, Ramona Ferreira, Teresa Lamas de Rodríguez Alcalá y Serafina Dávalos, quienes se destacaron por su actividad intelectual.

Ercilia López de Blomberg

Nacida en Asunción el 15 de marzo de 1865, Ercilia López pertenece a la primera generación de intelectuales paraguayas que, tras la Guerra de la Triple Alianza, articularon una voz pública femenina. Su producción literaria —que abarca el poemario *Las promesas* (1904) y la colección *Cuentos para niños* (1910) combina un registro lírico de tono sobrio con un claro propósito formativo. Paralelamente, colaboró como cronista cultural en diarios de Asunción y Buenos Aires, donde defendió la educación laica, el acceso de la mujer a la instrucción profesional y la necesidad de una prensa comprometida con la modernización social.

Los estudios críticos coinciden en subrayar dos rasgos de su obra: (a) la preocupación por la identidad nacional entendida como proyecto de ciudadanía inclusiva y (b) la construcción de un "ethos femenino ilustrado" que interpela las jerarquías de género vigentes a comienzos del siglo XX. A través de veladas literarias,

correspondencia y reseñas, López de Blomberg estableció redes con otras escritoras del Cono Sur, lo que la convierte en precursora de los flujos intelectuales transnacionales que caracterizaron al modernismo rioplatense (Peiró Barco, 1999).

Ercilia fue la primera mujer que escribió en 1920 una novela paraguaya. Si bien lo hizo en Buenos Aires, donde vivía, permaneció inédita por varias décadas y publicada por su nieta recién en 1965. Su obra, *Don Inca*, es un testimonio de la vida y costumbres paraguayas del final del siglo XIX. La autora presenta a un coro de personajes que representan a la sociedad paraguaya.

Al analizar detenidamente las páginas de su célebre novela, la autora plasma un contexto en donde interactúan diversos protagonistas y sucesos acaecidos en un país devastado por la guerra. Es una obra enteramente autobiográfica y de suma utilidad para conocer y entender una etapa crucial del Paraguay. Difícilmente podía superar las desgracias ocasionadas por aquella nefasta contienda. Se trata, asimismo, de un auténtico testimonio, uno de los pocos habidos en el campo literario paraguayo. Su desarrollo cubre también un fragmento del romanticismo paraguayo, en cuyo período final perteneciera la escritora, es una insoslayable evidencia de la vida y costumbres paraguayas de las últimas dos décadas del siglo decimonono, además de ser una obra clave, de la que participan conocidos personajes de la política y la sociedad nacional. (Méndez-Faith, 2013).

De acuerdo al análisis preparado por otra escritora de renombre como es Teresa Méndez-Faith, la obra en cuestión:

> es verdaderamente un modelo de novela romántica paraguaya por sus características de sentimentalismo, estereotipos perfectamente delimitados e incluso idealizados, morosidad narrativa, separación precisa de los personajes de distintos estamentos sociales y conservadurismo con alineación de aristocracia local frente al pueblo, historicismo, detallismo descriptivo y realismo visual, y conflictos amorosos de compleja resolución. El trasfondo histórico sobresale del ambiente y de los personajes de ficción. Algunos personajes expresan el sentimiento paraguayo de la autora, conectando el Paraguay con la capital porteña. Se localiza en 1889, cuando

> el país guaraní se reconstruye después de la Guerra de la Triple Alianza, episodio visto en la novela como una epopeya a pesar de ser una tragedia. Las ruinas del país se elevan sobre los supervivientes. Pero como novela romántica que es, la llegada del protagonista, un extranjero al que los lugareños apodan Don Inca, sugiere diversas situaciones expresadas con morosidad. La autora enfatiza a un coro de personajes que intenta convertirse en representación social paraguaya, donde el peso de la historia les obsesiona y ocupa buena parte de sus conversaciones, como ocurría durante esta época (Méndez-Faith, 2013).

La novela presenta bastantes fragmentos que reflejan el pensamiento sexista de la época y la sensibilidad romántica de los personajes. Es ese sentimentalismo en el trazo de los personajes femeninos lo que diferencia a *Don Inca* de otras obras contemporáneas, aunque no difieren demasiado de las producciones decimonónicas.Ercilia López de Blomberg falleció en Buenos Aires el 25 de agosto de 1962. Su trayectoria ilumina el tránsito de la mujer paraguaya desde el espacio doméstico hacia la esfera pública de la prensa y la literatura.

Ramona Ferreira

En 1900, dos periodistas irrumpieron con sus escritos en la sociedad escrupulosa y austera de entonces. Estas mujeres hicieron inquietar el ánimo de los puritanos e impacientar a los representantes del clero. Eran ellas Ramona Ferreira y Mercedes de Font. Ambas redactoras de *El Porvenir*, órgano con un lustro de vida. La primera de ellas publicó un libro ese mismo año, denominado *Compendio de economía doméstica*, en el que se constataban explícitamente sus ideas librepensadoras, su tiempo y sus anhelos (Ferreira, 1902).

Si bien las dos periodistas eran librepensadoras, la que más sobresalió en ese ámbito fue Ramona Ferreira, quien discrepaba con el rigor social de la época. Esta joven se convirtió en una pionera del periodismo femenino y si bien no alcanzó los umbrales universitarios escribía y disertaba con excelente probidad.

Conceptuada como una transgresora por cuestionar costumbres y tradiciones de una sociedad conservadora y por señalar la enorme ascendencia del clero en la sociedad paraguaya, sobre todo en el sector femenino.

Nació en la localidad de Horqueta (Concepción) posiblemente en los últimos años de la década de 1870. En 1895, egresó de preceptora en la tercera promoción de la institución dirigida por Adela Speratti, junto a Serafina Dávalos. Tres años más tarde, ambas egresaron de la Escuela Normal y en los siguientes años desarrollarían una importante figuración en el ámbito cultural feminista del país.

El 3 de agosto de 1902, fundó un medio llamado *La voz del siglo*, convirtiéndose en la abanderada solitaria de un movimiento que pretendía remover estructuras socio-religiosas, a través de las páginas de su gaceta, la que apenas soportó un breve trecho ante la abrumadora influencia de las costumbres y los intereses de aquel tiempo.

Desde el mismo momento de su aparición, *La voz del Siglo* causó reacciones en los sectores conservadores de la sociedad, en especial el compuesto por la Iglesia Católica paraguaya. Tras varios meses, el periódico logró consolidarse gracias al apoyo de sus pares regionales y al respaldo económico de sus auspiciantes.

El mismo tuvo varios eslóganes. El primero fue "Único periódico del Libre Pensamiento". A partir de la edición nº 66 se pasó a utilizar "Único periódico del Libre Pensamiento en el Paraguay". Desde el nº 79 en adelante "Ciencia y racionalismo – Periódico anti-religioso, Único en Paraguay", que se extendió hasta el ejemplar nº 96, último en ser distribuido.

En *La voz del Siglo* se percibe un periodismo que puede llamarse abstracto, con escasa originalidad (Monte de López Moreira, 2013, p. 208). El rotativo asumió un tono combativo frente a los códigos sociales vigentes en esa etapa, cuestionando la educación patriarcal, la exclusión de la mujer del espacio público y la influencia clerical en la vida social. Su discurso crítico se

manifestó de manera frontal, configurando una postura disidente dentro del panorama periodístico de la época.

Gran parte de su contenido es transcripción de libros y folletos, con poco espacio para noticias. Se elogia al gobierno y se apela a las fuerzas de seguridad cuando estas eran hospitalarias con las nuevas ideas. En cuanto al feminismo, es parcialmente señalizado, sin una reivindicación clara de las libertades para las mujeres.

El medio se abocaba no a la comunicación de las noticias, sino a la repercusión que éstas ocasionaban en la sociedad y las personas. Sus textos eran claramente argumentativos, porque la finalidad de los redactores era la de convencer al público de sus puntos de vista, hacer comprender que los análisis que aportaban eran los más adecuados con la utilización de argumentaciones. Los géneros de opinión presentes en *La voz del Siglo* fueron el editorial, la columna, el artículo de opinión y cartas al director.

En la mayoría de los géneros de opinión de la época, concentrados en la prensa escrita, aparecían en una sección especial dedicada al sentir ciudadano. Sin embargo, en el caso de *La voz del Siglo*, no existían secciones diferenciadas entre la noticia y la opinión. De sus cuatro páginas, las tres primeras tenían diseminadas opiniones y la cuarta página estaba destinada exclusivamente a anuncios publicitarios.

En el caso de las columnas y los artículos de opinión, los textos estaban teñidos de valoraciones. El género de opinión abrió la puerta de la creatividad a los autores y a toda la gama de recursos estilísticos. Vale decir que numerosos artículos en *La voz del Siglo* fueron fragmentos recogidos de opiniones, columnas, artículos y editoriales de otros periódicos, que se alineaban al pensamiento argumental que el órgano de Ramona Ferreira adoptaba ante determinados temas.

Desde su primer ejemplar, el periódico declaró abiertamente su orientación librepensadora y su compromiso con la razón y la verdad como principios rectores de su labor periodística. Las ideas anticlericales le valieron la enemistad de grupos católicos que no escatimaron en asaltar su imprenta en octubre de 1902, pero supo

evadir la agresión y con más ímpetu continuó con sus diatribas contra la iglesia.

Eran frecuentes los insultos, las críticas y los desprecios dirigidos a las autoridades eclesiales y al Papa. *La voz del Siglo* no cesaba de repetir que el poder espiritual pesaba sobre la sociedad paraguaya como la más ignominiosa de las tiranías. Urgía al pueblo a través de sus páginas a sacudirse de lo que consideraba un yugo esclavizador. Vilipendiaba las costumbres del clero y las consideraba actos de ofensa al derecho. "Guerra, sin cuartel, al sacerdocio y a la burguesía: ¡triunfaremos!", se leía en más de un artículo.

La voz del Siglo denunciaba que la religión había invadido los terrenos de la libertad individual. Sus páginas se convirtieron en un medio de presión que instaba a limitar los excesos de la jerarquía eclesiástica y la presencia de la Iglesia como centro de la vida pública. En ese sentido, su anticlericalismo se constituyó en una expresión de la voluntad de emancipación. Cabe mencionar también que en ninguna de las publicaciones se incluyeron fotografías, retratos, caricaturas o informaciones gráficas (*La voz del Siglo*, 1904).

Tras sufrir un segundo ataque a las instalaciones de su imprenta, la que fue incendiada por los salesianos, el 19 de diciembre de 1904, Ramona Ferreira se exilió en Buenos Aires (La Patria, 1904), lapso culminante de la guerra civil, desatada en ese año y en pleno cese del estado de sitio. Caso idéntico fue el de Clorinda Matto, periodista peruana excomulgada por la Iglesia Católica y expatriada de su país por sus ideas anticlericales.

Desde la capital porteña, Ramona Ferreira siguió colaborando con otros medios periodísticos, tanto argentinos como extranjeros. Un artículo suyo publicado en un medio también librepensador, *Los Imparciales*, de Madrid en 1905, relataba las peripecias acontecidas con motivo de un encuentro multitudinario realizado en el teatro Granados de Buenos Aires, en donde se reclamaban los derechos civiles de la mujer. Tanto ella como otras manifestantes fueron apresabas por la policía y llevadas a la cárcel de mujeres. Hecho que Ramona lamentaba y no precisamente por su detención,

sino porque las celadoras habían sido monjas. Con posterioridad, hacia 1910, siguió escribiendo como periodista invitada en publicaciones correntinas y en el vocero de los librepensadores asuncenos, *El Alba*, de efímera existencia. Casi nada más se supo de esta pionera del periodismo femenino, salvo algunas breves referencias y anécdotas sobre su persona. Un ciudadano concepcionero comentó que en la década de los años 40, residía en Concepción y vivía en una pequeña casilla de madera, donde a más de vender periódicos, se dedicaba a escribir. Cierto día su vivienda se quemó sin conocerse los motivos y así tristemente murió Ramona Ferreira. Años más tarde al pretender realizar su historia de vida, los vecinos de Concepción no la recordaban. Es como si se hubiera sumergido en el anonimato, razón por la que su nombre fue olvidado en el transcurso del tiempo (Monte De López Moreira, 2013, p. 208-210). Tras varias investigaciones auspiciadas por el Centro de Documentación y Estudios, (Área Mujer) se obtuvieron noticias que hoy salen a la luz sobre esta notable periodista y primera mujer en el Paraguay en dirigir un periódico.

Serafina Dávalo

En pleno periodo de la posguerra contra la Triple Alianza, cuando el Paraguay iniciaba su etapa de reconstrucción en todos los órdenes con una sociedad surgida de las cenizas, nació Serafina, en Ajos (hoy Coronel Oviedo), el 9 de septiembre de 1877. Hija de Gaspar Dávalos y Teresa Alfonso.

Realizó sus estudios primarios en su pueblo natal. Se mudó sola a Asunción para proseguir la secundaria. Se inscribió en la Escuela de Preceptoras dirigida por la insigne maestra Rosa Peña de González y las hermanas Speratti, quienes influenciaron activamente en las jóvenes que estudiaban en el establecimiento. Impactaron con sus enseñanzas, inspiradas en los pensamientos pedagógicos más modernos de la época, de tal manera que la mayoría de sus discípulas abrazaron el magisterio como la profesión más privilegiada para la mujer en aquellos años.

En 1895, egresó con la tercera promoción de maestras junto a Ramona Ferreira, con quien en los siguientes años desarrollaría una importante figuración en el ámbito cultural y feminista del país. El 21 de febrero de 1896, se fundó la Escuela Normal de Maestros y en esa ocasión las egresadas de la Escuela de Preceptoras presentaron una nota al Superintendente de Instrucción Pública, solicitando la apertura de una Escuela Normal de Maestras. Suscribían la nota varias egresadas y encabezaba la misma Serafina Dávalos.

Estudió en la Escuela Normal de la Asunción, donde obtuvo diploma de maestra en 1898. Ingresaría posteriormente al Colegio Nacional de la Capital para equiparar ciertas asignaturas del Bachillerato, requisitos indispensables para inscribirse en la Facultad de Derecho. En ese tiempo, dicha Casa de Estudios inscribía alumnos libres y regulares y, muy pronto se convirtió en uno de los semilleros culturales más importantes del país. Entre sus añosas paredes se fueron formando intelectualmente, la mayoría de hombres que dieron lustre al país. En 1901 (Anales de la Universidad Nacional de Asunción, 1901, p. 38), la inscripción de una mujer debió llamar la atención de sus directivos. Se trataba de Serafina Dávalos y con ella se iniciaba un período diferente en la historia de la educación de la mujer a nivel superior. Es interesante señalar que para asistir a la Universidad, las mujeres necesitaban el permiso de sus padres o tutores y una autorización de las autoridades de la ciudad. Serafina Dávalos ingresó a esa casa de estudios superiores sin los recaudos señalados.

Egresó en 1907, siendo la primera mujer en obtener el título de doctora en Derecho en el Paraguay, con la tesis *Humanismo.* En una parte de la misma, leemos:

> Si queremos construir un país verdaderamente democrático en que la libertad, la justicia y la igualdad, sean hermosas realidades, debemos empezar por organizar el hogar sobre la base de una perfecta igualdad.
> La equidad o el sentimiento natural de lo justo, impone que se otorgue a la mujer todos los derechos políticos de que el hombre goza.
> Los derechos civiles y políticos de la mujer constituyen una cuestión de reconocimiento de su capacidad civil y el proyecto responde en parte a una

> deuda de gratitud y a reparar la injusticia de la legislación vigente [...] La mujer merece ese derecho por su mentalidad superior, revelada en la agudeza de su ingenio, en su discreción y delicado tacto y en su potencialidad productiva. Por su inteligente actividad en las faenas domésticas y su espíritu práctico en los negocios [...] (Dávalos, 1990, p. 28).

Estas cualidades eran las que ostentaban las mujeres en ese entonces. Con la fuerza de su trabajo diario fueron construyendo el país desde sus diversos ámbitos. Además, exterioriza con énfasis la Ley del Matrimonio Civil en cuanto a los derechos de ambos cónyuges y manifiesta "¿Por qué ese afán de la Ley de hacer del marido un autócrata que haga y deshaga todo a su antojo sin tener en cuenta la voluntad de la esposa?" (1990, p. 26). Esta reflexión era considerada por la sociedad de su época totalmente impropia y sobre todo viniendo de una mujer. Después de la presentación de su tesis, Serafina siguió escribiendo varios artículos que posteriormente fueron publicados.

En todas sus obras, Serafina defiende los derechos de la mujer y propone la capacitación profesional como un hecho fundamental para la liberación femenina y su igualdad con el hombre en todos los aspectos, derechos prácticamente desconocidos en este período, denominado por los intelectuales como el novecentismo, en el cual también ella sobresalió por sus ideas, escritos y reflexiones junto a las mentes más brillantes de la época.

Alternaba su tiempo entre las dependencias tribunalicias, la docencia y la escritura. Se distinguió como una extraordinaria catedrática en las instituciones de donde egresó y en la Facultad de Derecho fue la única mujer que ejerció dicha actividad por muchas décadas. Como intelectual integró el cenáculo de *La Colmena*, sitio adonde acudían los pensadores de la generación del 900 del calibre de Juan E O Leary, Cecilio Báez, Manuel Domínguez, Ignacio A. Pane, Juan Silvano Godoi, Fulgencio R. Moreno y otros extraordinarios docentes, oradores y políticos, que promueven las doctrinas liberales, el repudio de las tiranías del pasado y la difusión del pensamiento occidental y quienes llamaron a Serafina

"La reina de la Colmena", "Una colmena sin reina, no está completa". Y ella desempeñó ese rol.

En atención a las mujeres que no podían acceder a los estudios universitarios, Serafina fundó en 1905, la Escuela Mercantil de Niñas, institución creada con el propósito de ofrecer a las mujeres una nueva profesión, fuera del magisterio donde pudiera competir en el campo laboral, al igual que los hombres. De esta institución egresaron una pléyade de mujeres con el título de contadoras, taquígrafas y secretarias. Trabajaron en las empresas que en ese entonces se iniciaban en el mercado nacional. El establecimiento tuvo una vida útil hasta 1920, año en que también abrió sus puertas la Escuela de Comercio y que de inmediato absorbió a las alumnas de aquella institución.

Serafina era conocida por su espíritu liberal e independiente y fue posiblemente la primera mujer en dirigir un automóvil en el país y adquirido con su propio peculio. Defendía las causas laborales y financieras de las mujeres que diariamente acudían a su despacho de abogada. Ser mujer y causar un impacto en temas de importancia laboral, social o político en ese momento, era una tarea extremadamente difícil, pero es lo que hizo de manera firme y audaz Serafina Dávalos. Al correr la voz de que ella defendía las causas laborales de las mujeres, muy pronto su reputación fue altamente notoria en las oficinas judiciales.

Por breve tiempo, en 1907, fue miembro del Tribunal Superior de Justicia y al año siguiente fue electa a conformar el Consejo Nacional de Educación. Según las actas de la época, en 1909, Serafina propuso la promulgación de la ley referente a la obligatoriedad de la enseñanza para las niñas en todo el país (Dávalos, 1990, p. 28).

En 1910, participó como delegada oficial del gobierno paraguayo en el primer Congreso Femenino Internacional, celebrado en Buenos Aires, siendo elegida para dar el discurso de clausura a dicho evento. Fue nombrada miembro del Comité Ejecutivo de la Federación Panamericana de Mujeres.

En su afán de privilegiar la condición laboral, civil y política de las mujeres, Serafina estuvo presente en todos los organismos feministas creados desde 1920 con la fundación de Centro Feminista del Paraguay, la Unión Femenina del Paraguay, Centro Cívico de Mujeres, el Consejo de Mujeres de la República del Paraguay, la Unión Democrática de Mujeres, la Liga Paraguaya Pro Derechos de la Mujer, y otras organizaciones de real importancia. Fue miembro de todas las organizaciones femeninas desde 1920 (creación del Centro Feminista del Paraguay) que bregaban por la obtención de los Derechos Civiles y Políticos de las mujeres paraguayas.

En este apartado es interesante señalar al periódico *El Feminista* órgano de la Liga Paraguaya Pro Derechos de la Mujer que publicaba informaciones sobre la situación jurídica de la mujer, sobre el voto femenino en el mundo y sobre la importancia de que las paraguayas también lograsen la obtención del sufragio. Este periódico se convirtió en el representante por antonomasia, de todas las mujeres que en la extensa e histórica lucha por conquistar sus derechos, iniciada en el Paraguay a principios del siglo XX; aun bregaban para obtener una legislación civil y política más paritaria con respecto al varón. Una de las más preclaras columnistas de este medio fue Serafina, cuya postura vanguardista era ya bien conocida. Fue consejera de la Liga y, posteriormente, presidenta honoraria. En la gran mayoría de los artículos se puede observar el deseo de mantener informadas a las paraguayas sobre los avances que se iban logrando en pro de la causa de la mujer. Gran parte de las redacciones eran firmadas con seudónimos femeninos y algunos que otros masculinos, mientras que Serafina firmaba sencillamente con su nombre y apellido (El Feminista, 1953). Leyendo con detención el citado órgano, en todas las páginas aparece el apelativo feminista, aunque con un alto grado de conservadurismo. Sin embargo, se puede percibir una diversidad de ideas, algunas más radicales que otras.

Serafina Dávalos dejó de existir el 27 de septiembre de 1957, a la edad de 80 años. Sus restos descansan en el Cementerio de la Recoleta. Por sus actividades y creencias positivistas se le negaron

funerales cristianos. Por mucho tiempo no se supo nada de esta prodigiosa mujer hasta que en 1990, con la edición de su Tesis Doctoral por el Centro de Documentación y Estudios, volvió a adquirir notoriedad, hasta el punto que varias organizaciones feministas o instituciones llevan su nombre. En 1998 fue la primera mujer en aparecer en un sello postal de la Dirección de Correos del Paraguay.

En el transcurso de nuestro devenir existen muchísimas historias de mujeres que desde sus diversas condiciones y espacios coadyuvaron en la construcción de nuestro presente y merecen ser reconocidas, pero Serafina Dávalos fue excepcional. Ella se constituyó en un paradigma a emular en la dignificación de la mujer y no solo en el aspecto laboral o feminista sino en todos los órdenes. La mejor manera de reconocer el valor de sus acciones es el recordarla al difundir sus acciones y el de que permanezca en nuestras memorias.

Teresa Lamas Carísimo de Rodríguez Alcalá

Dama de fino temperamento, su linaje se remonta en línea recta hasta el capitán conquistador y primer gobernador del Paraguay, Domingo Martínez de Irala. Nació en Asunción, el 10 de diciembre de 1887, en plena etapa de la posguerra. Realizó sus estudios en el colegio de la Providencia y en la escuela Normal de Asunción. Contrajo enlace con el conocido periodista y hombre de letras de nacionalidad argentina, José Rodríguez Alcalá.

Realizó innumerables actividades en el ambiente cultural y muy pronto se consagró como notable escritora. Al principio incursionó en el campo periodístico con el seudónimo de *Tirse* y en 1919, con su cuento *Vengadora* obtuvo el primer premio en un concurso de cuentos nacionales.

Más tarde, en 1921, ya sin seudónimo y con su propio nombre, publicó *Tradiciones del Hogar*, abarcando una colección de diez interesantes relatos que no se apartan del realismo ni del tono sentimental. En particular, Beatriz González de Bosio destaca el

impacto que la obra tuvo tanto en la prensa extranjera como en los círculos intelectuales de la época. En este sentido, afirma:

> El libro mereció el beneplácito de la prensa nacional e internacional. Se refirieron al mismo con elogiosos comentarios La Nación y el Boletín Bibi, de Buenos Aires, O Journal do Comercio de Brasil, The Chicago Tribune, la revista Interamericana de Nueva York y fue comentado por los principales escritores paraguayos. El segundo volumen se publicó en 1928 con diez y seis nuevos relatos. Para entonces, su nombre había trascendido los umbrales del país, hecho que promovió su inclusión en la nómina de miembros de numerosas entidades culturales del exterior. Esta obra tuvo varias ediciones. En 1944, publicó otra novela, Huerto de odios y, en 1955, La casa y su sombra.
>
> Escribió numerosos ensayos y artículos, pronunció importantes conferencias y discursos. Al mismo tiempo presidió numerosas entidades, entre ellas, la Cruz Roja Paraguaya durante la guerra del Chaco; Liga de Damas Católicas y del Consejo Superior de la Asociación de Mujeres de la Acción Católica del Paraguay, Asociación Pro-presos. Como presidenta del Gimnasio Paraguayo organizó las siguientes comisiones: Cultura femenina, Artes, Biblioteca, Relaciones, Escuela de Enfermeras y Comité Social. Recibió varias distinciones por sus actividades filantrópicas y culturales. El Comité general Stanitza Belaieff de París también le rindió homenaje por su artículo "Pupilasazules". De acuerdo a una resolución, acordada por The American league de Miami, le fue enviada una cordial salutación y testimonio de admiración como tributo de estima a las cualidades de la mujer del Paraguay que ella pusiera de relieve y un cuento suyo Apuro-pe manté fue incluido en la Antología de Cuentos Selected Spanich de Robert Ashburn de la West Virginia University de Morgantown (González De Bosio, 2018, p. 4).

Teresa Lamas fue la primera mujer que incursionara públicamente en el campo de la literatura nacional. Si bien lo hizo también Ercilia López de Blomberg con sus escritos en los periódicos y su novela *Don Inca*, es de saber cómo ya se anotó con anterioridad que ésta permaneció inédita hasta 1965 y, además, ella vivía más en Buenos Aires que en Paraguay. Mientras que Teresa se convirtió en la primera mujer en el país en publicar un libro de autoría propia, a más de innumerables artículos periodísticos y discursos pronunciados en diversas ocasiones conmemorativas, nos permitió descubrir en ella a una escritora que tuvo la visión de

materializar en las páginas de cada uno de sus trabajos, el proceso histórico paraguayo en el transcurso de cuatro siglos y con la exclusiva misión de reivindicar al Paraguay y a su ciudadanía en el concierto nacional e internacional.

En las dos ediciones de *Tradiciones del Hogar*, su obra más aplaudida, la autora recopiló los recuerdos familiares que fueron narrados de generación en generación y que ella, siendo aún niña, fue registrando en su mente cada reseña para transcribirla, posteriormente, en su cuaderno de anotaciones que más tarde vio la luz en formato de libro. En ese texto, Teresa compiló aventuras y desventuras de sus antepasados, narraciones vinculadas a la historia nacional, desde la primigenia etapa de conquista del territorio paraguayo, de la colonia española que tuvo a la Asunción su centro no sólo político, sino social y económico. Las estructuras sociales de Buenos Aires y Montevideo son posteriores por lo menos en dos siglos.

Posiblemente, uno de sus relatos más emotivos corresponde a la etapa independiente, titulado *Francia tiempopeguare* (que significa "En el tiempo del doctor Francia") (Lamas, 2011, p. 45-51). El doctor Francia, que gobernó el país por 26 años, había perseguido denodadamente a los miembros de la antigua élite socio-económica del país, y entre ellos se encontraban los miembros de la familia Carísimo, antepasados próximos de la autora, quien describe con autoridad literaria a este familiar:

> Era el señor Carísimo un hombre grueso y los grillos no pudieron cerrarse sobre sus robustos tobillos; pero el jefe de los sicarios era incapaz de pararse ante esta pequeñez. La esposa, doña Josefa de Haedo, se prosternaba al día siguiente a las plantas del dictador para suplicarle, no el perdón de su esposo, no la libertad del ser amado, padre de sus hijos, sino algo menos; para suplicarle, temblorosa de llanto y de dolor, que mandase cambiar los grillos que, incrustados en carne viva, torturaban al infeliz prisionero (Lamas, 2011, p. 45-51).

Según la tradición, el dictador, movido a piedad ante la pena y la belleza de la señora Haedo, le concedió la gracia diciéndole, "si

vos misma, señora, mandáis hacer otros para reemplazarlos". De inmediato, doña Josefa recordó que, después de los despojos realizados por el gobierno, ella aún contaba con un medallón que su marido le había regalado la noche de bodas. Con la joya en las manos recorrió varios herreros para fundir grillos nuevos. Sin embargo, todos los vecinos le negaban el saludo por temor a represalias, hasta que un extranjero vizcaíno satisfizo su petición y realizó con el forjador *e*l trueque del áureo medallón por una tosca barra de hierro destinado, por gracia diabólica del tirano, a aprisionar a su propio amadísimo esposo. Esta narración da una idea quizás más acabada del alcance de la represión del gobierno francista que cualquier erudito tratado de historia formal.

Otros interesantes relatos también incluyen las peripecias padecidas por sus familiares durante el gobierno del mariscal Francisco Solano López y su compañera, Elisa Lynch y, sobre todo, las tribulaciones acaecidas durante la guerra contra la Triple Alianza. La historia oficial hasta ese entonces, había registrado sucesos meramente bélicos, anales sobre héroes, comandantes de batallas, campañas y combates, escalafones militares, etc., sin mencionar aspectos sociales y psicológicos sufridos por los combatientes o las mujeres que se hallaban en los campamentos.

En uno de ellos, "El Retrato", la autora, sin saberlo, a través de unos episodios aparentemente menores narrado por sus familiares, pero vividos en carne propia, documentó la historia de la contienda, pero enriquecida con aspectos sociales que ningún cronista o historiador de la guerra había argumentado.

En cada una de sus narraciones, Teresa Lamas instaló una profunda sensibilidad de mujer en sucesivos estados de nieta, hija, madre, hermana y prójima de otras en similar situación. La historia no fue siempre idílica, y la literatura supo recoger en palabras aquello que los archivos pasaron a veces por alto. En cada una de sus memorias, la autora retrata paisajes socio-políticos, culturales y económicos de todo el proceso histórico paraguayo desde la época de conquista (Siglo XVI) hasta la etapa que le tocó vivir.

Teresa Lamas Carísimo marcó una época con sus escritos de estilo costumbrista. Dejó de existir el 21 de septiembre de 1975, legando una impronta indeleble a las futuras generaciones dedicadas a las letras paraguayas.

María Concepción Leyes de Chaves

Nacida el 26 de abril de 1891 en Caazapá, fue una figura central y multifacética en la literatura, el periodismo, la educación, el activismo social de Paraguay a lo largo del siglo XX y la diplomacia cultural. Maestra normal en Ayolas, pronto se trasladó a Asunción, donde publicó crónicas y ensayos en la prensa capitalina y en revistas rioplatenses. Casada con Manuel W. Cháves (profesor, periodista y parlamentario) fue madre de seis hijos.

Entre 1939 y 1945 redactó la serie de textos escolares *Amanecer*, *Caminito*, *Nave*, *Alegría*, *Patria mía* y *Cumbre*; aprobados por concurso ministerial. Esos manuales acompañaron a varias generaciones de alumnos paraguayos.

Su vida de casi un siglo fue un testimonio de compromiso y dedicación al desarrollo cultural y social de su nación. Su formación como maestra normal fue el punto de partida de una influyente carrera en la docencia. No solo impartió conocimientos, sino que también inculcó valores y promovió la importancia de la educación como pilar fundamental para el progreso individual y colectivo. Su visión trascendió las aulas, convirtiéndo se en una incansable defensora de la reforma y mejora de la calidad educativa en Paraguay, participando activamente en debates y propuestas para modernizar el sistema.

En el ámbito literario, fue una autora prolífica y versátil. Su pluma exploró la poesía, la narrativa (cuentos y novelas), el ensayo y el teatro, siempre con una prosa clara, elegante y una profunda sensibilidad. Sus obras se sumergieron en la identidad paraguaya, retratando la vida rural, las costumbres y tradiciones, y abordando con agudeza las problemáticas sociales y políticas de su tiempo. Su obra literaria combina narrativa histórica (*Tava-í*, 1942, premio

Ateneo Paraguayo) con el rescate patrimonial: *Río lunado. Mitos y costumbres del Paraguay* (Buenos Aires, Peuser, 1951) sistematiza leyendas guaraní-hispanas con un enfoque comparado pionero. En 1957 publicó *Madame Lynch*, biografía novelada que problematiza la figura de Elisa Alicia Lynch y su impacto en la memoria nacional:

> Extraordinaria conferencista, entre 1936 y 1975 dictó más de 30 conferencias sobre temas diversos. La última de ellas en la Academia Paraguaya de la Historia, versó sobre "La Mujer en la Historia de América" y fue unánimemente elogiada por su profundidad y rigurosa documentación. Su nombre cobró notoriedad nacional cuando, en un Concurso convocado por el Ministerio de Educación y Cultura, sus libros de lectura fueron aprobados para el uso en todas las escuelas de la República. Así, "Amanecer", "Caminito", "Nave", "Alegría", "Patria mía" y "Cumbre", libros para el primer al sexto grados de la escuela primaria, fueron los aliados de maestros y niños en el logro de una educación significativa para el país. Obras suyas fueron publicadas en revistas de los Estados Unidos como "Ride with the Sun" y "United Nation Women's guide" y figuran asimismo en la antología hispanoamericana "América habla" (Buenos Aires, 1976) y en la "Historia de la Literatura Iberoamericana" publicada en Madrid en 1982 (Galeano, 2025).

Novelas como *Tierra de fuego* (1964), que narra las vicisitudes de la Guerra del Chaco, y sus colecciones de cuentos, ofrecen un valioso fresco de la realidad paraguaya. Su poesía, por su parte, se caracterizó por su lirismo y la exploración de temas universales con una voz auténtica. Fue pionera en el periodismo paraguayo, utilizando esta plataforma como un potente vehículo para la expresión de sus ideas y la promoción de causas sociales. Colaboró asiduamente con numerosos periódicos y revistas, tanto a nivel nacional como internacional, consolidándose como una voz influyente en el debate público y en la formación de opinión. Más allá de su producción intelectual, se la considera como una activa promotora cultural y una de las primeras y más fervientes luchadoras por los derechos de las mujeres en Paraguay.

Su participación en diversas organizaciones feministas y sociales fue clave para abogar por el sufragio femenino, la igualdad de oportunidades en todos los ámbitos y el acceso equitativo a la

educación para las mujeres. Su activismo la convirtió en una figura emblemática del movimiento feminista paraguayo de la primera mitad del siglo XX.

Su trayectoria muestra cómo la escritura, la escuela y la diplomacia cultural fueron, para las mujeres paraguayas del siglo XX, herramientas complementarias de construcción ciudadana. Falleció en Asunción el 13 de diciembre de 1985, dejando un legado que la consagra como una de las intelectuales más completas y comprometidas de la historia paraguaya, un testimonio del poder de las palabras y la acción para tejer historias y transformar realidades.

Conclusión

El recorrido histórico y literario de las mujeres paraguayas evidencia un proceso de resistencia, afirmación y creación que acompañó a la nación en sus momentos más críticos y de reconstrucción. Desde las primeras voces como Josefa Facunda Esperati y Ercilia López de Blomberg, hasta las intelectuales y escritoras del siglo XX como Ramona Ferreira, Serafina Dávalos, Teresa Lamas y María Concepción Leyes de Cháves, se configura una trama de aportes que no sólo abrieron espacios de participación, sino que también contribuyeron a redefinir los parámetros culturales y sociales de su tiempo.

Estas protagonistas, desde sus múltiples ámbitos (la literatura, el periodismo, la educación, el activismo social y político), demostraron que la palabra escrita podía ser tanto un medio de resistencia como de construcción identitaria. Su legado invita a repensar la historia cultural del Paraguay, incorporando la mirada y la voz de las mujeres, cuya incidencia fue decisiva en la formación de la conciencia nacional y en la apertura de nuevos horizontes para las generaciones futuras. Asimismo, su legado invita a replantear la historiografía paraguaya desde una perspectiva más inclusiva, que reconozca el rol activo de las mujeres en la construcción del imaginario cultural y en la transformación social.

Incorporar estas voces permite comprender no sólo la riqueza de la literatura paraguaya, sino también los procesos de resistencia, innovación y participación ciudadana que marcaron la historia del país. De este modo, el estudio de estas autoras se revela imprescindible para valorar la dimensión integral de la historia y la cultura paraguayas, así como para inspirar nuevas generaciones en la consolidación de la igualdad y la justicia social.

Referencias

ACEVEDO, Raúl. *Lo que el fuego no pudo devorar: Ramona Ferreira y otras herejías necesarias*. En: *El Nacional*, 1º y 8 de junio de 2025.

ACOSTA, Gustavo. *La Postguerra contra la Triple Alianza. Aspectos políticos e institucionales (1870-1904)*. Asunción: Servilibro, 2019, p. 266-267.

ARCHIVO NACIONAL DEL PARAGUAY. (1812). *Vol. 3407, Sección Nueva Encuadernación, folios 62 y 67*.

CURIUPAYTY. *Batalla de Curupayty, 22 set. 1866*. Registro histórico general.

DÁVALOS, Serafina. Humanismo. Asunción: s.n., 1907.

DÁVALOS, Serafina. Humanismo. Edición crítica. Asunción: Centro de Documentación y Estudios, 1990.

EL FEMINISTA. *Portavoz de la Liga Paraguaya Pro Derechos de la Mujer*, Asunción, nov. 1953.

FERREIRA, Ramona. La Voz del Siglo. Asunción: Tipografía Nacional, 1902.

FRANCIA, José Gaspar Rodríguez de. ***Gobierno del Paraguay (1814–1840)***. Registro histórico general.

GONZÁLEZ DE BOSIO, Beatriz. *Teresa Lamas*. Suplemento Cultural de ABC Color, 11 mar. 2018, p. 4. https://www.portal

guarani.com/465_ercilia_lopez_de_blomberg__.html#tags. Acceso en: 22 nov. 2025.

LAMAS CARÍSIMO, Teresa. *Tradiciones del hogar*. Asunción: Imprenta Nacional, 1921.

LA VOZ DEL SIGLO. Números 6, 7, 8, 9 y 10. Asunción, 1904.

LA PATRIA. Asunción, 21 dic. 1904.

LEYES DE CHAVES, María Concepción. *Río lunado: mitos y costumbres del Paraguay*. Buenos Aires: Peuser, 1951.

LEYES DE CHAVES, María Concepción. Tava-í. Asunción: Ateneo Paraguayo, 1942.

LEYES DE CHAVES, María Concepción. Madame Lynch. Asunción: s.n., 1957.

LÓPEZ DE BLOMBERG, Ercilia. Don Inca. Buenos Aires: Ministerio de Educación y Cultura, 1965.

MÉNDEZ-FAITH, Teresa. Breve historia de la literatura paraguaya. 2. ed. Asunción: Intercontinental Editora, 1998.

PEIRÓ BARCO, José Vicente. *Narradoras paraguayas, antología*. Recopilación de José Vicente Peiró y Guido Rodríguez Alcalá. Asunción: 1999.

Capítulo 2

Panorama da poesia de autoria feminina paraguaia do século XX

Jacicarla Souza da Silva

De pronto soy ahora
Una metáfora inútil debajo del paisaje.
Un sueño pertinaz
amordazado.
Nila López

Palavras iniciais

Apesar da proximidade geográfica com o Brasil, o Paraguai é um território ainda pouco explorado pelos brasileiros, principalmente no que diz respeito às relações intelectuais da cultura paraguaia. No imaginário brasileiro, o Paraguai representa esta fronteira "aberta", onde transitam oportunidades de consumo pelo comércio *de Ciudad del Este*. Em cidades mais próximas à fronteira paraguaia disfruta-se da chipa e da sopa paraguaias, do tereré, sendo o portunhol a (inter)língua da comunicação. Até onde os nossos conhecimentos alcançam sobre este pequeno país que conseguiu resistir à hegemonia linguística, a ponto de ser o único no nosso continente em ter uma língua indígena como idioma oficial?

A fim de expandir os nossos olhares sobre este enigmático país, em especial, acerca da produção poética do Paraguai, este texto tem o objetivo de trazer à luz a expressividade artístico-literária da mulher paraguaia no cenário cultural latino-americano. Para isso, pretende-se, inicialmente, apresentar reflexões sobre a literatura de autoria feminina no Paraguai para, em seguida, comentar a sua recepção crítica no Brasil. Logo, busca-se realizar

um panorama da escrita de mulheres na poesia paraguaia do século XX, estabelecendo o diálogo com o pensamento da crítica feminista latino-americana e com o universo artístico feminino do Paraguai.

História, Mulher e Literatura no contexto paraguaio

Barbara Potthast (2011, p.358) chama a atenção para o pioneirismo do Paraguai quanto ao protagonismo feminino: "*Paraguay es, tal vez, el país latinoamericano que más atención ha prestado al rol de las mujeres en su historia, incluso antes de que los estudios sobre mujeres y de género se propagaran en las ciencias sociales*." Segundo a autora, desde a época colonial, as mulheres paraguaias tiveram um papel importante, de destaque e ativo no desenvolvimento sociocultural do país, porém, de submissão.

Potthast (2011, p. 359) ainda destaca que nas sociedades guaranis, por exemplo, as mulheres eram responsáveis por selar alianças políticas nos grupos domésticos. Dessa forma, elas eram usadas para consolidar pactos políticos e obter apoio mútuo entre famílias. Durante o período colonial, além de serem exploradas sexualmente, o seu papel como agente sociopolítico e como provedora de alimentos é intensificado.

Após a Guerra do Paraguai (1864-1870) que devastou o país, o protagonismo feminino é demarcado pelo fato das mulheres serem responsáveis pela reconstrução social e econômica do Paraguai, ao passo que o domínio político permanece com os homens. Potthast (2011, p.368) lembra que nesse momento o Paraguai era conhecido como um "país das mulheres", no que se refere à questão demográfica, porém, não política. Por outro lado, durante esse mesmo período observa-se a organização política dessas mulheres, conforme destaca a pesquisadora: "*Poco a poco se desarrolló un movimiento feminista; trabajadoras de diferentes áreas empezaron a organizarse y, a partir de los años veinte y treinta, las mujeres comenzaron a destacarse en el ámbito cultural*." (Potthast, 2011, p.368).

Ainda que a presença de mulheres paraguaias no campo letrado se restrinja a um grupo reduzido e pertencente a elite social,

no início do século XX destacam-se iniciativas que colocaram em evidência a produção intelectual dessas mulheres em periódicos como *La Voz del Siglo* (1902-1904), organizado por Ramona Ferreira que necessitou se exilar em 1904, e *Por la Mujer* (1936), voltada para a defesa dos direitos das mulheres e crianças. (Potthast, 2011, p.374) Bárbara Potthast (2011, p.374) ainda salienta a atuação de mulheres nos periódicos da época em diferentes cidades como *Asunción*, *Concepción* e *Encarnación*.

Assim como ocorreu em grande parte dos países latino-americanos, com a possibilidade de acesso às escolas públicas femininas, as mulheres passam a se inserir de forma mais expressiva nesse universo letrado. Esse momento é o que Constância Lima Duarte (2003, p.152) denomina "Primeira onda: primeiras letras", ao se referir, em especial, ao contexto brasileiro, o que não se difere do cenário social paraguaio. Sobre esse período afirma Duarte:

> E foram aquelas primeiras (e poucas) mulheres que tiveram uma educação diferenciada, que tomaram para si a tarefa de estender as benesses do conhecimento às demais companheiras, e abriram escolas, publicaram livros, enfrentaram a opinião corrente que dizia que mulher não necessitava saber ler nem escrever. (Duarte, 2003, p.143)

Dessa forma, o direito básico ao acesso à educação foi fundamental para a participação feminina no campo letrado. É diante dessa circunstância que a pesquisadora Constância Lima Duarte (2003) corrobora com a afirmação de Zahidé Muzart (2003 apud Duarte, 2003, p. 143) que reconhece nessas escritoras um feminismo incipiente, uma vez que o fato de se pronunciarem como mulheres já corresponderia a um ato subversivo aos padrões da época e, portanto, uma prática feminista.

Ao considerar a literatura produzida por mulheres no Paraguai, Ángeles Mateo del Pino (1992, p.197), enfatiza o protagonismo feminino na História paraguaia, salientando o processo de transculturação vivenciado no país, o qual, segundo a

estudiosa, deu origem a uma figura feminina que merece destaque no cenário latino-americano:

> *El comportamiento de las mujeres reproduce en cada caso la herencia cultura castellano-guaraní y algunas veces las contradicciones emergentes del choque. Se desprende así la existencia de cuatro tipos de mujeres iguales y distintas: la indígena, por un lado, y la española, por el otro, y como mediando entre éstas tan diferentes física y, quizá, psicológicamente, y tan iguales en sus sentimientos, encontramos a la criolla, y en abrumadora mayoría a la mestiza, como propuesta intermedia entre las dos primeras. Una protagonista tan decisiva aunque muchas veces olvidada y marginada de su tierra.* (Mateo del Pino,1992, p.197)

A herança cultural paraguaia torna-se crucial, sob a ótica de Mateo del Pino para que seja possível compreender a produção dessas mulheres, em que a figura da mestiça ocupa um lugar de destaque, ainda que o seu apagamento persista na História do Paraguai. Trata-se de mulheres que apesar do seu protagonismo, o exerceram de forma silenciada (Mateo del Pino, p. 197).

É diante desses "protagonismos silenciados" que a crítica feminista latino-americana irá se debruçar nas particularidades presentes na América Latina. No caso do Paraguai é válido destacar a presença do guarani como idioma oficial em que, segundo Bartomeu Melià (2011, p. 467), "*en los últimos 50 años, la lengua guaraní continúa en un contexto de colonización cultural agravado*". Nesse sentido, o enfoque pós-colonialista tende a contribuir para pensar na condição ocupada pela América Latina, quanto à língua, ao discurso e à identidade em relação à Europa. Sobre este aspecto, ressalta Eloína Prati dos Santos:

> Ao dar expressão à experiência do colonizado, os escritores pós-coloniais procuram subverter, tanto temática, quanto formalmente, os discursos que sustentaram a expansão colonial: os mitos de poder; raça e subordinação, entre outros. A literatura pós-colonial mostra as marcas profundas da exclusão e da dicotomia cultural durante o domínio cultural europeu e os conflitos delas decorrentes. (Santos, 2010, p.343)

Essas marcas de exclusão as quais lembra Santos ganham destaque na produção literária de autoria feminina, ao

denunciarem as condições sociais que as mulheres foram historicamente submetidas. Para Jorgelina Corbata (2002, p.37), as obras das escritoras latino-americanas não seriam apenas um produto de criação literária, mas, sobretudo, reflexão acerca da escrita de autoria feminina, do corpo, do papel ocupado pelas mulheres na sociedade. Levando em conta essa premissa, caberia examinar como as escritoras paraguaias, frente ao seu "protagonismo silenciado", como evidenciou Ángeles Mateo del Pino, integram a rede de produção de autoria feminina da América Latina, no sentido apresentado por Ana Pizarro (2006, p. 93) quanto à potencialização dos seus discursos individuais para a construção de um discurso intelectual da mulher latino-americana.

A recepção crítica da produção de autoria feminina paraguaia

Embora a figura da mulher paraguaia seja de destaque no que tange à História do seu país, conforme apresentado anteriormente, e, apesar dos crescentes estudos com enfoques pós-colonialista e feminista, é curioso notar que poucas pesquisas têm se debruçado sobre a produção de autoria feminina do Paraguai. Levando em conta o contexto brasileiro, o número de trabalhos parece ainda é escasso. Ao percorrer o Catálogo de Teses & Dissertações da CAPES, utilizando as palavras-chave "literatura mulher Paraguai", "literatura feminina Paraguai" e restringindo a busca à área de Letras/Literatura, observa-se 13 títulos de trabalhos voltados à produção literária de autoria feminina, os quais 11 são destinados à obra de Josefina Plá (1903-1999).

Tabela 1 – Lista de dissertações e teses da CAPES sobre produção de autoria feminina do Paraguai[1]

Nº	Autor	Título	Ano	Nível	Universidade
1	AMARAL, Cynara Almeida	CRESCER NAS MARGENS: MEMÓRIA E IDENTIDADE CULTURAL EM EL CALLEJÓN OSCURO (2010), DE SUSANA GERTOPÁN	2020	Mestrado em Letras	Universidade Federal da Grande Dourados
2	BENATTI, Andre Rezende	AS TRAMAS DA CULTURA NA OBRA DE JOSEFINA PLÁ: ARTE, PALAVRA E IMAGINAÇÃO	2018	Doutorado em Letras Neolatinas	Universidade Federal do Rio de Janeiro
3	BENATTI, Andre Rezende	VIOLÊNCIA E TRAGICIDADE NO SILÊNCIO FEMININO DAS PERSONAGENS EM LA PIERNA DE SEVERINA, DE JOSEFINA PLÁ	2013	Mestrado em Letras	Universidade Federal de Mato Grosso do Sul
4	COELHO, Maria Josele Bucco	MOBILIDADES CULTURAIS NA CONTÍSTICA RIO-PLATENSE DE AUTORIA FEMININA: TRACEJANDO AS	2015	Doutorado em Letras	Universidade Federal do Rio Grande do Sul

[1] Essas informações têm como base um breve levantamento realizado no Catálogo de Teses e Dissertações da CAPES, disponível em: https://catalogodeteses.capes.gov.br/catalogo-teses/. Para a organização e padronização dos dados desta tabela, utilizou-se apoio da ferramenta de inteligência artificial Perplexity.ai exclusivamente para fins de sistematização e formatação das informações.

Nº	Autor	Título	Ano	Nível	Universidade
		POÉTICAS DA DISTÂNCIA EM JOSEFINA PLÁ E MARÍA ROSA LOJO			
5	EGER, Caroline Touro Beluque	VOZES NA FRONTEIRA: TRANSCULTURALIDADE NOS CONTOS DE JOSEFINA PLÁ	2010	Mestrado em Letras	Universidade Federal da Grande Dourados
6	FRAGA, Betania Vasconcelos da Cruz	A REPRESENTAÇÃO DAS PERSONAGENS MASCULINAS EM CONTOS SELECIONADOS DE JOSEFINA PLÁ	2019	Mestrado em Letras	Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul
7	GASPERIN, Luiz Eduardo Rodrigues	O BORDAR DAS PRESENÇAS FEMININAS NO TEATRO PARAGUAIO CONTADO AO MEU FILHO	2021	Doutorado em Artes da Cena	Universidade Estadual de Campinas
8	MENDONÇA, Suely Aparecida de Souza	A REPRESENTAÇÃO DA MULHER PARAGUAIA EM CONTOS DE JOSEFINA PLÁ	2011	Doutorado em Letras	Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho
9	OLIVEIRA, Geovana Quinalha de	PAISAGENS LITERÁRIAS: MULHERES E A FRONTEIRA COLONIALIZADA BRASIL/PARAGUAI	2018	Doutorado em Literatura	Universidade Federal de Santa Catarina

Nº	Autor	Título	Ano	Nível	Universidade
10	PENHA, Elizabeth Souza	LA MANO EN LA TIERRA: OS CONTOS INTERCULTURAIS DE JOSEFINA PLÁ	2006	Mestrado em Letras	Fundação Universidade Federal de Mato Grosso do Sul
11	RODRIGUES, Daiane Pereira	MODERNIDADE E ARQUIVO EM JOSEFINA PLÁ: RECUPERAÇÃO E ANÁLISE DE ENSAIOS SOBRE LITERATURA BRASILEIRA	2018	Mestrado em Letras	Universidade Federal do Paraná
12	RODRIGUES, Dora Angelica Segovia de	KUATIÁ MBAAPÓ: JOSEFINA PLÁ E A POESIA DO ÑANDUTI, GUSTA VO?	2000	Mestrado em Literatura	Universidade Federal de Santa Catarina
13	SILVA, Facunda Concepcion Mongelos	A CONSTRUÇÃO DA FIGURA FEMININA NOS CONTOS DE LA PIERNA DE SEVERINA, DE JOSEFINA PLÁ	2013	Mestrado em Estudos de Linguagens	Universidade Federal de Mato Grosso do Sul

Fonte: Catálogo de Teses e Dissertações da CAPES.

As pesquisas de nível de mestrado e doutorado realizadas no Brasil[1] chamam a atenção pelo fato da predominância dos estudos voltados à obra de Josefina Plá, quando o tema se refere à produção literária de mulheres no Paraguai. Embora ela tenha nascido na Espanha, a sua expressão literária é considerada paraguaia, devido à influência que o Paraguai exerceu na sua vida e obra. A poetisa é, sem dúvida, uma grande expoente da literatura do país que a acolheu, sendo reconhecida e apreciada por lá e em outros países como o Brasil. Josefina Plá dedicou-se a diferentes expressões artísticas, além da literatura desde 1930. Ainda assim, estudos acerca de Plá são bastante recentes no Brasil. Trata-se de estudos que vêm contribuindo para que o nome da escritora paraguaia se mantenha em destaque e, por conseguinte, desperte interesse por outras vozes femininas do Paraguai.

Essas pesquisas acadêmicas, desenvolvidas entre os anos 2000 e 2021, ao se centrarem na figura de Josefina Plá, evidenciam a necessidade de ampliar o conhecimento sobre a escrita produzida por mulheres no Paraguai. Afinal, quais outros nomes, além da autora de *El precio de los sueños* (1935), têm contribuído para reescrever o cânone literário, não apenas no Paraguai, mas também no contexto latino-americano?

O predomínio de trabalhos sobre Plá também se mantém no Catálogo de periódicos da CAPES[2]. Ainda sobre a publicação em periódicos acadêmicos, é válido destacar a Revista *Rascunhos Culturais* do curso de Letras da Universidade Federal do Mato Grosso do Sul (UFMS), campus Coxim, em seu volume 10, número 20, publicado em 2019, que traz um dossiê sobre literatura paraguaia. Nesta edição da revista, além de evidenciar o interesse

[1] Destaco a pesquisa de iniciação científica da estudante Valéria Cristiane Cherubim, sob minha orientação, desenvolvida entre setembro de 2021 e julho de 2022, na Universidade Estadual de Londrina. Essa pesquisa contou com apoio do CNPq e realizou um levantamento de nomes de escritoras paraguaias e da sua fortuna crítica no Brasil. Parte do conteúdo apresentado neste capítulo é fruto dessa pesquisa, cujos dados foram disponibilizados no Portal Mulher e Literatura.
[2] Catálogo disponível em: https://www.periodicos.capes.gov.br/

crescente pelos estudos sobre nosso país vizinho, em especial pela sua produção literária, seus artigos também dão visibilidade a nomes de escritoras paraguaias como Josefina Plá. O dossiê ainda apresenta textos sobre escritoras pouco difundidas no Brasil como Lía Colombino, Susana Gertopán e Suzi Delgado.

É válido destacar que mesmo as antologias, as histórias literárias e as obras especializadas sobre a atuação das mulheres na literatura acabam apresentando uma presença restrita de escritoras paraguaias. Na obra de Manuel Bandeira, *Literatura hispano-americana* (1960), obra importante e referência para pesquisa em literatura hispano-americana no Brasil, não encontramos citado nenhum nome de escritora paraguaia. É válido ressaltar, ainda, que nomes de mulheres, em geral, aparecem muito poucos nessa obra. Do Paraguai, encontramos como grande referência o escritor Augusto Roa Bastos, autor expoente no cânone letrado internacional.

O predomínio masculino mantém-se na *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes* (BVMC), referência mundial para os estudos em língua espanhola. Na página dedicada[3] a representantes da literatura paraguaia, dos 106 nomes que figuram o catálogo, 37 são de mulheres. Apesar dessa presença, trata-se de escritoras ainda pouco conhecidas no âmbito da literatura paraguaia, com atuação diversa no cenário intelectual do Paraguai, especialmente na crítica e na escrita literária.

Assim, a Biblioteca faz referência a obras de autoras como Chiquita Barreto Burgos (1947), Delfina Acosta (1956), Dirma Pardo Carugati (1934-2020), Lourdes Espínola (1954), Renée Ferrer (1944), Suzi Delgado (1949), Susana Gertopán (1956), Teresa Méndez-Faith (1956), Teresa Lamas de Rodríguez Alcalá (1887-1976), entre outras, somente para citar algumas.

[3] Página disponível em: https://www.cervantesvirtual.com/portales/literatura_paraguaya/

Tabela 2 – Lista de escritoras presentes no catálogo da BVMC

Amanda Pedrozo Cibilis (1955)	Maybell Lebron (1923)
Carla Fernandes (19--)*	Milagros Ezquerro (19--)*
Chiquita Barreto Burgos (1947)	Milia Gayoso Manzur (1962)
Delfina Acosta (1956)	Nidia Sanabria de Romero (1928-2023)
Dirma Pardo Carugati (1930-2020) *	Nila López (1954)
Edda de los Ríos (1942-2007)	Raquel Chaves (1939)
Elinor Puschkarevich (1941)	Raquel Saguier (1940)
Ester de Izaguirre (1923-2016)	Renée Ferrer (1944)
Josefina Plá (1903-1999)	Saskia Saer (19--)
Lita Pérez Cáceres (1940)	Selena Millares (1963) não é paraguaia
Lourdes Espínola (1954)	Sonja M. Steckbauer (1961)*
Lucía Mendonça de Spinzi (1932)	Susana Gertopán (1956)
Lucía Scoscería de Cañellas (1945)*	Suzi Delgado (1949)
Mabel Pedrozo Cibilis (1965)	Teresa Lamas de Rodríguez Alcalá (1887-1976)
M.ª del Carmen Paiva (1942)	Teresa Méndez-Faith (1956)
Mar Langa Pizarro (19--)*	Verónica Balansino (1969)
María Ángeles Pérez López (1967)*	Victoria Torres J'Rospigliosi (19--)*
Maria Gabriella Dionisi	Yula Riquelme de Molinas (1942)
María Luisa Artecona de Thompson (1919-2003)	

Fonte: Catálogo de autores da página Literatura Paraguaia da BVMC.

Entre os nomes presentes no catálogo de BVMC, destaca-se o de Teresa Méndez-Faith. A autora, nascida em Assunção, passou grande parte da vida em exílio, até a queda do ditador paraguaio Stroessner e acabou radicalizando-se nos Estados Unidos. Méndez-Faith é crítica literária, escreve contos e tem dedicado grande parte de suas obras à difusão da literatura paraguaia. Ela publicou *Breve diccionario de la literatura paraguaya* (1994) que traz importantes referências da produção literária paraguaia. Observa-se que, da primeira edição até a terceira, em 2008, o número de escritoras tem aumentado, embora não representem um terço do número total de autores. Esse crescimento demonstra o empenho de Méndez-Faith em visibilizar a produção de mulheres literatas no Paraguai.

No que tange às fontes de pesquisa voltadas à expressividade literária, cabe destacar Portal Guarani[4], em que é possível ter acesso a estudos de fôlego como o livro *Historia de la literatura paraguaya* de Hugo Rodríguez-Alcalá e Dirma Pardo Carugati, sendo a autora responsável pela sessão "*La mujer en la literatura paraguaya* (1860-1999)" que realiza um apanhado histórico e bio-bibliográfico da literatura escrita por mulheres. Dessa forma, seu trabalho torna-se indispensável para a pesquisa acerca da produção feminina de escritoras paraguaias, principalmente ao apresentar nomes ainda não conhecidos no Brasil ou mesmo traduzidos para o português. Vale destacar que o *Blog Letras Paraguaias*[5], vinculado ao Portal Guarani, vem colocando em destaque a expressividade da produção literária de escritoras paraguaias, ao reunir a bibliografia dessas escritoras.

Ao levar em conta a recepção crítica acerca da literatura produzida por mulheres paraguaias no Brasil, pode-se notar que, apesar das escassas publicações, há um crescente aumento quanto aos trabalhos voltados em analisar a produção literária de autoria feminina do Paraguai, ainda pouco conhecida entre os brasileiros.

[4] Disponível em: https://www.portalguarani.com/. * Refere-se a autoras que, embora não sejam paraguaias, constam no catálogo por residirem no Paraguai ou por possuírem estudos dedicados ao país.

[5] Disponível em: https://letrasparaguayas.blogspot.com/.

Expressão poética feminina paraguaia do século XX[6]

Imagem 1 – *Motivos Payagua*, Xilografía de Josefina Plá



Fonte: Portal Guarani.

Josefina Plá, como mencionado anteriormente, protagoniza os estudos literários no Brasil voltados à literatura de autoria feminina. Ela escreveu sobre a presença de estrangeiros, principalmente os europeus no Paraguai, bem como acerca das artes populares, artes plásticas, língua e bilinguismo e cultura. Apesar de não se considerar uma ativista feminista, seus temas, tanto na literatura quanto seus textos publicados em jornais e revistas, inúmeras vezes tratam do universo feminino, em que se questionam os papeis e desafios enfrentados pelas mulheres nos

[6] Em sua pesquisa iniciação científica, Valéria Cristiane Cherubim (2021-2022), apresenta o rol de 70 escritoras paraguaias. Entre elas, há um número representativo de mulheres que se dedicaram à escrita poética como Alicia Campos Cervera (1948), Amanda Pedrozo Cibilis (1955), Carmen Soler (1924-1985). Delfina Acosta (1956), Ester de Izaguirre (1923-2016), Ida Talavera (1910-1993), Josefina Plá (1903-1999). Elinor Puschkarevich (1941), Lourdes Espínola (1954), Lucía Scoscería de Cañellas (1945), Mabel Pedrozo Cibilis (1965), M.ª del Carmen Paiva (1942), María Luisa Artecona de Thompson (1919-2003), Maybell Lebron (1923), Nila López (1954), Raquel Chaves (1939), Raquel Saguier (1940), Renée Ferrer (1944), Saskia Saer (19--), Suzi Delgado (1949), Verónica Balansino (1969), Yula Riquelme de Molinas (1942).

diversos âmbitos sociais. A sua poesia é considerada por grande parte da crítica como moderna e vanguardista.

Não restam dúvidas que se está diante de uma grande expressão feminina no Paraguai, que serviu de inspiração para muitas mulheres por meio de sua escrita, na qual a própria arte se transforma em tema, como demonstram os versos de Delfina Acosta, de *Versos de amor y de locura* (1956):

"Poesía"
Sólo tu voz es dulce, poesía,
porque por ella he sido yo narrada.
Con tierna obstinación tus ojos pones
donde clavé, vencida, mi mirada.
Ya te mandaron a morir, mas tú
como una flor del campo te levantas.
La hoguera preparada para ti
en tus lozanos pétalos se lava.
Porque eres mustia entre las bestias todas,
garza de invierno, yo te siento hermana. (Acosta, 2008)

A poesia, conforme revela o poema, torna-se o refúgio da palavra, ela resiste à morte e como a *garza de invierno* segue altiva, doce e suave, paradoxalmente tão frágil e tão forte como os versos de Ester de Izaguirre:

"Palabras"
Para que no mueran las palabras yo no quiero la muerte.
Sólo esta móvil boca las pronuncia.
Estos orbiculares se pliegan redondeados con gestos de bandera.
Sólo esta lengua obliga a la nostalgia que le deja la tierra.
Sólo estos dientes marcan sedientos de perfiles
las celdas que me encierran.
Habla todavía, manantial de la voz,
socavón de plegarias.
Habla todavía, sedienta e insaciable,
impotente y cobarde,
humana boca mía. (Ester de Izaguirre, 2002, grifos meus)

"*Palabras*" clama pela vida, pois diante de um corpo imóvel a boca está aprisionada. Somente os dentes podem cercear essa voz

que, se por um lado, é sedenta e insaciável, por outro, é impotente e covarde. Delfina Acosta, assim como Ester Izaguirre cantam a imortalidade da arte, da poesia que extravasa a fragilidade humana diante da morte. É nesse sentido que o poema "*Libre*", de Maria del Carmen Paiva, publicado em *Comparecencias* (1997), apresenta a ideia de liberdade que vai além da própria vida:

"Libre"
Más allá de mí,
ando como si estuviera
ya viva, después de la vida.
Desde el hondo corazón
hasta el alba más pura. (Paiva *apud* Méndez-Faith, 2004)

A liberdade será tema caro na produção literária do Paraguai. A violenta ditadura do general Stroessner (1954-1989) deixará marcas profundas. Dessa maneira, a poesia dessas mulheres não se calará perante o clima de repressão e silenciamento:

"Banderas"
Banderas negras
para el último día
del opresor.

Sangre de ardidas venas.
Rictus exagües.
Luz y espada. […]
Banderas.
Banderas de cien duelos distintos
sobre los flancos yertos
de su nombre.

Banderas.
Banderas desplegadas.
Emblema.
Justicia.
Libertad. (Artecona de Thompson, 2002, grifos meus)

O poema "*Banderas*" de María Luisa Artecona de Thompson, pertencente ao livro *El canto a oscuras*, foi produzido entre os anos

de 1950-1954. O título da obra sugere o conturbado momento político vivido no Paraguai naquele período, marcado por conflitos e tensões sociais e políticas. Esse ambiente também foi denunciado pela pintora paraguaia Olga Blinder:

Imagem 2 – *Como los miramos I* (1969), pintura a óleo de Olga Blinder



Fonte: Portal Guarani.

Olga Blinder, além de colocar em evidência figuras femininas em suas obras, também denunciará, como mencionado anteriormente, as atrocidades cometidas pela ditadura. Há, inclusive, uma série de suas pinturas intitulada "*Los torturados*" (1963) que faz referência explícita à tortura vivida aos opositores do regime de Stroessner. Cabe destacar que Olga foi uma das expositoras da 4ª Bienal de São Paulo, que ocorreu em 1957[7].

Outra questão histórica que se fará presente na produção de autoria feminina paraguaia diz respeito ao silenciamento da língua guarani. O colonizador impôs sua língua e sua cultura, porém, no Paraguai houve uma resistência e a língua guarani se mantém viva até hoje. Em 1992, o guarani ficou estabelecido na Constituição do Paraguai como idioma oficial também. Ao levar em conta esse

[7] Catálogo disponível em: https://issuu.com/bienal/docs/namedb4cb4/343

contexto do bilinguismo, algumas escritoras, como a poetisa, narradora e jornalista Susy Delgado publicará seus poemas em guarani. Por meio de uma escrita bilíngue, ela busca valorizar as duas línguas nacionais. Os quatro primeiros livros de poemas da autora foram publicados em versão bilíngue.

"Peichaite nga'"
Peichaite nga'u
che rekovemi:
tahenda porä
ko yvy ape ári,
tojajái rei
kuarahy rendýicha,
tojahu yvytúpe…
"Ojalá así fuera"
Ojalá así fuera
mi pequeña vida:
que estuviera asentada
en un buen lugar
sobre esta tierra,
que brillara
como el fuego del sol
y se bañara en el viento… (Delgado *apud* Miranda, 2008)

No caso do Paraguai é válido destacar a presença do guarani como idioma oficial em que, segundo Bartomeu Melià (2011, p. 467), "*en los últimos 50 años, la lengua guaraní continúa en un contexto de colonización cultural agravado*". Nesse sentido, o enfoque pós-colonialista tende a contribuir para pensar na condição marginal ocupada pela América Latina, quanto à língua, ao discurso e à identidade em relação à Europa. (Silva, 2009, p.39). Assim como Suzy Delgado, escritoras como Raquel Chaves irão valorizar a sua herança linguística:

"Espacio en guaraní"
Han llegado y partido.
Han reído y llorado.
Han amado y matado.
¡Con el guaraní en los labios!
Todos les han mentido.

Tierra les ha llovido.
Fuego caído encima.
¡Con el guaraní en los labios! (Chaves, 2001)

Como nos versos de Ester Izaguirre somente a língua pode reivindicar a nostalgia. Essas escritoras, como guardiãs da memória, resistem às diversas violências que o país vivenciou. Conforme lembra Carmen Soler, rio Paraguai resume o que significa o seu povo:

"Río Paraguay"
resumen de lo que es pueblo y patria.
***Ancho y poderoso** padre nuestro*
*que **fluye majestuoso** por su cauce.*
Río de las Coronas agoreras
*que bajan de los **altos manantiales**.* […] (Soler, 2011, grifos meus)

É diante desses "protagonismos silenciados", como evidenciou Ángeles Mateo del Pino (1992, p.190), que a poética dessas mulheres se inscreve. Para Jorgelina Corbata (2002, p.37), as obras das escritoras latino-americanas não seriam apenas um produto de criação literária, mas, sobretudo, reflexão acerca da escrita de autoria feminina, do corpo, do papel ocupado pelas mulheres na sociedade. Essas escritoras não apenas dão visibilidade à produção literária paraguaia, mas também configuram vozes femininas que integram a rede de produção de autoria feminina da América Latina, no sentido apresentado por Ana Pizarro (2006, p. 93), ao potencializarem seus discursos individuais para a construção de um discurso intelectual coletivo da mulher latino-americana.

A partir das breves considerações realizadas neste texto, observa-se que a produção de autoria feminina paraguaia do século XX ainda é tema pouco explorado no campo dos estudos literários, como também no âmbito da crítica feminista latino-americana.

Nesse sentido, reconhecer a importância dessas vozes femininas, que têm sido silenciadas pela crítica literária, é uma forma de romper estereótipos com relação à expressividade

cultural do Paraguai, ainda tão enigmática, principalmente para o Brasil, apesar da proximidade geográfica.

Referências

ARTECONA DE THOMPSON, María Luisa. *El canto a oscuras.* Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2002. Disponível em: https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcjw8c6. Acesso em: 03 nov. 2025.

BLINDER, Olga. *Como los miramos 1*. Pintura a óleo, esmalte sintético, sobre aglomerado. 1969. 130 x 80 cm. Disponível em: https://portalguarani.com/45_olga_blinder/9943_como_los_miramos_1_1969__obra_de_olga_blinder.html. Acesso em: 13 jul. 2025.

CHAVES, Raquel. *Espacio sagrado*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2001. Disponível em: https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcsn056. Acesso em: 03 nov. 2025.

CORBATTA, J. *Feminismo y escritura femenina en Latinoamérica*. Buenos Aires: Corregidor, 2002.

DUARTE, C. L. Feminismo e literatura no Brasil. *Estudos Avançados*, São Paulo, v.49, n. 17, p.151-172, 2003.

IZAGUIRRE, Ester de. Poemas (1960-1992). In: IZAGUIRRE, Ester de. *Obras completas*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2002. Disponible em: https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcbr8r1. Acesso em: 02 nov. 2025.

MATEO DEL PINO, A. Presencia y esencia de la mujer en el con texto paraguayo: conquista y colonización. *Vergueta*, La Palma de Gran Canaria, n.0, p.189-198, mayo 1992.

MELIÀ, B. Historia de la lengua guaraní. In: TELESCA, I. (Coord.). *Historia del Paraguay.* Nueva Edición. Asunción: Editorial Santillana, 2011. p.481-501. *E-book*.

MÉNDEZ-FAITH, T. *Antología de la literatura paraguaya*. 3.ed. Asunción: El Lector, 2004. Disponível em: https://tmfaith.com/antologia/4_P-R.html. Acesso em: 01 nov. 2025.

MÉNDEZ-FAITH, T. *Breve diccionario de la literatura paraguaya*. Asunción: El Lector, 1994. Disponible en: https://www.tmfaith.com/diccionario/diccontent.html. Acesso em: 01 nov.2025.

MÉNDEZ-FAITH, T. *Diccionario de la literatura paraguaya*. Asunción: El Lector, 2008. Disponible en: https://www.tmfaith.com/diccionario_3/Diccionario%20de%20la%20Literatura%20Paraguaya%203ra%20Ed.pdf. Acesso em: 01 nov.2025.

MIRANDA, A. Susy Delgado. In: *Antonio Miranda*. [S.l.], janeiro de 2008. Disponível em: http://www.antoniomiranda.com.br/sobreoautor/sobre_autor_index.html. Acesso em: 10 jul. 2025.

PIZARRO, Ana. O "invisible college". Mulheres escritoras na primeira metade do século XX. In: PIZARRO, Ana. *O sul e os trópicos: ensaios de cultura latino-americana.* Trad. Irene Kallina e Liege Rinaldi. Niterói: EdUFF, p. 87-93, 2006.

PLÁ, Josefina. *Motivos Payagua***.** Xilografia. [19-?]. 85x 65 cm. Disponível em: https://www.portalguarani.com/222_josefina_abel_de_la_cruz_pla__/1128_motivos_payagua__xilografia_de_josefina_pla.html. Acesso em: 15 out. 2025.

SANTOS, Eloína Prati. Pós-colonialismo e Pós-colonialidade. *In*: FIGUEIREDO, Eurídice (Org.). 2.ed. *Conceitos de Literatura e Cultura*. Niterói: EdUFF; Juiz de Fora: EdUFJF, 2010. p-341-365.

SILVA, J. S. *Vozes femininas da poesia latino-americana Cecília e as poetisas uruguaias*. São Paulo: Cultura Acadêmica/UNESP, 2009.

SOLER, Carmen. *Poesias reunidas*. Asunción: Servilibro, 2011. Disponível em: https://portalguarani.com/559_carmen_soler__/14218_carmen_soler__poesias_reunidas__ano_2011.html. Acesso em: 06 nov. 2025.

Capítulo 3

Entre a metaficção e o romance de formação: uma análise da obra *La casa de la calle 22*, de Susana Gertopán

Romilda Mochiuti
Beatriz Tierno Waberski
Universidade Estadual de Campinas

Ella habla,
las ciudades se derrumban,
caen en montículos de ruinas,
sus casas se embrujan,
sus santuarios se vuelven estériles.
Ella tiembla de rabia,
los demonios lanzan trampas de cuerda,
los cuerpos queman en llamas abrasadoras.
A aquel que la desobedece
le persigue, y se retuerce
afligido con ojos confusos.
Luchando cuerpo a cuerpo
o arrojando vientos huracanados,
ella es impresionante.
Enheduanna, séc. XXIII a.C.

A luta de mulheres por ocupar seu espaço na Literatura Paraguaia e seu lugar de cidadania vem desde Josefina Plá, no início do século passado, e se firmou com a publicação no início deste século e milênio de *Penélope sale de Itaca* (2005), compilação de contos, escrito por mulheres, cujo título não foi escolhido por acaso.

O mito de Penélope, aquela que tece para enganar seus pretendentes, parece ser a dinâmica da narrativa que desponta na República Oriental; em especial, da narrativa de Susana Gertopán,

cuja estreia se dá com a publicação de *Barrio Palestina* (1998). Desde então, sua produção tem sido muito profícua e, ainda que pouco lida no Brasil, já conta com estudos de fôlego sobre sua obra. O percurso crítico se concentra no âmbito da construção da memória, cuja tônica se debruça na análise dos pressupostos miméticos: realidade e ficção.

Desde a publicação de *El nombre prestado* (2000), essa autora judio-paraguaia vem trabalhando com a estrutura metaficcional como base para contestar as relações de poder discursivo, social e histórico que estruturam a sociedade, em especial, que colocam a mulher em segundo plano e silenciam sua voz. Entre as escritoras que a influenciaram, a autora confessa a presença, em particular, da obra de Clarice Lispector (Gertopán, 2022).

"*Ema solo dejó un álbum de fotos.*" (Gertopán, 2020, p. 11). Ao iniciar com esta afirmação *La casa de la calle 22*, romance ganhador do *Premio Nacional de Literatura 2021*, a narrativa abre espaço para vozes mnemônicas na trajetória de Nina, uma jornalista e escritora paraguaio-judia - que ao se apresentar como uma autora-personagem-narradora que, não só se sabe ficção da sociedade que a circunda como também intervém no entendimento de como se deve reestruturar, reescrever e realocar o papel da mulher nesse contexto perverso que a silencia violentamente há séculos -, empreende um processo de desenvolvimento de sua identidade.

Estruturada temporalmente em *flashbacks*, essa narrativa metaficcional nos aproxima de uma família judia conflitiva – Isidoro, o pai, e Marion, a mãe, união estabelecida por conveniência. Em meio ao tumulto constante, Nina encontra abrigo na casa de Ema, uma vizinha que lhe oferece, além de colhimento, amizade, amor e diálogo.

O desenvolvimento da protagonista, portanto, se dará entre essas duas vozes: a opressiva, em casa, e a afetiva e dialógica, com a vizinha. Enquanto em casa se impõem as discussões e a reclusão da mãe enferma, cujo quadro se intensifica quando o marido a abandona; na casa da vizinha, a autora-narradora Nina conversa com Ema, com quem pode ser ela mesma ao caminhar descalça pela

grama, ler, contar histórias ou, simplesmente, estar em silêncio. Não um silêncio imposto, mas um silêncio contemplativo e conquistado em direção à plenitude de seu eu.

Escrita metaficcional autoreflexiva

Estruturado por capítulos curtos e narrado em primeira pessoa, *La casa de la calle 22* (Gertopán, 2020) é um romance dinâmico que se constrói no enviesamento discursivo como denúncia da opressão que circunda seus contextos histórico-sociais.

Nina, ao ficcionalizar a autoria da narrativa, "*Soy yo el personaje y también la narradora*" (Gertopán, 2020, p. 79), não apenas reforça o aspecto da autorreflexividade da obra, mas também da autoria em si, estabelecendo a estrutura em camadas como método especulativo. Sua investigação sobre o passado de Ema e os acontecimentos de sua própria vida são permeados pela História recente paraguaia e a do Holocausto ocorrido antes e durante a II Guerra Mundial. Tais momentos são fronteiras lábeis entre uma narrativa que beira o extraordinário, na busca por colocar em xeque discursos, papéis sociais, culturais e religiosos, e reproduções de violência em tempos e espaços reiterados historicamente.

O uso desse artifício narrativo, tal como ocorre em *A quinta história* (Lispector, 2016), faz com que haja um amálgama entre o "eu que vive a história", o "eu que narra essa história" e o "eu que a interpreta", dado que a posição da narradora existe e se forma como uma projeção da narrativa. Nina é uma narradora que se faz autora de si e se mostra realizando uma autorreflexão ao entrelaçar sua própria história àquela que está escrevendo em seu livro: "*Me refiero al personaje o a los personajes de esta historia en la que, tal vez, haya solo uno; y ese, sea yo*." (Gertopán, 2020, p. 78). Reflete sobre o ato de escrever a si mesma e sobre seu submergir nas fronteiras lábeis pelas quais transita, descobrindo-se na sua própria escrita:

> *El oficio que practico es el de inventar. Por ello me dejo llevar por mentiras, por hechizos, por voces engañosas de fantasmas que me circundan, es así como intimo*

con ellos. Me gusta dejarme seducir por la imaginación. Coquetear con la mentira. Inventar, crear. Lo que mejor sé hacer. Siempre invento. Siempre inventé. Escribiendo ficción me siento libre. (Gertopán, 2020, p. 39).

É no âmbito dessa autorreflexão - passível de se observar e de se auto-observar - que a narradora-autora explora "*a theory of fiction through the practice of writing fiction*" (Waugh, 2013, p. 40), uma vez que, para além de colocar em evidência a união entre o universo representado e o ato da representação, ela se volta para a essência do gênero onde a própria obra se inscreve (Gomes, 2010). E, de modo semelhante ao já referido conto de Lispector, o leitor de *La casa de la calle 22* se vê na função de investigar aspectos da narrativa e seus desdobramentos.

Como não há introdução às personagens no início do livro e a narradora-autora de antemão já indica quem tem as rédeas discursiva, "*Soy la que va a escribir la vida de los personajes, que se irán presentando en el transcurrir de la obra*" (Gertopán, 2020, p. 15), a manutenção da atenção se realiza através do diálogo permanente com o leitor, o que revela a autoconsciência de uma narradora-autora que "se sabe ficção" (Mochiuti, 2006). Em outras palavras, ela não apenas conhece sua condição, como também nos convida a fazer parte dela: o leitor, para além de investigador, também é confidente, e participa ativamente da obra como um elemento metaficcional.

A estrutura, desde o princípio, astuciosamente se compõe como um jogo de omissões calculadas e revelações súbitas. O nome da narradora-autora só é revelado no capítulo 8, em um diálogo com seu pai, ao passo que o nome de Ema é mencionado desde o começo, quando o leitor ainda desconhece a relação dela com Nina. Hugo surge no capítulo 12 e, depois que seu nome aparece, é revelado ao leitor que ele e Nina são casados e têm dois filhos. O nome de Esteban é citado no capítulo 22. Entretanto, só é possível descobrir que ele e Nina tiveram uma relação amorosa no capítulo 44 - e, a partir desse ponto, o vínculo dos dois é revelado gradualmente. Muitos capítulos terminam com pequenos

fragmentos das histórias de Nina ou de Ema, mas sempre deixando algo em aberto. É o caso, por exemplo, do capítulo 16, no qual a protagonista começa a relembrar o diálogo que tem com Ema no dia em que seu pai abandona a família. Entretanto, só temos acesso à continuação desse diálogo no capítulo 21.

Portanto, toda a construção do discurso, que transcorre em épocas e lugares diversos, confere ao leitor a tarefa de identificar qual história está sendo narrada em determinado momento. Este convite a que o leitor transite entre tempos e espaços se concretiza de forma dinâmica. Uma vez que Nina, escrevendo sobre sua própria infância, seu crescimento e o início de sua vida adulta comunga com o leitor seu processo de formação e o introduz a diversos contextos histórico-culturais, ela o convida a ver como observa a si e seu lugar nas relações sociais – com seu pai, sua mãe, Ema, Hugo e Esteban – e sua construção enquanto mulher. Desse modo, Nina convida a todos a fazerem parte dessa jornada, inclusive a si mesma, como personagem estruturante de sua narrativa, por meio de um processo de escrita autorreferencial centrado na mímesis que enreda o tempo e o espaço histórico e ficcional.

Ao transitar nesse cronotopo, a obra trilha suas referências espaciais entre dois continentes. Cronologicamente, se em um primeiro momento a trama de desenvolve em Asunción, capital do Paraguai, onde Nina nasceu e cresceu; em um segundo momento, o espaço se desloca até a Lituânia, mais especificamente pelo gueto de Vilna, onde se encontra a *calle 22*, mencionada no título da obra.

O Paraguai apresentado é um país que se encontra em plena ditadura militar de Alfredo Stroessner, que ocorreu entre 1954 e 1989. O que se privilegia, não obstante, é a imprecisão temporal. A narradora-autora, inclusive, justificar essa escolha: "*Tal vez se deba a un desatino voluntario que se generó en mí al verme obligada a habitar un universo al que creía no pertenecer.*" (Gertopán, 2020, p. 58).

O conflito de Nina será não apenas interior, mas também exterior, pois, ao trabalhar como redatora de um jornal, se vê cerceada do direito de livre expressão de opinião, sob pena de perseguição política. Contudo, não se priva de fazê-lo:

> *Cualquiera que se manifestara en contra del régimen político era cruelmente sancionado. Entonces mis escritos comenzaron a ser verdaderas acusaciones sobre abusos que se cometían, sin criterio ni piedad, contra el pueblo. También sobre la incursión de las dictaduras militares en casi toda América del Sur, sobre el genocidio que se estaba dando hacia los indígenas, sobre la persecución a los estudiantes, a los periodistas. Denuncias sobre raptos, torturas y desapariciones. Aunque algunos de estos escritos nunca se llegaban a publicar, igualmente yo continuaba escribiendo sobre temas sociopolíticos. Me gustaba el periodismo de oposición.* (Gertopán, 2020, p. 97-98).

E é trabalhando nesse jornal que ela conhece Esteban, o homem por quem se apaixona. As circunstâncias políticas, não obstante, fazem com que ele se mude para a França. Em circunstâncias similares, surge a trama que envolve o exílio de Ema.

Nascida na Lituânia, Ema nasce e cresce em uma casa da rua 22, localizada em um gueto em Vilna. A política de extermínio que se impõe durante a ocupação alemã, na década de 1930, e que institucionaliza a perseguição e o extermínio do povo judeu em países da Europa não apenas derivam no genocídio de judeus, ciganos e dissidentes políticos, mas também na fuga dos que conseguiam burlar o sistema. É nesse contexto que Ema foge para o Paraguai.

O Holocausto, período marcado por discriminação, violência e genocídio, aparece nas pesquisas de Nina: "*En la lista de desaparecidos figuraba toda la familia de Ema. Fueron llevados hasta ahí para ser fusilados, luego de cavar sus propias fosas. Niños, hombres, mujeres. Solo por ser judíos.*" (Gertopán, 2020, p. 231). O que a leva à Lituânia, onde conhece uma sobrevivente– uma das poucas pessoas que ainda reside no gueto em que vivera Ema. É quando a sobrevivente pergunta a Nina o porquê de ela ter ido à Vilna que encontramos o paralelo espaço-temporal e político-social:

> *— ¿Para qué vino?*
> *— A buscar a los antepasados de una amiga.*
> *— Váyase por donde vino. Aquí no quedó nadie.*
> *— Pero usted ¿cómo sabe?*
> *— Porque yo sobreviví.*
> *— Usted sobrevivió ¿a qué?*

> *— Al antisemitismo, al hambre, a los asesinatos, a los fusilamientos. Mientras llevaban a mi familia a los bosques de* Paneriu*, mi madre me tiró por la ventanilla a una montaña de heno que estaba a un lado de la ruta. Le gritó a una campesina que me recogiera. Y ella lo hizo. Hasta que entendí mi condición habían pasado muchos años. Luego encontré mi casa, la historia de mis padres. Muy pocos sobrevivimos a aquella matanza. Somos pocos los judíos que todavía vivimos en el gueto.* (Gertopán, 2020, p. 126).

A fuga de Ema faz com que ela fosse a única de sua família a sobreviver. Aarón, seu noivo, é enviado para a Rússia para cumprir serviço militar e falece após dois anos, sem ter se reencontrado com Ema. Não é de se estranhar que Ema quisesse que Nina fugisse com Esteban: ela sabia como era ter um amor impossibilitado devido às condições políticas impostas. Paralelo este que como atributo mimético da metaficção permite espelhar eventos históricos, elementos ficcionais, personagens, situações e sentimentos, com o intuito de melhor compreendê-los: Gertopán faz uso dessas lembranças de Nina e Ema para recriar imagens do Holocausto (Pinheiro, 2013) e da ditadura do Paraguai, pois "a memória é uma reelaboração presente que nos remete ao passado, e é na literatura que a memória e a ficção se misturam." (Piruk, 2020, p. 20).

De acordo com Hutcheon (1991, p. 147), "a ficção pós-moderna sugere que reescrever ou reapresentar o passado na ficção e na história é – em ambos os casos – revelá-lo ao presente, impedi-lo de ser conclusivo e teleológico." Ao lidar com rupturas, crises e apagamentos, a obra de Gertopán busca unir o universo histórico ao literário. Nesse contexto, o gênero metaficcional concede artifícios para que o leitor possa compreender contextos específicos a partir da linguagem estrutural que evoca. A ficção literária – e seus mundos construídos integralmente por linguagem – se torna um modelo útil para aprender sobre a construção da realidade (Waugh, 2013).

Ao unir literatura e história, a obra demonstra seu potencial de conservação. A narrativa adentra a memória coletiva. Dessa forma, os apagamentos socialmente estabelecidos – como as visões de vítimas do Holocausto, as perspectivas de sobreviventes das

ditaduras na América Latina, a história de Ema e a figura de Nina enquanto mulher – encontram não apenas visibilidade na obra, mas também se tornam tão presentes como palpáveis: o espaço da narrativa autoreferencial se faz reconhecer não apenas como uma representação do mundo, mas sobretudo como uma representação dos discursos que estão no mundo (Waugh, 2013).

Se a ***mímesis*** literária expõe os problemas e as contradições do mundo em que vivemos, uma vez que obras metaficcionais se destacam justamente por projetar suas tendências autorreflexivas internas para o exterior (Orlowski, 1996); a metaficção ao criar mundos imaginários nos ajuda a entender como a realidade que vivemos no dia-a-dia é construída (isto é, "escrita") da mesma forma (Waugh, 2013).

A formação da identidade através da narrativa

Ao se valer do potencial mimético da narrativa autorreflexiva, *La casa de la calle 22* (Gertopán, 2020) traz uma obra ficcional cujo estatuto é baseado na lógica social do mundo em que vivemos, principalmente no que se refere ao papel da mulher. No romance – por meio das relações de Nina com Ema, com seus pais, com Hugo e com Esteban – são abordadas questões que dizem respeito à lógica presente na sociedade e diferentes grupos sociais, como é o caso da comunidade judaica.

É no caráter estrutural do abandono por parte de figuras paternas - dado que o pai de Nina que, ao se separar de sua mãe se retira da vida das duas, também fora abandonado por seu próprio pai -, que a autora demonstra que o desenvolvimento das gerações futuras é moldado pelas gerações passadas, sobretudo através de traumas.

Assim, Nina descreve que, devido à família de sua mãe ser muito numerosa e nunca ter tido recursos suficientes para além da subsistência, ela optaria por não ter mais que um filho: "*El ser hija única me obligaba a vivir aislada, en un espacio silencioso, donde no compartía con nadie juegos, tampoco con Isidoro y Marion, mis padres.*

Aquel hecho me condicionó a sobrellevar, en solitario, cargas familiares." (Gertopán, 2020, p. 93).

O casamento também é uma demanda de extrema importância. Nina cresce ouvindo constantemente seus pais falarem da importância de ela se casar e ter filhos. Pelas tradições da sociedade ocidental, as mulheres devem ser criadas para, no futuro, servirem como mães, esposas e donas de casa.

Se por um lado, a sociedade patriarcal supervaloriza o casamento, visto que a felicidade pessoal da mulher necessariamente o inclui (Saffioti, 1976); por outro, Silvia Federici (2019) denuncia o esforço do sistema capitalista em naturalizar a atribuição do trabalho doméstico às mulheres, como parte integrante da essência feminina. Em consonância com os dogmas sociais capitalistas, os pais de Nina consideram o casamento da filha como o momento mais importante de sua vida.

A narradora-autora declara ainda que, em prol de manter as boas aparências em sua cerimônia de casamento, a mãe de Nina opta por, neste único dia, deixar de lado as mágoas que tem para com seu ex-esposo. E, então, a figura paterna se fará presente apenas no momento que preconizava como o mais importante na vida de sua filha.

A esse respeito, a protagonista relembra que seu pai lhe dizia, recorrentemente quando ela era pequena, que ela deveria se casar com um homem de sua comunidade – isto é, um judeu –, pois assim eles iriam compartilhar os mesmos valores, o que implicaria em menos conflitos ao casal. É necessário assinalar que ele fala e, pouco depois, abandona Nina e sua mãe. Ou seja, na prática, esses valores somente se referem ao âmbito feminino.

Enquanto, Esteban é sinônimo de uma paixão intensa e ruptura com o sistema: "*Esteban era eso, ardor. Acercamiento, delirio. Él no pertenecía a mi universo ni yo al suyo*." (Gertopán, 2020, p. 160),

Hugo pertence ao universo aceito pela instituição familiar: "*Era cordial y educado, pero sobre todo, era judío*." (Gertopán, 2020, p. 158). Nina, portanto, cumpriria as expectativas que lhe foram impostas.

Ao convidar Hugo para jantar na casa de sua mãe, que "*se preparó como si se tratara de una fiesta*" (Gertopán, 2020, p. 158), Nina inclusive enfatiza seu estranhamento diante do fato de que sua mãe, sempre distante e pouco comunicativa, passa a noite inteira conversando com Hugo e, uma vez mais, relega à filha o lugar de exclusão, silenciamento e reitera uma conduta que a pressiona a manter-se submissa. A pressão psicológica funciona. Entretanto, Nina não deixa de advertir que "*acababa una historia de amor para comenzar otra impuesta.*" (Gertopán, 2020, p. 152).

Assim, as aparências sociais se ratificam e se estabelecem na relação íntima: "*Cada uno mostraba lo que el otro quería ver. De ese modo, simulábamos convivir en una buena relación.*" (Gertopán, 2020, p. 38).

Em contraposição ao simulacro reservado à relação conjugal, a sinceridade entre amantes prevalece. Em uma conversa telefônica entre Nina e Esteban, que voltam a ter contato depois de anos, Esteban pergunta sobre seu casamento e ela responde: *Mi matrimonio sigue como el día que conocí a Hugo, sin altibajos, en una ruta aplanada, recta, sin desniveles. Ni subidas ni bajadas, sin precipicios a cada lado. Tampoco sobresaltos, sin colinas ni atajos, sin luna ni sol, sin día ni noche. Sin ardor*. (Gertopán, 2020, p. 189).

Notadamente, a identidade feminina de Nina é construída a partir do conflito entre quem ela quer ser e quem o mundo exterior – representado pela sociedade patriarcal, pela comunidade judaica e por sua família – quer que ela seja. Ao longo de sua vida, ela acaba cedendo às expectativas alheias e, portanto, se sente subjugada e infeliz. Esta dinâmica está intrinsecamente ligada à relação entre ela e sua mãe. Ao flanar pelas ruas vazias do gueto de Vilna, a narradora-autora completa: "*(...) igual a un sonámbulo o a la mujer en la que mi madre hubiese deseado verme convertida. Alguien sin rumbo. Un ser sin anhelos, sometido a sus mandatos*." (Gertopán, 2020, p. 161-162).

Ceder às expectativas de sua mãe significa, na verdade, ceder ao controle e submissão patriarcal. Esta lógica vai de encontro à aprendizagem atrelada às atuais heroínas de romances de formação feminino - que rompem com a assimetria da lógica

vigente -, que equipara as possibilidades de desenvolvimento delas ao que era permitido apenas aos heróis.

A protagonista reconhece, então, que o único adversário real de sua mãe e de si é, na verdade, ela mesma, e que o jeito com que Marion a tratava, era apenas sua forma de lidar com a frustração e a incapacidade de se contrapor ao *status quo*. A virada de chave acontece quando Nina percebe que seu incômodo se manifesta não apenas ao lidar com sua mãe, mas também consigo mesma: "*Me autocensuraba. Tropezaba con mi sombra. (...) Me había convertido en un ser desprotegido. Dejé de ser auténtica. Sentía miedo a todo, hasta a mis deseos*." (Gertopán, 2020, p. 162).

Se, inicialmente, a narradora-autora sente dificuldade em se desprender da figura materna assimilada, ou melhor, desse discurso materno-patriarcal enraizado em si mesma, isso se deve ao fato de que ela se vê no papel de assumir seu lugar de cuidadora da mãe desde sua adolescência. A ferida da ausência materna a impacta de tal modo que ela vai tratar de suprir, também, lidando com a carência e evocando o afeto de Ema durante a criação de seus filhos.

O trauma da sobrecarga das mulheres e as múltiplas jornadas de trabalho às quais estão submetidas escancaram "a importância econômica da reprodução da força de trabalho realizada no âmbito doméstico e sua função na acumulação do capital se tornaram invisíveis, sendo mistificadas como uma vocação natural e designadas como *trabalho de mulheres*." (Federici, 2017, p. 145, destaque da autora).

A disparidade existente entre a relação de Nina com sua mãe e sua relação com Ema se destacam, primeiramente, no modo como cada uma lida com a luz solar. Marion, que não suportava claridade alguma, costumava dizer a Nina: "*el sol hace mucho daño, hay que cubrirse del sol, vos ya sabés que a mí la claridad me da dolor de cabeza*." (Gertopán, 2020, p. 70). Enquanto que, para Ema: "*el sol siempre cura. Bajo el sol uno nunca se siente triste*." (Gertopán, 2020, p. 69).

Outro ponto essencial a ser destacado trata das maneiras com as quais Ema e Marion reagem à escrita de Nina. A narradora-autora relembra dias bons de seu passado, quando na casa de Ema, se sente

amada e escreve. Nina confessa que, para sua mãe, nenhuma dessas atividades é válida: "*Nunca me preguntó cómo me iba en mis asuntos, ni laborales ni amorosos. Evitaba conocer mi verdad. Mejor así, porque tampoco entendería mi sentir.*" (Gertopán, 2020, p. 212).

É Ema quem não apenas incentiva Nina a escrever, mas também lhe ensina *yiddish*, língua que os pais de Nina utilizavam quando não queriam que ela entendesse o que estava sendo dito. E é Ema quem desperta o interesse da narradora-autora por ler, ouvir e contar histórias, pois sempre lhe oferece livros. E é por meio da escrita que a Nina encontra uma maneira de lidar e ressignificar o silêncio e a solidão da casa materna e, logo, de sua vida de casada.

> *El silencio siempre me hizo compañía. El silencio de mi madre cuando nos quedamos solas, el silencio de mi padre cuando se marchó, el silencio de Ema cuando, a veces, le preguntaba sobre su vida y su pasado. Todas eran respuestas mudas. Y luego, mi propio silencio. Pero el silencio me permite escribir. En silencio invento mejor. Quizás por ello escribo, para quebrar mis silencios.* (Gertopán, 2020, p. 64).

Para ela, o silêncio é eloquente, pois lhe permite voltar-se para dentro e dedicar-se à escrita. Esta representa, primeiramente, uma maneira de expressar angústias e descontentamentos e, a longo prazo, dar voz a eles e personaliza-los. Logo, escrever para a protagonista se converte em uma ferramenta para enfrentar as estruturas que a oprimem: "(...) *nunca iba a encontrarme sola mientras me entregara a la inspiración.*" (Gertopán, 2020, p.53).

É durante esse processo que Ema passa a ser a figura materna que a inspira a se libertar. Se durante a infância é Ema quem cuida de Nina e lhe oferece um refúgio seguro e afetuoso:

> *Estaba siempre vigilada, criticada, acosada pero, en casa de Ema me sentía libre, cómoda. Manifestaba lo que me parecía. Hablaba libremente. Escribía cuando quería. Paseaba por el patio descalza sin sentir que miradas secretas me observaran. En esa casa, con Ema, me transformaba en un ser independiente.* (Gertopán, 2020, p. 162).

É na função de mãe e quando observa seus filhos que reflete sobre o significado dessa infância e dessa necessidade de amor maternal:

> *Esa misma noche, cuando fui al cuarto de mis niños a cubrirles con la manta, y los miré dormidos, entendí de qué se trata la infancia, la inocencia, los sueños, las necesidades del niño, la debilidad, y sobre todo el desamparo. Ema, ¿dónde estás? Te necesito, Ema. Necesito que me cubras, que me atiendas. Necesito sentir tu olor. Oírte y que me escuches.* (Gertopán, 2020, p. 64-65).

Nesse processo, percebendo-se descontente com sua vida e, sobretudo, ávida por respostas, ressoa em Nina a presença amorosa de Ema. E é por meio da reflexão sobre essas relações, de sua jornada e de sua reescrita que Nina alcança seu desenvolvimento pessoal.

O deslocamento espaço-temporal, portanto, são imprescindíveis para a construção e auto-construção de sua voz e narrativa. Seu processo de crescimento e aprendizagem é marcado por sua ida à Lituânia: "*Antes de salir me miré al espejo, la imagen que recibía nada tenía que ver con mi realidad, veía a una mujer mucho más decidida, más aventurera, más corajuda. Era el personaje que yo quería ser; el que deseaba inventar en mi nueva novela.*" (Gertopán, 2020, p. 129).

É através desse deslocamento que há seu desprendimento das convenções impostas. Nina vai, nesse deambular narrativo, superar suas angústias e conquistar sua emancipação.

O discernimento das vozes femininas é de especial relevância. Ao dedicar seu livro a Ema, Nina decide romper os laços da opressão. O entendimento e amadurecimento, proporcionado pela sua trajetória, abre passo para a libertação de seus estigmas, sua solidão e suas dores. É, então, quando interrompe o medo de sentir, sofrer, viver e rir: "*He perdido el temor (...) a convertirme en la que siempre quise y tuve que inventar. Yo soy mi autoridad. Me gané el derecho a vivir.*" (Gertopán, 2020, p. 202).

E, ao regressar ao Paraguai, sua decisão já está tomada: em sua vida só há espaço para a sua liberdade. Não há lugar nem reconhecimento em reproduzir o padrão deixado por sua mãe: o de guardar amargor eterno ou de se anular no silêncio escuro.

Se por um lado, o jogo dinâmico e metaficcional explora, simultaneamente, o passado e o presente de Nina; por outro, os parágrafos finais, tal como no conto clariceano, permitem que o leitor especule sobre o futuro. A protagonista, ao olhar seus *e-mails*,

se depara com uma mensagem de Esteban. De imediato, sorri. Percebe que não precisa mais do outro para ser feliz:

> *(...) había llegado a Vilna escapando de mí misma. Con el deseo de cumplir un mandato de una mujer a la que quise mucho y de la que recibí, a la vez, cuidados y amor. Y que aquí había encontrado, no tan solo la historia que había venido a buscar, sino mucho más: me había descubierto a mí misma.* (Gertopán, 2020, p. 233).

A conquista do poder de silenciar

Iniciamos esta trajetória com versos de Enheduanna: a autoria da primeira obra, no berço da tradição literária ocidental escrita, é de uma mulher. Lá na Mesopotâmia do séc. XXIII a.C., seu pai, Sargão, procurou situar a filha como Entu no templo de Nanna, na cidade de Ur, a fim de obter informação e influência sobre o que se passava na zona meridional do império (Camilo, 2023, p.2).

No jugo da condição da mulher, desde o alçar inicial de sua voz, no bojo do início de nossa tradição literária, até o espaço que ocupa na sociedade tanto lá como agora, há a intervenção do homem nos atos de sua vida. As mulheres, desde Enheduanna, entretanto, procuram não só espaço para a sua voz, mas, sobretudo, deixar constância dessa condição. Ontem Enheduanna. Hoje Lispector e Gertopán. Tanto ontem como hoje, o universo visitado abarca vozes de mulheres silenciadas por seus pares onde vivem/ viveram suas dores.

A submissão aos desígnios do patriarcado e a violência, que se exerce contra as mulheres intra e entre gênero, revelam que, nessa perversa dialética, o espaço reservado a elas (nós) não apenas é o de subordinada e explorada pela estrutura social, mas, sobejamente, é o de alicerce de uma condição violenta de servidão que, pela representação literária aqui apresentada, está alçando sua voz própria e superando essa condição. E, ao expor a naturalização da violência em feridas cotidianas, através do discurso fragmentado metaficcional e autoreflexivo, evidencia traumas gerados por esse processo, principalmente, ao regular a sua liberdade em prol da necessidade de manter as engrenagens sociais.

O romance *La casa de la calle 22* (Gertopán, 2020), entretanto, também lida com outras rupturas, crises e apagamentos. Escrevendo, Nina transmite suas descobertas e, através da narração, ela conquista sua voz narrativa. Para ela, que foi silenciada durante a infância, escrever foi o que a permitiu conquistar sua emancipação: "*Me reconozco autónoma en un universo que no me oprime.*" (Gertopán, 2020, p. 33).

Ao criar uma protagonista que também é autora e narradora, Susana Gertopán envolve, simultaneamente, a representação e o universo representado. A partir desse jogo de luz e sombra, a obra lida com conflitos sociais, do gênero literário e de ser mulher, e rompe com a estrutura dos discursos historicamente impostos. Em outras palavras, se no início da narrativa Nina tem medo de mostrar quem realmente é e de não cumprir com as expectativas que lhe são impostas; com o desenvolvimento de suas habilidades de leitura e narração, a protagonista-narradora vai se descobrindo e transformando em autora de sua própria história.

A sua formação se dá, portanto, através de suas relações com os mundos exterior e interior e, principalmente, com a reestruturação da voz narrativa. Para ela, os próprios conceitos de "ser mulher", "ler", "escrever" e "dar voz a seus silêncios" mudam ao longo da obra e, ao final de sua trajetória, se estruturam e fortalecem na superação de seus medos, dores e ressentimentos.

La casa de la calle 22 como romance de formação feminino – estruturado a partir de elementos metaficcionais, historiográficos e miméticos – abre espaço e dá voz à literatura escrita por mulheres, na busca por seguir desmarginalizando seus discursos, na luta contra seu apagamento histórico e ruptura da lógica patriarcal colonialista ainda presentes na narrativa contemporânea. Ao igual que a narradora de "A quinta história" ou, ainda, a personagem clariceana Loreley de *Uma aprendizagem ou o livro dos* prazeres, Nina observa e narra o momento de cisão das certezas de seu mundo: o ato disruptivo da narradora-autora-personagem que se apodera de sua *experiência* ao final da narrativa é a comprovação máxima de sua subversão.

O universo cindido, visível já na estrutura da epopeia, engendra a essência do romance na instauração mimetizada do conflito indivíduo *versus* mundo. A estrutura do romance, portanto, se configura através da representação de um cronotopo no qual se percebe o simulacro narrativo: a esfera mítica outrora de "malabarismos" com as personagens cede lugar a um narrador; neste caso, a uma narradora-autora que tece a mortalha deste mundo caduco, através de uma voz narrativa potente que nos abre um mundo de possibilidades, inclusive a do silêncio como conquista.

Esperemos que, assim como Nina, muitas penélopes saiam de Ítaca, teçam suas histórias e ocupem os espaços que desejarem.

Referências

ARDILA, Clemencia J. Metaficción: revisión histórica del concepto en la crítica literaria colombiana. *Antioquia*: *Estudos de Literatura Colombiana*, 2009. p. 35-59.

BUARQUE, Chico; SIVUCA; LEÃO, Nara. *João e Maria*. Rio de Janeiro: Philips, 1977. Disponível em: https://youtu.be/2Wn3phHIM8A?si=Xx4vMpJaSjFT5-ZP. Acesso em: 27 out. 2023.

CAMILO, Daniela (2023). "O Sacerdócio Feminino no império acádico. Caso de estudo: Enheduanna a princesa sacerdotisa". in https://econtents.bc.unicamp.br/inpec/index.php/cpa/article/view/18228/12934 - acesso 16/12/2025

CURRIE, Mark. *Metafiction*. Londres: Routledge, 2013.

DEFOE, Daniel. *Moll Flanders*. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

FEDERICI, Silvia. *Calibã e a bruxa*: mulheres, corpo e acumulação primitiva. São Paulo: Elefante, 2017. Tradução por: Coletivo Sycorax.

FEDERICI, Silvia. *O ponto zero da revolução*. São Paulo: Elefante, 2019. Tradução por: Coletivo Sycorax.

FERNANDEZ, Sara Rosa F. S. V. *Duas poéticas individuais*: *a metaficção nas obras de Carlos de Oliveira e Augusto Abelaira*. Dissertação (Mestrado em Literatura Comparada) – Faculdade de Ciências Humanas e Sociais; Universidade do Algarve, Faro, 2005.

GERTOPÁN, Susana. *La casa de la calle 22*. Assunção: Editorial Rosalba, 2020.

_____**.** *La narrativa en la Literatura Paraguaya actual*, por Susana Gertopán y Javier Viveros, in https://www.youtube.com/watch?v=7fzusKM1iIk

GILBERT, Sandra M.; GUBAR, Susan. *The Madwoman in the Attic*: the Woman Writer and the Nineteenth Century Literary Imagination. Londres: Yale UP, 1979.

GOMES, Hélder. Metaliteratura. *E-Dicionário de Termos Literários*, 2010. Disponível em: https://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/metaliteratura. Acesso em: 10 dez. 2022.

HUTCHEON, Linda. Historiographic metafiction. *In:* CURRIE, Mark. *Metafiction*. Londres: Routledge, 2013. p. 71-91.

HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo*: história, teoria, ficção. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1991.

KAHN, Daniela Mercedes. *A via crucis do outro*: aspectos da identidade e da alteridade na obra de Clarice Lispector. Tese (Mestrado em Teoria Literária e Literatura Comparada) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2000.

LISPECTOR, Clarice. A quinta história. *In:* LISPECTOR, Clarice. *Todos os contos*. Rio de Janeiro: Rocco, 2016. p. 335-337.

MACHADO, Irene A. *O romance e a voz: a prosaica dialógica de M. Bakhtin*. Rio de Janeiro: Imago, 1995.

MOCHIUTI, Romilda. *Penelopéias Silentes***.** Tese (Doutorado em Língua Espanhola e Literaturas Espanhola e Hispano-americana) –

Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2007.

ORLOWSKI, Victoria. *Metafiction*. Post-colonial studies - Emory University, 1996. Disponível em: https://scholarblogs.emory.edu/postcolonialstudies/2014/06/21/metafiction/. Acesso em: 10 dez. 2022.

PINHEIRO, Alexandra Santos. *A escrita memorialística de Susana Gertopán*: reinventando histórias. Trabalho apresentado no XIII Congresso Internacional da ABRALIC, 2013, Campina Grande.

PINTO, Cristina Ferreira. *O Bildungsroman feminino*: quatro exemplos brasileiros. São Paulo: Perspectiva, 1990.

PIRUK, Cynara Almeida Amaral. *Crescer nas margens*: memória e identidade cultural em El Callejón Oscuro (2010), de Susana Gertopán. 2020. Dissertação (Mestrado em Letras) – Faculdade de Comunicação, Artes e Letras; Universidade Federal da Grande Dourados. Dourados, 2020.

ROCHERA, Laura. et MORENO, Paco. *Ella habla, las ciudades se derrumban. Edhuanna, la primera autora del mundo*. Madrid, Espinas, 2024

SAFFIOTI, Heleieth Iara Bongiovani. *A mulher na sociedade de cl***asses**: mito e realidade. Petrópolis: Vozes, 1976.

SEGATO, Rita L. (2010). "Género y colonialidad: en busca de claves de lectura y de un vocabulario estratégico descolonial" in https://nigs.ufsc.br/files/2012/09/genero_y_colonialidad_en_busca_de_claves_de_lectura_y_de_un_vocabulario_estrategico_descolonial__ritasegato.pdf - acesso 16/12/2025

SCHMIDT, Rita. Repensando a cultura, a literatura e o espaço da autoria feminina. *In:* NAVARRO, Márcia. *Rompendo o silêncio*: Gênero e Literatura na América Latina. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 1995.

SHOWALTER, Elaine. *The New Feminist Criticism*: Essays on Women, Literature, and Theory. Nova York: Pantheon Books, 1985.

WAUGH, Patricia. *Metafiction*: The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction. Londres: Routledge, 2001.

WAUGH, Patricia. What is Metafiction and Why are They Saying Such Awful Things About it? *In:* CURRIE, Mark. *Metafiction*. Londres: Routledge, 2013. p. 39-54.

Capítulo 4

La escucha en Jopará: glotopolítica, género y periferia en Ramona Quebranto (1989)

Jorgelina Tallei

Introducción

Durante varios años la literatura femenina de Paraguay fue invisibilizada a razón del destaque masculino que siempre se le ha otorgado a las letras en Paraguay, también al hecho de que la literatura femenina es de carácter tardío en el país, con pocas producciones conocidas en la época colonial y con el primer editado recién en el año 1921.

> *Tradiciones del hogar* es el primer libro publicado por una mujer dentro de las fronteras del Paraguay. En él se revelan los gustos personales de la autora, pero también, por su incidencia, los de la mujer paraguaya de buena posición social y con el especial sentido matriarcal de la contadora de cuentos tradicional, que reunía a sus familiares alrededor del fuego del hogar. Son una serie de retablos costumbristas marcados por el historicismo y el sentimentalismo de raíz romántica, que se encuentran encuadrados dentro de las largas series de tradiciones que durante el siglo XIX, sobre todo, se escribieron en Latinoamérica. (Peiró Barco; Rodríguez Alcalá: 1999, 5)

Pero no sólo este fue el motivo de la invisibilización de las escritoras paraguayas, sino también el hecho marcado de que la historia se confunde con lo social y literario en Paraguay. El movimiento femenino avanzó en los años 70 de forma tímida y fue luego de la dictadura de Strosser, en la década del 80 que la narrativa de escritoras tuvo su mayor esplendor acompañando también la historia del país. En 1983:

> [..] se publica La pierna de Severina, de Josefina Plá, que incluye varios relatos de denuncia de la violencia sexual contra las mujeres; y Golpe de luz, de Neida Bonnet (1933), primera novela paraguaya que se centra en la voz y la experiencia de una mujer. Además, es reconocida la labor de Ana Iris Chaves, que es elegida presidenta de la Sociedad de Escritores Paraguayos. (Iglesias, 2023, p. 197)

Poco después se publicará la novela *Ramona Quebranto*, de Margot Ayala de Michelagnoli, una obra que denuncia las condiciones sociales de la mujer paraguaya. A través del lenguaje y especialmente del *jopará*, la novela retrata la vida de las mujeres en el barrio más popular de la capital de Paraguay. Aunque en esa década hubo un auge en la producción literaria femenina (novela, poesía y teatro) en el país, que ha continuado hasta la actualidad, *Ramona Quebranto* marca un hito en la literatura paraguaya escrita por mujeres. La novela rompe con el canon literario tradicional al ser escrita por una mujer y colocar en el centro de la escena una protagonista femenina, además de esto, la novela está escrita en jopará reflejando la oralidad del barrio capitalino, la Chacarita, actuando como una forma de denuncia y transgresión hacia un sistema totalmente patriarcal que se materializa hasta los días de hoy.

Es interesante partir del prólogo escrito por Francisco Perez Maricevich, que desde el título nos provoca a pensar a "Ramona Quebranto, el habla desoída" puesto que el lector o la lectora deberá armar un rompecabezas del imaginario de Ramona, su vida, sus costumbres, sus dolores, a partir de la oralidad, de aquello que la protagonista nos cuenta como un susurro, un rumor. A partir de esta metáfora, nos permitimos crear figuraciones o ecos de la vida de Ramona.

Es también importante destacar que en 2024, la obra recibió una edición bilingüe con traducción de Yanina Azucena. Esta iniciativa editorial reposiciona el libro en el circuito hispanoamericano y la redimensiona en el campo editorial. El catálogo de Mono Gramático, la editora responsable por la segunda edición, formula una doble intención: en primer lugar busca denunciar el drama social y elevar el jopará a la categoría literaria;

y en segundo lugar busca ofrecer una aportación, aunque muy tímida, a la comprensión del bilingüismo paraguayo.

Por lo tanto, este artículo parte de una hipótesis central: en *Ramona Quebranto*, el jopará no es apenas un tema o algo que se presenta subalternizado, sino el propio dispositivo de inscripción de una subjetividad femenina subalterna, cuyo mundo ético, afectivo y material solo puede darse en la lengua que lo produce al colocar en tensionamiento las jerarquías de prestigio lingüístico y literario, la novela opera una crítica de las fronteras no sólo entre las lenguas, sino también de clases y géneros y nos permite pensar un Paraguay desde la contemporaneidad.

Ramona Quebranto: la periferia en el centro

Ramona Quebranto, la novela de Margot Ayala de Michelagnoli, publicada en su primera edición en el año de 1989, es pionera por ser la primera escrita en jopará. Este término de origen indígena, según Guash & Ortiz (1991), significa "a medias", "medianamente" o "mezcla", o sea, la mezcla entre el castellano y el guaraní.

La obra está ambientada en el barrio de Asunción, capital de Paraguay, llamado la Chacarita. Ayala, reconocida escritora y artista plástica paraguaya, es conocida principalmente por esta novela debido a su singular hibridación entre el guaraní y el español, jopará, aunque también escribió otras dos novelas de importante circulación en el Paraguay.

El barrio de la Chacarita también es emblemático en la novela, llamado originalmente de Ricardo Brugada, es uno de los más icónicos de Asunción, con una importante historia tanto social como histórica, actualmente está en proceso de revitalización cultural. Sus muros se han transformado en un lienzo al aire libre, exhibiendo arte, graffitis y diversas expresiones que narran su historia. La elección de este barrio por Margot Ayala para su primera novela escrita en jopará no es casual, ya que a través de su personaje principal, la señora Ramona, logra rescatar la vida social

y cultural de Paraguay, especialmente denunciando la condición de la mujer paraguaya.

La novela se inicia en la Chacarita, describiendo el entorno como un barrio de gente humilde. A partir de esta descripción se construye una narrativa que conecta el microcosmos del barrio y la vida de una mujer, personaje principal, con el macrocosmos de la historia de Paraguay.

La centralidad de Chacarita no es solo referencial; estructura la narrativa a partir de lo que se narra o no, o lo que dice o calla Ramona, pues se va retratando la vida en uno de los sectores más marginados de Asunción, en aquella época, captando la cotidianidad de las mujeres de la comunidad a través de un lenguaje cotidiano, un léxico, en ese momento, marginalizado o al margen que se organiza estéticamente para interpelar al lector o a la lectora.

Este programa estético y político se basa en un debate más amplio sobre el jopará, puesto que, en términos sociolingüísticos, el jopará no designa una lengua normativa sino una especie de hibridismo, o un continuum entre las lenguas, el castellano y el guaraní. De esta forma, podemos analizar, aunque de forma breve, la dimensión de la obra a partir de una mirada glotopolítica estructurando el territorio, la lengua y la condición de la mujer.

La dimensión glotopolítica de *Ramona Quebranto* ya se anuncia en el prólogo de Francisco Pérez-Maricevich (2006, p. 11), en la edición del año 2006, que describe un procedimiento de lectura en el que "el texto convierte al lector en un oyente, sujeto a escuchar un monólogo". Tal formulación desplaza el pacto narrativo pues en lugar de un narrador omnisciente o un discurso indirecto, encontramos un discurso que convoca al lector o la lectora a recomponer, a partir de indicios, el mundo vivido, de Ramona, a partir de un propósito explícito de elevar el jopará al nivel literario y, simultáneamente, contribuir, de forma tímida, a la comprensión del bilingüismo paraguayo.

La apertura en el famoso barrio paraguayo ofrece, de cierta forma, un ejemplo de la realidad social que la autora nos quiere

presentar: "Allí se respira por doquier el implacable olor de la miseria" (2006, p. 14).

El efecto de presencia del jopará nace del entrelazamiento, el léxico concreto de precariedad urbana como por ejemplo los *barrancos*, *ranchitos*, *zanjones*, se conjugan con los ritmos de oralidad y alternancia del jopará que afirman una experiencia de clase y género en el espacio urbano.

El Jopará como dispositivo central de la novela

Las críticas y los registros institucionales recientes coinciden en situar a *Ramona Quebranto* (1989) como la primera novela escrita en jopará, ambientada en el barrio de la Chacarita y centrada en la experiencia de las mujeres en un contexto de marginación urbana. En el prólogo a la edición de Arandurã (2006), Francisco Pérez-Maricevich proporciona la clave hermenéutica de la obra; el lector, ante la novela, se convierte en un verdadero oyente; no hay un mundo descrito, sino un universo que debe extraerse de la densidad del lenguaje. Como fórmula el prólogo, "el texto convierte al lector en un auditor... [de] un monólogo que debe ir completando imaginariamente" (2006, p. 12). Este desplazamiento de la escucha nos provoca la insistencia de buscar entre los intersticios de la escritura un cierto rumor de la lengua, pensar a partir de los susurros del lenguaje. En este sentido, el jopará opera como la lengua que se rumorea entre ese continuum sin normas y en la oralidad lo que tiene ciertas implicaciones formales que observamos en la novela, la alternancia intra/interoracional, la inserción de morfemas guaraníes en por ejemplo, -kuéra plural; -pe locativo, partículas pragmáticas como niko, piko, mante y estrategias que se van creando entre las lenguas. Así, el jopará opera en múltiples niveles, desde el plano de la morfología, pasando por el discurso, y la pragmática, lo que explica la fuerte oralidad que marca la obra.

Asimismo, para leer al personaje de Ramona es importante pensar las experiencias a partir de binomios como

opresión/resistencia y el desplazamiento de la autoridad narrativa, ¿quién puede hablar y quién puede ser escuchado?

La clave hermenéutica del prólogo que es justamente convertir al lector, pasando de lector al oyente, no es gratuita y se pone en evidencia a lo largo de la narrativa. La formulación es precisa: "El texto convierte al lector en un auditor" (2006, p. 12)

A su vez, no es cualquier mundo que Ramona nos narra o nos invita a escuchar, sino que se centra en la vida de mujeres que trabajan, cuidan, negocian y piensan en voz alta; una voz que crea y recrea vínculos, fronteras y dilemas morales.

Al preferir la oralidad del jopará, la novela crea un efecto de copresencia, la sensación de que cada enunciado se realiza en un presente, el decir mide la experiencia de Ramona. Este discurso, de alguna forma inaudible, se configura a partir de la pragmática cotidiana que une el lenguaje y la vida. Los insultos, los consejos, el humor entran en el mismo ritmo del mundo de Ramona. La curva de la entonación que se señala en el lenguaje con interjecciones y partículas marca ironías, emociones, y ritmos. En esta curva, el lector-oyente necesita completar elipsis, inferir lo dicho-no dicho y reconstruir los vínculos que va creando el personaje. Es en este trabajo de escucha donde la novela inscribe lo que podríamos llamar la dignidad de Ramona y la de su comunidad; el prólogo lo menciona al decir que el lector reconstruye un "universo que debe extraerse del espesor del lenguaje" (2006, p. 16). Y si escuchar es la forma de leer, el jopará es el dispositivo de escritura que hace posible esa escucha.

Desde el punto de vista lingüístico, la novela articula la alternancia intra/interoracional y la inserción de morfemas/pragmáticas del guaraní y del castellano, realizando lo llamamos de ese continuum de la lengua sin gramática o norma. Como ejemplo: los morfemas guaraníes funcionan como puente de sentido y también de ritmo:

-Plural -kuéra (colectivo, comunidad): "apena ko tenemo para nuetro hijo kuéra" (2006, p. 22): plural concreto que indica cuidado y escasez.

-Locativo -pe (lugar/circunstancia): "infierno pe" (2006, p. 23): deíxis moral geográfica; la teología se convierte en cartografía cotidiana.

-Futuro -ta / ya -ma / intensificador -ete aparecen junto a verbos en castellano, marcando temporalidad vivida (ahora, pronto, ya) y grados afectivos. Ejemplo que se materializa en el primer capítulo, Chacarita (2006, p. 31):

> Gua'u que etá haciendo getione para sacano de Chacarita y dano un casita de iglesia patorale, no sé qué, ni dónde pa.
> ¿Como pa se le ocurre esa etupidé? idesubicada niko, cualquié cosa de eso ko anda por su cabeza.
> ¡Trite demá niko che apyta, porque nañanimái ha'évo ichupe que de mi ranchito nadie me va sacar.
> Nosotro etamo acotumbrado, y le queremo a Chacarita. Ciertamente que cuando viene creciente pe inundación, vemo nuetro casitape día a día entra agua, hata que llega a lo techo.
> Upéa i trite, pero no arreglamo mal que mal, todo ko ayuda, dentro de su posibilidá.

Las partículas pragmáticas niko / piko / mante son marcadores de escena: activan la ironía, resaltan el tema, desafían al interlocutor o atenúan las órdenes. "Ndetarova niko nde!" (2006, p. 40) — insulto que descarga afecto y disputa de autoridad en una sílaba.

Género: "¿Yo piko no sabé que kuimba'e e como gallo?" (2006, p. 32), es una máxima popular que estabiliza un saber sobre lo masculino.

El léxico concreto, como ejemplo *ranchitos, zanjones, barrancos*, compone una prosodia de la precariedad que es tanto temporal y hace referencia a lluvias, deslizamientos, filas como espacial y se relaciona con laderas y zanjas. La lista y la repetición a lo largo de toda la novela funcionan como golpes de martillo para recordar la vida de Ramona, utilizando una técnica auditiva, como si estaríamos leyendo pero de la misma forma escuchando el barrio.

El barrio se representa mediante listas concretas y un ritmo paratáctico, como ejemplo "los tambaleantes ranchitos", "los zanjones sitiados", "el inquieto camalotal" (2006, p. 45)

componiendo una prosodia del lugar que describe en tanto clase, raza y género. El efecto de sentido no es gratuito, sino que es un modo de ver el mundo, el paisaje descrito por Ramona es indisociable de su propio mundo, el mundo que el personaje y su comunidad habita. En el jopará también se materializa la violencia simbólica que sufre Ramona y que representa a todas las mujeres, así hay una cierta ética de la novela que surge de la fricción entre el trabajo y el cuidado y la moral religiosa. La voz de Ramona articula temáticas como la maternidad, la supervivencia y la propia culpa: "apenas ko tenemo para nuestro hijo kuéra" (2006, p. 51) plural comunitario materializado en el -kuéra (cuidado/escasez); "me quiere casá a toda cota...» / "Menda niko e jodido…" (2006, p. 61), el matrimonio aparece como captura de cierta moral, o como lo que está bien. En la comunidad donde vive Ramona, se observa ese escenario que regula y opera las relaciones de género, aparecen la "señora de sociedad", "el patrón"; "¿yo piko no sabé que kuimba'e e como gallo?", cuya máxima opera sobre la masculinidad.

Breve comparación entre las ediciones

Antes de finalizar, es importante realizar una comparación entre las dos ediciones de la obra, puesto que la última edición redimensiona la novela y la coloca en el escenario contemporáneo de la literatura con el jopará como eje para pensarla en clave glotopolítica.

Eje	2006 — Editorial Arandurã	2024 — Editorial Mono Gramático
Paratextos	Prólogo "El habla desoída": lector como auditor, la novela se escucha. En la presentación de la novela observamos que entre los principios de	La ficha editorial reitera la intención de elevar el jopará y presenta la edición traducida con énfasis en el jopará a partir de los monólogos de Ramona.

	presentar el mundo de Ramona está: "elevar o jopará"; "tímido aporte" al bilingüismo.	
Política de acceso	Edición monolingüe con prólogo hermenéutico.	Hay una medición bilingüe para lectores de guaraní y para lectores de castellano, lo que reposiciona la novela en el circuito de la literatura hispanoamericana, al posibilitar una amplia circulación.
Lugar	Chacarita como el mundo vivido de Ramona; presentación de una cartografía de las mujeres a partir de un barrio emblemático y periférico de la capital.	Se mantiene el escenario y el propósito.

Conclusión

Leer *Ramona Quebranto* es reencontrar un gesto estético que se ha afirmado, desde 1989, como una intervención glotopolítica al posibilitar pensar una literatura a partir del jopará, desplazando jerarquías de prestigio que oponen el castellano al guaraní y, con ello, repensar la gramática de lo que se puede decir y escuchar en la literatura del Paraguay. La clave hermenéutica del prólogo, de 1989, que transforma al lector en oyente de un monólogo, no es casual pues nombra la operación de la novela, por la cual el mundo de Ramona necesita ser extraído de la densidad del lenguaje y de aquello que se escucha. En este proceso, los morfemas y partículas del guaraní, la alternancia y los morfemas juegan un papel crucial.

La lengua, el cuerpo y el territorio se determinan en la novela, la Chacarita no es un telón de fondo, sino un principio que compone el mundo de Ramona de forma armónica; el trabajo y el cuidado son temáticas que traspasan por la novela cuestionando la

moral y las buenas costumbres de la capital paraguaya, y que se materializan en el habla de Ramona, y en el jopará. Esta estrategia del lenguaje no idealiza la precariedad; al contrario, registra negociaciones que cuestionan tanto el folclore como la condena moralista. En términos sociolingüísticos, la novela escenifica, con notable precisión poética, el jopará como un continuum, un *entrelengua*s que rechaza la norma y explica su potencia para ser considerado una lengua en toda su dimensión.

Por fin, el relanzamiento bilingüe (editorial Mono Gramático, 2024), con traducción de Yanina Azucena, y su reciente difusión pública (Asunción, 2024; Buenos Aires, presentación en el Museo Casa de Ricardo Rojas el 14 de marzo de 2025) no solo devuelven a la novela al debate sino que también instauran una política de legibilidad coherente con el proyecto inicial de la autora, ampliar la legitimidad del jopará. La edición de 2024 actúa como un gesto glotopolítico al mediar entre los lectores que no hablan guaraní.

Ramona Quebranto permanece inaugural como la primera novela en jopará y de cierta forma, también permanece contemporánea, su lección sobre la escucha a partir del lenguaje resulta de interés no apenas para la crítica literaria, sino también para la sociolingüística y los estudios de género como intentamos demostrar, brevemente, en este artículo.

Referencias

AYALA DE MICHELAGNOLI, Margot. *Ramona Quebranto*. Asunción: Arandurã, 2006. Prólogo de Francisco Pérez-Maricevich.

AYALA DE MICHELAGNOLI, Margot. *Ramona Quebranto: edición bilingüe*. Buenos Aires: Mono Gramático, 2024. Traducción de Yanina Azucena.

PÉREZ-MARICEVICH, Francisco. "El habla desoída". Prólogo. In: AYALA DE MICHELAGNOLI, Margot. *Ramona Quebranto*. Asunción: Arandurã, 2006.

GUASCH, Antonio, S.J. / Diego ORTIZ S.J.: *Diccionario Castellano-Guaraní/Guaraní Castellano. Sintáctico - fraseológico - ideológico*. Grafía actualizada, Asunción: Centro de Estudios Paraguayos, 1991.

IGLESIAS APARICIO, Pilar: Relevancia de las escritoras en la literatura paraguaya, In: *Revista TSN* nº15, 2023

RODRIGUES ALCALA, Guido; PEIRO BARCO, José Vicente: *Las narradoras paraguayas*. Edición Digital, Alicante, 2000 Disponible: https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/narradoras-paraguayas-antologia--0/html/ff2ff49e-82b1-11df-acc7-002185ce6064_2.htm Fecha de acceso: 10 de agosto de 2025.

Capítulo 5

Gestos de escritura em Lilian Sosa: lirismo e poeticidade em *ha ko'ë sapy'a (y de pronto amanece)*

Antonio Donizeti da Cruz
Lourdes Kaminski Alves

El Arbol

En otro tiempo, este árbol
fue esplendorosamente grande,
aún ahora su alma lo atestigua.
Tantos años en vano no fueron,
dejaron duras huellas en su tallo
[...]
Ahora que ya la muerte lo roza,
con helado soplo la nuca le bate,
y sin pausa el relámpago
sobre su dureza de piedra aguza
el frío viento.
(Lilian Sosa)

Introdução

Neste capítulo, nos propusemos a analisar os poemas "Ser Mujer" / "Kuña Reko", "Gota de ternura" / "Kũnu'Ũ Tyky", "Picaflor" / "Máino" e "San La Muerte" / "San La Muerte", publicado no livro intitulado, Ha ko'ẽ sapy'a (Y de pronto amanece (2011), primeiro poemário da poeta paraguaia Lilian Sosa, cuja publicação foi feita através de Arandurã Editorial[1].

[1] "Arandurã, para el conocimiento en lengua guaraní, es sinónimo de Literatura Paraguaya Contemporánea. Fundada en 1991, de la mano del gran escritor, Juan Baustista Rivarola Matto, tiene hoy en su catálogo más de ciento cincuenta títulos

Cumpre destacar que a obra é bilíngue, contemplando as duas línguas oficiais do Paraguai. Os poemas em Guarani aparecem nas páginas ímpares, com as respectivas traduções em espanhol, nas páginas pares. A obra é estruturada a partir de quatro unidades, sendo cada unidade aberta por fragmentos poéticos e autores da Literatura Paraguaia, ao modo de epígrafes, cujo conteúdo poético estabelece relações com os poemas contido na respectiva unidade. Por exemplo, a unidade I é aberta com versos do poeta e compositor paraguaio Carlos Miguel Giménez (1914-1970), cujos versos apresentam uma tonalidade lírico-amorosa. Nesta unidade estão os poemas de temas amorosos e eróticos, mas também remetem ao tema da morte, localizando-se nesta unidade o poema "Gota de ternura". A unidade II abre-se com versos do poeta e músico paraguaio Manuel Ortiz Guerrero (1894-1933), cujos versos apresentam uma tonalidade mais bucólica, saudosa e noturna. A unidade contempla poemas em que o eu lírico lamenta tristezas e perdas. A unidade III abre-se com versos do poeta e ator Crispiniano Martínez González (1914-1977), cujos versos rememoram a infância e as sombras do passado, no mesmo tom seguem os poemas da autora, estando nesta unidade o poema "San la muerte". Por fim, a unidade IV abre-se com versos do poeta Pedro Encina Ramos (1924-2003), em cujos versos há uma metáfora que aproxima a mente do poeta aos voos das mariposas azuis. Nesta unidade estão a maioria dos poemas da autora que poetizam a natureza, localizando-se nesta unidade, o poema "Picaflor"/ "Máino".

Esta arquitetura da obra remete a uma escolha política da autora, que por este gesto dá mostras de sua opção ética e estética, considerando dar visibilidade aos poetas paraguaios e às línguas oficiais de seu país, sendo isso feito, por meio da literatura de autoria feminina.

---

de diversos géneros literarios y de escritura reciente. El advenimiento de las libertades públicas en el Paraguay luego de más de treinta y cinco años de dictadura, necesariamente contribuyó a que los escritores paraguayos plantearan o replantearan su escritura en función de los tiempos nuevos". Cf.: https://landportal.org/es/organization/arandur%C3%A3-editorial

As análises apresentadas neste capítulo levam em conta as imagens poéticas do feminino, da natureza e da morte, temas recorrentes na poesia da autora, como é possível verificar na epígrafe que abre este estudo. Estes temas centrais na literatura de autoria feminina confluem para uma poética, cuja presença da natureza e do feminino surgem densamente – podendo ser lida no bojo da abordagem crítica do ecofeminismo, que evidencia uma fusão entre corporeidade feminina e elementos da natureza, em perspectiva dialógica, com o tema da morte nas culturas ancestrais.

As imagens míticas da morte na obra de Lilian Sosa funcionam como um encantamento frente às forças vitais que regem o mundo natural e espiritual. Neste sentido, destaca-se que as religiões indígenas são essencialmente matriarcais e atribuem a capacidade de gerar as energias que movem a vida aos fenômenos naturais.

Para subsidiar as análises dos poemas buscamos respaldo nas abordagens da mitocrítica e no ecofeminismo, por entendermos que os temas presentes na poesia de Lilian Sosa requerem a conjunção destas duas abordagens afim de que se possa ler os poemas sob enfoques plurais.

Lilian Sosa: trajetória poética

Nascida em Asunción, Paraguay, em 1954, Lilian Sosa escreve poemas em guarani e em espanhol (castellano). Em 2011, emergiu na literatura paraguaia com a obra poética intitulada *Ha ko'ẽ sapy'a* (*Y de pronto amanece*). Lilian Sosa, como atriz, integrou varias compañías, com diversas participações, temabém atuando em filmes (Cinema) e no teatro, sendo dirigida por Gabino Ruiz Díaz Torales, popularmente conhecido por Rudi Torga, poeta e dramaturgo paraguaio reconhecido por sua atuação no e com o teatro popular e a cultura guarani.

Como artista da palavra, poeta bilíngue, Lilian Sosa iniciou suas publicações em importantes revistas nacionais e internacionais, além de participações em antologías. Tem publicados contos e livros infanto-juvenis. Também tem

participado de eventos literários, marcando uma presença crítica e atuante nos contextos acadêmicos e para além deles em feiras e festas literárias no contexto latino-americano.

A poesia de Lilian Sosa atraiu diversos estudos, destacamos a pesquisa realizada por Cristino Bogado. Para este autor, o ato de escrita de Lilian Sosa (re)apresenta uma configuração estética que é capaz de reportar ao sentido mais profundo da língua Guarani, mapeados pelo sentido de vivências de um tempo marcado da infância e, que traz as correspondências de uma presença nos registros da contemporaneidade, em contraponto aos registros dos camponeses que migraram para as cidades.

> Escribir, dijo alguien, en el fondo no es más que (querer) colgar como globos o banderines policromos las palabras que nos fascinan, Y leer, addendo yo por mi parte, sería bajar esos globos... Encontrarlos y bajarlos. En mi caso, este libro me retrotrajo al guaraní de mi infancia. Como hijo de padres campesinos emigrados a la city, fui un privilegiado: hoy ya casi no escucho palabras que escuchaba entonces, y sí las he vuelto a encontrar en el libro de Lilian Sosa (Bogado, 2025).

Bogado destaca que a poesia de Lilian Sosa trouxe-lhe rememorações dos Guarani de sua infância, recordando-se de seu processo imigratório para a cidade, como filho de pais camponeses e que já não ouvia mais as palavras que encontrou nessa poesia, isso é, faz referência ao fato de a poeta usar a língua Guarani em seu sentido legítimo, pois lamenta o descaso com relação ao uso da Língua após a reforma educacional dos anos 1990, no Paraguai. Bogado observa que:

> Sí, en Paraguay, país de guaraniparlantes mayoritariamente, el guaraní hoy es un problema crucial. No hay control de calidad en los materiales de estudio de las escuelas y colegios, los padres y abuelos no entienden ese galimatías que inyectan en sus hijos y nietos bajo el nombre de «guaraní». Una criatura monstruosa, teratológica, brotada de mentes pervertidas que se excusaron, para su puesta en práctica, en la promesa utópica de que habitaríamos poéticamente un país bilingüe en veinte años, según lo vaticinó y planeó aquella nefasta reforma educativa de los 90. Un guaraní que

> desprecia los préstamos lingüísticos y que promueve en cambio la acuñación de neologismos delirantes (vakapipopo, juaz) (Bogado, 2025).

Somando-se a Bogado, o escritor, linguísta, pesquisador, Tadeo Zarratea (2012), ao refletir sobre a singularidade da autora no uso da língua Guarani, assinala que Lilian Sosa "simplesmente descreve o ato humano imemorial com a linguagem mágica da poesia":

> Su oficio de poeta ejerce a través de la metáfora y la metonimia. Su lenguaje poético cabalga sobre el lenguaje lógico sin identificarse con él, salvo en determinados puntos precisos. Su erotismo es desprejuiciado, natural y sin ningún tipo de malicia. **Lilian no incita al erotismo ni lo promueve; simplemente describe el inmemorial acto humano con el lenguaje mágico de la poesia** (Zarratea, 2012, grifos nossos).

Ao se referir ao erotismo na poesia de Lilian Sosa, Zarratea destaca que a poeta surpreendeu os leitores de poesia paraguaia ao publicar seu poema "Hyku Jasy" / "Se Derrite La Luna", em 1987, na Revista *Ñemitỹ* nº 1:

> Es una obra que impactó en su momento y sigue impactando día tras día por ser el primer poema enteramente erótico escrito en guaraní paraguayo. *Hyku Jasy* describe con maestría cargada de emoción el acto sexual desde la perspectiva del sentimiento de la mujer. Este poema no tiene antecedentes en nuestra lengua propia. Salvo algunas obras de Ida Talavera que oficia de precursora en este género. Los poetas del siglo pasado se refirieron muy tangencialmente al sexo, siempre de modo sesgado o encubierto. Sin embargo, Lilian Sosa lo hace de modo directo, sin prejuicios y sin emitir juicio de valor alguno; simplemente describe el acto sexual para despertar en el lector sensaciones conocidas pero pocas veces descriptas o formuladas en palabras. No podemos decir que es un poema tierno porque no tiene nada de ternura si se entiende por tal un vocabulario sutil [...]. (Zarratea, 2012).

Como vimos, a poeta Lilian Sosa, com sua escrita vigorosa, alicerça o pensamento e a imaginação em imagens com uma multiplicidade de temas que se mesclam nos poemas. Neste sentido, destacamos seu fazer poético centrado na linguagem e sua poeticidade, no erotismo, no tempo com seus fios entremeados pela memória e nas heterogeneidades de entes e seres, que confluem na

condição do "Ser Mulher", com suas (re)apresentações e configurações discursivas, ao primar pela valorização das línguas oficiais do Paraguai: o Guarani e o Espanhol (Castelhano), em sua obra *Ha ko'ẽ sapy'a* (*Y de pronto amanece*).

O poeta Ramón Silva, professor e comunicador, bilíngue, no prefácio da obra *Ha ko'ẽ sapy'a* (*Y de pronto amanece*), de Lilian Sosa, destaca a força e a potência da poesia da autora, salientando o poemário bilíngue em que em cada verso é possível encontrar a claridade real da língua guarani:

> Hay tanto que descubrir en este poemario que es radiografía del otro yo oculto de nuestra poetisa guajayvi: Realidad palpitando de la sociedad de ayer y hoy […] Lo que Lilian calla al andar lo dice al escribir, indica el camino de la vida con su silencio que se vuelve palabra en su escritura, dice más insinuando, sus palabras en guaraní se incendian, tienen alas de fuego, cobran vueltas celestiales y pincela de erotismo de delantera del sol […] (Silva, 2011, p. 7-8).

A forma de produção da obra em sua estrutura bilíngue, com as duas línguas oficiais do Paraguai, em cotejo com a simbologia pressente no título *Ha ko'ẽ sapy'a* (*Y de pronto amanece*), remete à uma escritura de resistência, aspecto característico da poesia de autoria feminina. Além de resistência, a ancestralidade Guarani é também criação e celebração no gesto da escritura liliana. Neste sentido, destaca-se a força do movimento de reconhecimento identitário e a força da oralidade, a sabedoria ancestral e o papel central da solidariedade na vida comunitária dos povos originais, sendo de fundamental importância o conhecimento esta literatura que vem carregada de conhecimento em forma de poesia.

Bogado (2025) destaca sobre a dificuldade de traduzir o Guarani, segundo ele, "es casi imposible, pero la versión española da una idea de los poemas originales sin alcanzar necesariamente su gracia y encanto" (Bogado, 2025).

Desta forma, o(a) leitor(a) terá acesso aos poemas, optando pela língua que melhor conhece ou domina, de modo que a opção por dar visibilidade aos poemas escritos em Guarani, por uma mulher, tem

um destacado sentido histórico, visto que remete ao compromisso da poeta com sua língua de origem e aos traços culturais e sentidos que esta língua carrega, fazendo reverberar por meio da linguagem as imagens das lutas das escritoras que foram silenciadas.

No ensaio intitulado *La Mujer en la Literatura Paraguaya* (1860 - 1999), Dirma Pardo de Carugati afirma que:

> Durante años, la literatura paraguaya, fue una ocupación netamente masculina. Podría decirse que la inserción de la producción de pluma femenina dentro de las letras paraguayas, es un hecho relativamente nuevo y llamativo, consecuencia de un fenómeno social mediante el cual las mujeres en las últimas décadas, asumen una serie de tareas o cumplen roles que hasta entonces habían estado reservados a los hombres. Si se considera la premisa de que la literatura en el Paraguay es "un hecho tardío", esa demora fue mucho más notoria en lo que a la participación de la mujer se refiere. **En la época colonial no hubo expresiones literarias femeninas, o por lo menos no han quedadoobras publicadas que indiquen la existencia de una producción sistemática y abundante. De igual modo en los tiempos de la independencia no se registró ni se imprimió nada escrito por mujeres. Se tuvo que esperar hasta las últimas décadas de 1800 para que se conocieran los primeros "balbuceos poéticos" de mujeres paraguayas, rescatados en revistas y periódicos** (Carugati, 1999, grifos nossos).

É sabido que às mulheres foi negado o direito da alfabetização e, consequente o acesso à leitura, sobretudo, durante o período colonial, por isso, muito tardiamente, as mulheres começam a escrever. No dizer de Carugati,

> Muchos años más habrían de pasar antes de que el primer libro escrito por una mujer, fuera editado en el país, en 1921. Se trataba de una obra en prosa, Tradiciones del Hogar de Teresa Lamas de Rodríguez - Alcalá, libro que luego sería reeditado en 1928. A partir de ese acontecimiento que fue un hito, otras mujeres emularían a la escritora, pero siempre la publicación de poemas aventajaba en número a las obras en prosa. Prueba de esto es que en el decenio de 1970, sólo había tres escritoras paraguayas con novelas éditas: Teresa Lamas de Rodríguez - Alcalá, Concepción Leyes de Chaves y Ana Iris Chaves de Ferreiro. Afortunadamente, un gran cambio social se había estado generando en el país en las últimas décadas. Ya no resultaba excepción la presencia de jóvenes mujeres en las universidades, egresadas con honores en diversas carreras; algunas, no muchas, en puestos laborales en posiciones

> de mando y decisión, o en la dirección de empresas, y algunas empezaron a interesarse en la política y en la marcha del país. Ese "gran cambio", se notaría también, en la presencia de mujeres ya no tan jóvenes, y cada vez más numerosas, que comenzaron a incursionar en las artes plásticas y en las letras (Carugati 1999).

Somando, se a esta reflexão, recorremos ao livro intitulado *O Que Contam estas Mulheres*? (2019), cujos capítulos abordam o tema da memória e representação na Literatura Latino-Americana, congregando pesquisas direcionadas à análise de textos de autoria de mulheres escritoras dos séculos XIX, XX e XXI, que com suas vozes potências e de resistência "romperam o silêncio por meio de escrita ou da narrativa oral para representar temas caros à história latino-americana, no contexto da colonização e das ditaduras" (Pinheiro; Alves; Cruz, 2019, p. 9), Assim,

> A mulher sempre foi representada no texto literário nas figuras de musa, divindade, bruxa, princesa, mãe, promíscua, heroína, vilã, na maioria das vezes, protagonizando enredos criados por escritores-homens. A autoria de mulheres, no entanto, é uma conquista lenta e árdua (que o diga Virgínia Wolf, Jane Austen, Joana Prado de Noronha, dentre outras). Por essa razão, a proposta para o presente livro é a de reunir trabalhos que analisem obras literárias por escritoras latino americanas. Não delimitamos época nem nacionalidade, interessa-nos compreender como as vozes femininas se posisionam, a partir do texto ficcional, frente às relações de gênero que marcam socialmente, culturalmente, económicamente e historicamente o lugar da "mulher-mulheres." (Pinheiro; Alves; Cruz, 2019, p. 9).

Nessa perspectiva, os gestos de escrita de autoria de mulheres (re)configuram poéticas do feminino enquanto força revitalizadora do ato de dizer e seus silêncios, de uma escrita-memória edificadas no ato de criação literária e nos discursos e potência da linguagem enquanto resistências, que "permitem a ressignificação do tempo, do espaço e da própria vida" (Pinheiro; Alves; Cruz, 2019, p. 10).

No prefácio da referida obra, a pesquisadora Brígida M. Pastor Pastor destaca que:

> La literatura constituye un escenario importante de la lucha por las representaciones tanto individuales como sociales, por esos mecanismos

> articuladores altamente significativos que van conformando los imaginarios de una sociedad y una cultura determinada. De este modo, la mujer escritora ha ido adquiriendo a lo largo del tiempo cada vez mayor capacidad de intervenir en la construcción de las subjetividades individuales y sociales (Pastor Pastor, 2019, p. 11).

A pesquisadora complementa sobre a escrita e a voz das mulheres com seus gestos de escrita e do ato de dizer, de expressar os anseios e a presença da mulher nos mais amplos espaços sociais, humanos e de diálogos mediante as representações dos campos imagéticos e dos fios da memória e da mulher-escrita e da escrita-mulher, com o intuito de reanimar as vivências, lutas e resistências:

> *O que contam estas mulheres*?: Memória e representação na literatura latino-americana propone a través de la memoria y la representacón literaria-- la importante tarea de repensar el papel de la mujer escritora, no solo como "sujeto a su propio proyecto histórico y artístico", sino también como "usuaria del lenguaje, como practicante de convenciones literarias dentro de sus correspondientes códigos socioculturales (empíricamente y textualmente)" (Díaz-Diocaretz, 1990: 2012). Sus relatos y su propia experiencia de vida promueven cambio y epresentan la conciencia estratégica y discursiva de la voz femenina latinoamericana (Pastor Pastor, 2019, p. 22)

No dizer de Brígida M. Pastor Pastor, as mulheres escritoras têm conquistado os espaços através de suas vozes potentes e vigorosas e, acima de tudo, de resistência, uma vez que "[…] ha[n] expresado su voz con fuerza desde los márgenes con el propósito de reconfigurar el panorama artístico a través de sus voces 'decanonizantes'. Parece inevitable, sin embargo, que en definitiva sus obras serán incluidas por las instituciones literarias, como ya ha ocurrido en la narrativa testimonial […]" (Pastor Pastor, 2019, p. 19-20).

Neste sentido, a obra *Ha ko'ẽ sapy'a* (*Y de pronto amanece*) remete ao gesto de resistência carregado de potência poética e de consciência política, considerando que o primeiro livro de literatura feminina paraguaia foi publicado, somente em 1921, tal como destaca Carugati 1999, ao abordar um marco da autoria feminina no país.

A escritura enquanto potência poética na obra de Lilian Sosa

Para Edgar Morin (1988), a poesia é manifestação de possibilidades infinitas da indeterminação humana, pelo fato de a criação poética poder (re)reativar os conceitos analógicos e mágicos do mundo, bem como despertar as forças adormecidas do espírito e (re)encontrar os mitos esquecidos (1988, p. 158). Nesse sentido, o poeta é um "não-adaptado", isto é, "não-especializado", daí sua infelicidade e glória. Recebe os atributos de poeta maldito, sagrado, odiado pelo destino e amado pelas musas. Ele tem a capacidade de reanimar a "generalidade adormecida", isto é, mediante sua escrita enquanto fonte e resistência, o poeta reivindica uma harmonia profunda, inusitada, instaurando uma interligação dos entes, seres e do mundo, como observa Morin (1988, p. 158). Com base nesta reflexão, o que reivindica a poética de Lilian Sosa? O que essas imagens poéticas podem reanimar, mediante o gesto da escritura?

A escrita poética de Lilian Sosa rememora a memória de dor das mulheres indígenas, isso porque são imagens que foram apagadas, vozes que foram silenciadas – resultado dos empreendimentos colonialistas no Paraguai e em toda a América Latina. As referências recolhidas na poética da autora remetem à corporeidade feminina, ao sagrado, à natureza e à morte.

A poética da Natureza e o Ofício de Escrever

Nesta seção, optamos por trazer os poemas na íntegra, tal como aparecem em *Ha ko'ẽ sapy'a* (*Y de pronto amanhece*). Para ilustrar as reflexões até aqui desenvolvidas, selecionamos os poemas: "Ser Mujer" / "Kuña Reko", "Gota de ternura" / "Kũnu'Ũ Tyky", "Picaflor" / "Máino" e "San La Muerte" / "San La Muerte", considerando, dentro dos limites deste texto, dar visibilidade aos temas presentes na poesia da autora, observando como esses temas se interrelacionam.

O poema "Ser Mujer" / "Kuña Reko", apresenta a imagem da mulher relacionada aos elementos da natureza selvagem, cuja

percepção cíclica remete à dor e ao desconhecido para que, por fim a vida seja renovada.

SER MUJER	KUÑA REKO
Semilla de urucú, desde adentro, ya madurada reptado cae; las gotas de sangre, silenciosamente, al desprenderse tiñen de rojo cuando humedecen su extraviada huella. Debajo de ocultada voz, muerde las raíces del espanto aquello que bajo el ombligo amargamente [duele, y desde su penumbra estalla el lazo de la vida. Y, al llover rojizo, a la adolescente le hace llegar su renovado ser feminino. (Sosa, 2011, p. 16)	Uruku ra'yĩ tyepýgui, hi'ajupávo okuipoñy; tuvyky, kiririhaitépe ojehekyikuévo omopytãmba omboykuévo hapykuerekañy. Ñe'ẽñongatuguýpe, oisu'u ñemondýi rapo hasyguýva puru'ãguýre iro iro, ha ipytũmby guive opu tekovesã. Ha omongy pytãvo omoguãhẽ mitakuñamíme ipyahujeýva hekorã. (Sosa, 2011, p. 17)

Observa-se a construção da imagem do corpo feminino em desenvolvimento comparada ao amadurecimento do fruto do *urucum*, planta que se destaca pelo seu corante natural vermelho, bastante apreciado pelos Guarani para pinturas no corpo em diversas cerimônias e rituais ancestrais. A cor vermelha do fruto remete metaforicamente à menarca feminina, passagem para a puberdade, marco do desabrochar menina-moça no ciclo feminino menina-mulher, que por sua vez, remete ao ventre e a vida que se renova.

A imagem poética do espanto diante desta passagem "y desde su penumbra estalla el lazo de la vida/. Y, al llover rojizo,/ a la adolescente le hace llegar/su renovado/ser feminino/" está envolto em imagens que remetem ao sagrado feminino. Nestes versos

Lilian Sosa constrói a inversão do corpo feminino objetificado, remetendo-o ao espaço cultural da mulher indígena latino-americana, a poeta atinge o reencantamento pelo exercício do ecofeminismo e abordagem da mística indígena. A partir dessa perspectiva, Lilian Sosa abre caminho às memórias das mulheres indígenas e, sobretudo, para a sacralidade dos corpos violados nos genocídios sofridos pelos povos indígenas na América Latina.

Se no poema "Ser Mujer" / "Kuña Reko", Lilian Sosa poetiza o desabrochar do corpo femenino relacionado à natureza e ao sagrado, no poema "Gota de ternura" / "Kũnu'Ũ Tyky", a poeta apresenta a imagen do feminino em sua maturidade e plenitude.

GOTA DE TERNURA	KŨNU'Ũ TYKY
La ternura de tu cabeza se acomoda en la almohada de mi pecho. Y un instante allí se queda a descansar. Te estrujo, te beso, y, cuando la acaricio, abro surcos en tu pelo como queriendo plantar en ella todo el amor que siento. Cuánta suerte la de mi pecho cuando acoge tu ternura. ¿Habrá otra como yo que cosecha tan gozosa alegría? Desde la cumbre de la noche se escurren las chispas del recuerdo: en el fondo de mi alma se instala, se regodea de gozo y allí se acuesta. (Sosa, 2011, p. 14)	Ne akã kũnu'ũ che pyti'a arambohare ojeporeka, ha opytuú haĝua sapyáite upépe opyta. Ha upépe aipychykuévo nde áva ambohape, rojopy chejehe rohetũmba, oanuãvo ne kũnu'ũ ipo'aitépa ko che pyti'a. Oĩnepa cheicha ijaguaráva. ombyaty kyrŷimbáva tory ha vy'a. Pyhare ru'ãgui mandu'a ysapy osyry ha ogua; ha ipahaitépe che ñe'ã ruguaitépe oñembohupa, oñemokũnu'ũ ha oñenóvo mborayhu ka'úgui opyta ikera. (Sosa, 2011, p. 15)

Nos versos do poema lilianano, a linguagem lírica, com suas redes de imagens e símbolos, instaura o momento nascente da

linguagem feito "gota de ternura", com os desejos de partilha e entrega do eu lírico ao sentir o amor em plenitude. Tal condição humana dá testemunho da potência de uma escrita enquanto gesto e desejo de viver a plenitude e sentido da vida, presentificada nos elementos de uma alegria do instante edificado na observação dos momentos vitais, do desejo a ser celebrado, mediante as passagens temporais e aos lastros da memória, com suas recordações e experiências poéticas, com o intuito de atingir o equilíbrio e a contenção da linguagem.

A palavra com suas forças e os silêncios, na exatidão de um fazer poético marcado pela contenção da linguagem e na busca da palavra exata para transmitir a emoção, daí o ato de escrita, enquanto gesto sublimado ou em potência, com o poema mapeando o poder da poesia: fenômeno poético que instaura um mundo (re)apresentado por imagens capazes de poetizar a realidade sensível.

As imagens do feminino relacionadas à natureza são encontradas, também, no poema "Picaflor" / "Máino", no jogo de palavras que remete à dança circular do beija-flor e a espera do eu lírico que revela a ausência do ser amado.

PICAFLOR	MÁINO
Ave diminuta, inquieta y colorida, como en delirio danzas, circunvalando las flores. Sutil, tejes en los pétalos una solícita ternura. Sopla colibrí, bate tus alas con frenesí, desliza hasta ellas el frescor del viento, pues, aunque arisco, te vas acercando cada vez más, un poco más, hasta besarlas suavemente con tu largo y puntiagudo pico, trata de ahuyentar así, finalmente, todo el calor del día.	Máino ojeroky pererévo yvoty jereré verýi ku'áre ombovyvy jegua kũnu'ũ rope. Hopeami pejuhápe omboyvytu isýiva piro'y rari, ha oñemboja mbojave ohetũ vevýi pe ijuru hakuápe omombu ipahápe kuarahy rupápe mbyry'ái [puku jave. ... Máino... vevyipóra... yvotyja,

Leve duende, cuidador de flores, tú, que de su sudor bebes, que de su corazón libas la dulzura, a cambio te entregas llevándoles tu enhorabuena. Picaflor, ven. Ven colibri, vem con la ternura de las flores, que yo también estoy acá. (Sosa, 2011, p. 102)	remboy'úva yvoti ry'áigui ñe'ã re'ẽngue. Mainumby... mainumby... reraháva maitei ñemoirũ ha chupe, ejóna ejóna... kũnu'ũ ropépe péina [ápe cheave. (Sosa, 2011, p. 103)

As imagens no poema são transcodificadas na potência expressiva das palavras e nos jogos discursivos da linguagem poética, com seu poder de força e (re)apresentação da condição humana entrelaçada ao olhar atento do eu lírico, com sua presença e observação da natureza e da imagem do beija-flor. A imagem traduz este estar no mundo e a atenção aos movimentos da minúscula ave simbolizada pela revitalização das fontes e energias circundantes dos entes e seres, entremeados pela magia das palavras e a valorização da natureza sublimada pelos substantivos que interligam o amor incondicional à natureza, revitalizado pela emoção essencial para o sujeito lírico, por isso mesmo, mais poética.

Segundo Cristino Bogado:

> Con la sola enumeração de los títulos queda evidenciado lo amplio del abanico de seres y aspectos de la naturaleza que cubren sus poemas; picaflor, el árbol, flor dorada, lluvia inacabable, ogami, luciérnagas, casita de juasy'y (la Ziziphus iguanea), chirimoyas, se derrite la luna, etc. Si se decía que Stephen Hawking cuantificó el universo, redujo el cosmos a partícula, podríamos intentar con este libro la siguiente analogía: cosmofica la naturaleza (Bogado, 2025).

A imagem do beija-flor, com sua leveza, com os tons de cores múltiplas, de um lusco-fusco tal como as palavras no poema, a ave pequeníssima encanta pela maneira de circular as flores e na busca do alimento vital numa simbiose do eu lírico clamando pela presença do beija-flor.

Mikel Dufrenne (1969) vê a imaginação como forma de subjetivar o sentido, ou seja, ela, enquanto função esquematizante, ao invés de efetivar o delírio, concretiza o conceito. Para o filósofo, o poema "fala uma língua de imagens" (Dufrenne, 1969, p. 163). As imagens reveladoras do ser poético da Natureza são por demais significantes. Cada poema sugere múltiplas imagens "infinitamente variadas: a poesia fala uma língua de imagens" (Dufrenne, 1969, p. 163). Mas é preciso pensar num regime discreto da imaginação que (re)apresenta um sentido sem a obrigação da conceitualização. A linguagem é uma ocasião de imaginar. Uma filosofia da linguagem e da poesia requer, no dizer de Dufrenne, uma filosofia da Natureza. Assim, a imaginação pode ser potência do sonho ou delírio que traz à luz as agitações e inquietações inconfessáveis do ser. O autor observa ainda que:

> a imaginação é uma fonte porque provém da fonte da vida como fonte, sendo a própria fonte daquilo que a nega. O fato de a imaginação ser realmente criadora, de definir o homem como capaz de transpor os limites pelo 'poder de despertar as fontes', como bem lembra Bachelard, é reconhecido hoje pelo próprio racionalismo (Dufrenne, *apud* Bachelard, p. 290).

Para Dufrenne, a imagem é o fenômeno de uma consciência imaginante, como no sonho, que remete o sonhador a si mesmo. Entretanto, há imagens provenientes de outro lugar, e que constituem um apelo vindo do exterior, mesmo que a consciência as recolha e as esconda em si mesmas. As imagens, pelas quais a Natureza inspira, não são exatamente as coisas percebidas, mas o que se revela por meio dessas coisas. Dessa forma, "a imagem não designa o saber virtual que dá sentido ao percebido, pois esse é, parte por parte, imagem, mas sem que o real seja irrealizado, convertido em imaginário" (Dufrenne, 1969, p. 223).

No estado poético, a intimidade *do eu e do outro* é refletida, revivida. Dufrenne salienta que, para Hegel, a conciliação do verdadeiro com o real não tem lugar no pensamento, pois se processa na imaginação e, que a poesia "deve concretizar, pela força da imaginação, o pensamento especulativo no próprio âmago

do espírito. Deve descer ao núcleo íntimo e próprio do homem: às profundezas da imaginação" (Dufrenne, 1968, p. 159). Já o imaginário é o correlato noemático de uma consciência imaginante, diferenciada pelo sentido com o real que é o objeto de uma consciência perceptiva e desperta. Entretanto, é possível que alguns objetos, que são perceptíveis, provoquem no homem a imaginação, e, ao mesmo tempo, solicitem ao seu redor uma circunscrição do imaginário, sem que esse imaginário seja, dessa forma, como ocorre no sonho, ilusório ou irreal.

Para Dufrenne, não há como separar inspiração e trabalho, quer dizer: "o trabalho explora a inspiração, é propriamente ele que é inspirado. Se a inspiração fosse uma graça de instantes, se não acompanhasse o trabalho paciente, nada seria: um relâmpago na noite, uma ilusão [...]" (Dufrenne, 1968, p. 138). Assim, nota-se na poesia de Lilian Sosa as operacionalizações da linguagem, uma vez que o ato de criação sintetiza todo um pensamento reflexivo em relação ao fazer poético e aos gestos de escrita.

Representações da Morte e o Eu Lírico

No poema "San La Muerte" / "San La Muerte", é possível verificar que as imagens do desdobramento do eu adquirem uma forma distinta: a cristalização do tema do duplo nos versos do poema a imagem da santa.

SAN LA MUERTE	SAN LA MUERTE
Descarnado y silencioso	Kirirĩ kãngue
Señor de la Noche.	pytũ ruvicha,
Caminha suave,	ãngue ha'uvõ
por la casa se desliza, presagioso,	verýi upérupi oguata,
oh sombra.	ogaguy jerére.
Desde las vacías cuencas de sus ojos	Hesakua reíva oheka,
mira profundo el alma,	pypuku oma'ẽ hese,
para lavar los pecados humanos.	ku tekove ãngaipa,
Y en ese instante, dentro del cuarto	ha'e ojohéi haĝua.
la plegaria sin término	Upe jave

en los labios marchitos, caul fulgor de candela se enciende y se yergue. Ah viejecita de sueño secado, amanece en su lecho rezando con interminable súplica a tan gran señor: San la Buena Muerte. Ojalá él llegue hoy junto a ella y con su manto de cenizas cubra el amanhecer. (Sosa, 2011, p. 76)	koty ryepýpe jehecha ñembo'e opa'ỹva juru cha'ĩmíme agua, tataindy rendýicha hendy ha opu'ã. Guaiĝui kera ypi henimbépe iko'ẽva, imba'epota ndojerurepáiva araka'eve. Mba'e guasuete pe San la Buena Muerte. Hanga'u hendápe tamora'e ko ára oĝuahẽ ha ñehetũ ñyrõme ha tanimbu ahojápe oañuã ko'ẽ. (Sosa, 2011, p. 77)

É relevante destacar que a figura da "San la Muerte" remete ao santo popular no Paraguai, mas também no Nordeste da Argentina, bem como no Sul do Brasil, mas com a ligação de proximidade regional e fronteiriça com a Argentina. A representação da morte, na figura da "Santa Morte", venerado pela configuração imagética, de projeção esquelética, sempre segurando a foice, mas não é reconhecido pela igreja católica.

Segundo César Iván Bondar e Elena María Krautstofl (2020), ao se referirem ao culto e veneração da "San La Muerte", no Nordeste argentino, salientam que o Santo além do poder de "fazer tudo", não só tem o poder de decidir o fim da vida, mas sobremaneira, a configuração da representação da própria morte com suas simbologias e sacralizações. Assim,

> La esfera de creencia y veneración al Santo de la Muerte se dirime en un campo de relaciones en el que las prácticas socio religiosas deben ser vistas desde una óptica cronotópica transversal, de confluencias y simultaneidades entre Santos y devotos. Todo ello podría ser interpretado como una "experi*encia religiosa* ordinaria como un conjunto completo de comportamientos, ritos, concepciones, vivencias, representaciones sociales y símbolos de carácter religioso que en un marco concreto -espacial y

> temporalmente- sustentan unos individuos también concretos" (Prat, 1983: 63). [...] Ese todo complejo de la *experiencia religiosa ordinaria* resulta el punto de partida de interpretación de la cosmogonía en torno a la Muerte venerada. Ella se muestra, se exhibe multifacética, con variados estilos desbordados de significados que al lego pueden parecer encriptados (Bondar; Krautstofl, 2020).

Os autores salientam que tais práticas religiosas sociais dessa cultura singular são pautadas em espaço e tempo díspares, tanto que as confluências e simultaneidades entre as crenças entre santos e devotos são ressignificadas mediante os princípios sociais, familiares e de diversas origens relacionados ao culto da "Santa Morte".

Nos versos do poema, ocorre a duplicidade da figura da Santa Morte com a projeção da própria sombra, marcando, assim, a imagem do duplo. Nessa perspectiva, este tema se refere à existência do outro, no qual o outro é um conceito especular; e o espelho, entre outras coisas, tem para a poeta um valor significativo. O tema do eu e do outro é regido por uma coerência que lhe confere unidade, relacionado ao tema do duplo, e reflete uma inquietude metafísica, com seu poder de direcionamento a uma instigante reflexão sobre a vida e a morte poetizada no gesto da escritura poética.

Ao refletir sobre o tema do duplo, Octavio Paz (1991) salienta que a crítica do eu é necessariamente uma autocrítica. De acordo com o poeta e crítico mexicano, o homem anda angustiado, desamparado, buscando esse outro que é ele mesmo. E nada pode fazê-lo tornar a si, exceto o salto mortal: o amor, a imagem, a aparição. "A verdadeira solidão consiste em estar separado do seu ser, em ser dois**.** Todos estamos sós porque todos somos dois. O estranho, o outro é nosso duplo" (Paz, 1991, p. 162).

O conceito de duplo é comum a muitas culturas e tem sido um tema recorrente na literatura ocidental, aparecendo sob as mais diversas formas. Na história da literatura, uma das primeiras manifestações do duplo aparece no mito de Anfitrião, em que o deus Júpiter toma a aparência física de Anfitrião, enquanto este estava no campo de batalha, adentra no palácio e dorme com Alcmena, esposa de Anfitrião. Na obra *Anfitrião*, de Plauto, tem-se a versão conservada do mito. Já nas versões posteriores, tais como a de Molière, Juan de Timoneda, e outros, acentua-

se o aspecto cômico. Inúmeros autores têm abordado este tema relevante nos mais diversos gêneros da literatura. O romance *O retrato de Dorian Gray*, de Oscar Wilde; o conto "William Wilson", de Edgar Allan Poe; poemas como "Meu duplo", de Murilo Mendes, "Retrato", de Cecília Meireles e, "Poema conjetural" e "Arte poética", de Jorge Luis Borges, são alguns dos exemplos de um tema tão recorrente.

Para Edgar Morin (1988), o homem é possibilidade inesgotável. Tal como a vida, o homem vive no meio do acaso. Se, por um lado, se concebe a intimidade profunda entre a vida e a morte, por outro se concebe que para o homem, a morte seja inseparável de sua essência, do seu horizonte. A morte é primordialmente o risco constante, o acaso que surge a cada transformação do mundo. A morte encontra-se no universo físico-químico, onde a vida se encontra permanentemente ameaçada de recair, mas, ao mesmo tempo, é onde se formou, teceu e se desenvolveu. A morte reside na indeterminação microfísica das mutações e das criações, de toda a criação. A mutação, fonte da morte, é indistinta da fonte da vida (Morin, 1988, p. 325).

Segundo o filósofo Morin, o fluxo microcósmico e macrocósmico é, com efeito, irrigado, iluminado e destruído pelo caos quântico perpetuamente nascente, e também, "empanturra-se de fotões solares" e vibra como um eco. Essa dupla natureza, presente e ativa nele, é necessariamente à natureza vital, de que ele é a imagem, o produto. Nesse sentido, "O homem traz consigo o mistério da vida, a qual por sua vez traz consigo o mistério do mundo" (Morin, 1988, p. 237).

Edgar Morin assevera que a morte é uma espécie de vida, que prolonga de uma forma ou de outra, a vida individual. De acordo com essa perspectiva, ela não é uma *ideia*, mas uma *imagem*, como diria Bachelard, uma metáfora da vida, um mito, se assim desejarmos. Efetivamente, a morte, nos vocabulários mais arcaicos, não existe como conceito: fala-se dela como de um sono, de uma viagem, de um nascimento, de uma doença. É evidente que a obsessão da sobrevivência, muitas vezes em detrimento da vida, revela no homem a preocupação lancinante de conservar a

individualidade para além da morte. O horror da morte, é, portanto, a emoção, o sentimento ou a consciência da perda da individualidade. Ela é a consciência de um vazio, de um vácuo, que se cava onde havia plenitude individual, isto é, consciência traumática. A ideia da morte propriamente dita é uma ideia sem conteúdo, ou se quisermos, cujo conteúdo é o vazio até o infinito. Dessa forma, o complexo da perda da individualidade é um complexo traumático, que rege todas as perturbações provocadas pela morte (Morin, 1988, p. 32-33). Ainda no dizer de Edgar Morin,

> Em contrapartida, como vimos, é a individualidade humana que se mostra lúcida à sua morte, que é por ela afetada traumaticamente, que tenta negá-la elaborando o mito da imortalidade. E essa lucidez é tomada de consciência do conhecimento individual, ou seja, uma apropriação da consciência. A consciência da morte não é algo de inato, mas "produto de uma consciência que compreende o real. É somente 'por experiência', como diz Voltaire, que o homem sabe que tem de morrer. A morte humana é uma aquisição do indivíduo" (Morin, 1988, p. 58).

Por essa razão, Morin destaca que *sem vida não há homem*, ou seja, é o nada. Sem participação biológica, sem adesão à vida, haveria apenas horror permanente, inadaptação absoluta, morte constante, isto é, imperaria somente o nada. É justamente pela participação vital que o homem se afasta da morte, que ele realça a violência e o significado do obstáculo que a afirmação do indivíduo opõe à morte. Essa vida dupla é a própria intimidade do conflito, da inadaptação espécie-indivíduo (Morin, 1988, p. 61).

Segundo Armindo Trevisan (1993), a poesia tem o poder de despertar e animar o homem para sua sobrevivência. A poesia, captação de realidade, se caracteriza por uma espécie de imediatez e tato, ou seja, uma maneira de "apalpar as coisas e o coração". Assim, ela "nos obriga a ir além daquilo que se vê, a transpor as palavras. Tentamos produzir em nós uma sensação ou sentimento semelhante ao do poeta. Nesse sentido, toda poesia exige um poeta, ou antes, dois: o poeta-autor e o poeta-leitor" (Trevisan, 1993, p. 38). Trevisan salienta que é preciso ver a poesia como uma

experiência a ser vivida. Ela é um instrumento da natureza, pois através dela o homem se protege e se empenha por sobreviver, tal como podemos verificar nos poemas de Lilian Sosa, concretizados no poder das palavras e nos gestos de escrita enquanto heterogeneidades dos entes e seres, mediante um lirismo e poeticidade expressivas, mediadora de uma presença constante e uma concretização vital do eu lírico feminino, circunscrito nas (re)configurações do mundo e da natureza circundantes. A poesia reencontra na natureza instintiva, sua funcionalidade vital, por ser "uma emoção revivida na tranquilidade" (Trevisan, 1993, p. 33).

Considerações finais

Nos poemas analisados observamos a confluência das imagens poéticas do feminino, da natureza e da morte, sendo estes temas sempre expandidos em suas simbologias, mas sempre conjugados no corpo e na voz feminina. Sob esta perspectiva destaca-se a importância da crítica ao silenciamento e ocultações que ofuscaram as vozes da poesia feminina paraguaia.

A poesia de Lilian Sosa, com sua expressiva força lírica, é elaborada de maneira singular, ao entrelaçar temas e procedimentos de um fazer poético, reconfigurados pelos movimentos de uma escrita com seus eixos norteadores, palmilhados pela lírica dos povos originários e pela poesia em seu sentido amplo: a perscrutação da morte e do amor, dois dos temas mais universais da literatura, o confessionismo, o mergulho na interioridade, o compromisso social, o despertar para o onírico com suas correspondências e eroticidade da linguagem, as heterogeneidades dos entes e seres, as cosmogonias individuais, o lirismo e poeticidade com que Lilian Sosa (re)apresenta em sua obra os gestos de escrita enquanto potência e magia das palavras.

Em *Psicologia e poesia*, C. G. Jung (1946) afirma que toda grande obra de arte é sempre objetiva e impessoal. O segredo da criação artística e o afeto profundo da obra de arte é o voltar-se ao estado original da "participação mística". Consoante Jung, a grande obra

é como um sonho que por mais claro que seja é impossível explicá-lo por si mesmo e permanece sempre como algo indecifrável. Os conteúdos da criação artística, tal como ocorre na obra poética de Lilian Sosa, tem o poder de elevar a força da poesia, uma vez que os poemas, mediante o ato de dizer e os silêncios, com seus gestos de escrita procedem, como diz Jung, sempre de um vasto campo da experiência humana consciente, ou seja, em primeiro plano, das mais fortes vivências (Jung, 1946. p. 350-352).

Nas palavras de Hugo Friedrich (1978), a lírica moderna aponta para a magia das palavras, pois no dizer do autor, no século XX, a relação da poesia com o mundo circundante apresenta múltiplos aspectos resultando sempre na "desvalorização do real", isto é, "o mundo é neutralizado a tal ponto como se ele não mais pertencesse ao homem. Quase não mais existe uma lírica mediadora que, através de coisas e paisagens, deixe falar uma alma humana próxima" (Friedrich, 1978, p. 196-197). Se para o referido autor, a lírica moderna tem o poder de impor à linguagem a tarefa de expressar e, ao mesmo tempo encobrir um significado, a lírica de Lilian Sosa projeta as marcas da modernidade no sentido de (re)apresentar poemas que projetam uma linguagem mágica, intensa, condensada, com um tom extático suave, com seus lusco-fuscos de significados e imagens poéticas que ecoam no sentido de transcendência indeterminada e, sobremaneira, mediante o poder de (re)apresentação da poesia e seus elementos vitais.

A obra de Lilian Sosa, como toda grande poesia mantém vivos os valores potentes - éticos e estéticos – da humanidade, sua poesia tenciona os valores logocêntricos, ao mesmo tempo que por sua densidade incorpora um sentimento de mundo impregnado de angústia e de questionamento próprio do(a) escritor(a) autêntico(a).

Referências

BOGADO, Cristino. *Uno. Cosmopoemas de Ha ko'ë sapy'a (Y de pronto amanece)". In*: https://www.academia.edu/37118728/cosmopoemas/. Disponível em: 22 set. 2025.

BONDAR, César Iván; KRAUTSTOFL, Elena María. *Esbozo sobre el culto a San la Muerte en el Nordeste Argentino*. *Rev. urug. Antropología y Etnografía*, Montevideo, v. 5, n. 1, p. 19, 2020. Disponível em:

http://www.scielo.edu.uy/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2393688620200001000 19&lng=es&nrm=iso/. Acesso em: 09 set. 2025.

CARUGATI, Dirma Pardo de. *La Mujer en la Literatura Paraguaya* (1860-1999)**.** Asunción, Paraguay: Editorial El Lector, 1999. Disponível em: https://www.portalguarani.com/507_dirma_pardo_de_carugati/14349_la_mujer_en_la_literatura_paraguaya_1860__1999_por_dirma_pardo_carugati_.html. Acesso em: 01 set. 2025.

DUFRENNE, Mikel. *O poético*. Porto Alegre: Editora Globo, 1969.

JUNG, Carl Gustav. Psicologia y poesia. *In*: ERMATINGER, Emil. *Filosofia de la ciencia literaria.* Mexico: Fondo de Cultura Económica, 1946.

MORIN, Edgar. *O homem e a morte*. Mira-Sintra: Europa América, 1988.

PINHEIRO, Alexandra Santos; ALVES, Lourdes Kaminski; CRUZ, Antonio Donizeti da (org.). *O que contam estas mulheres*? Memória e representação na literatura latino-americana. Campinas, SP: Pontes Editores, 2019.

SILVA, Ramón. Ñe' ẽ tenonde (Prefácio). *In*: SOSA, Lilian. *Ha ko'ë sapy'a* (*Y de pronto amanece*). Asunción, Paraguay: Arandurã Editorial, 2011.

SOSA, Lilian. *Ha ko'ë sapy'a* (*Y de pronto amanece*). Asunción, Paraguay: Arandurã Editorial, 2011.

PASTOR PASTOR, Brígida M. (Prefácio). *In*: PINHEIRO, Alexandra Santos; ALVES, Lourdes Kaminski; CRUZ, Antonio Donizeti da (org.). *O que contam estas mulheres*? Memória e representação na literatura latino-americana. Campinas, SP: Pontes Editores, 2019, p. 22.

PAZ, Octavio. *Convergências***:** ensaios sobre arte e literatura. Rio de Janeiro: Rocco, 1991.

TREVISAN, Armindo. *Reflexões sobre a poesia*. Porto Alegre: InPress, 1993.

ZARRATEA, Tadeo. Lilian Sosa, primera voz de la poesía erótica en guaraní. Disponível em Portal Guaraní - Lilian Sosa. http://mbatovi.blogspot.com/. Acesso em: abr. 2012.

ZARRATEA, Tadeo. *La poesia guaraní del siglo XX*: Galería de 22 poetas de la lengua. Assunção: Editorial Servilibro, 2013.

ZARRATEA, Tadeo. *Ñe'ẽrendy, Poesía Guaraní Contemporánea*. Edición Bilingüe. Selección e Introducción de Susy Delgado. Asunción – Paraguay: Grupo Editorial Atlas, 2011. Disponível em: www.grupoeditorialatlas.com

Sites consultados:

LAND LIBRARY
https://landportal.org/es/library

PORTAL GUARANI LILIAN SOSA
https://portalguarani.com/2314_lilian_sosa.html
PORTAL GUARANI. Tadeo Zarratea La Poesía Guaraní Del Siglo Xx (2013)
https://www.portalguarani.com/582_tadeo_zarratea/21467_la_poesia_guarani_del_sigloxx__por_tadeo_zarratea.html

Capítulo 6

Narrar desde los márgenes: las historias de las excluidas en *Madejas de Clío* (2007), de Gloria Muñoz Yegros[1]

Jo-ann Peña Angulo
Lilibeth J. Zambrano C.

[1] Es tataranieta de Antonio Tomás Yegros, prócer de la Independencia de Paraguay, convertido en personaje protagónico del cuento "A la sombra el viejo Brigadier" de *Madeja de Clío* (2007). Es narradora y dramaturga, nació en Asunción en 1949. En 2008, se desempeñó como directora general de Patrimonio Histórico y Cultural de la Secretaría Nacional de Cultura. A partir de 1969 se destacó como actriz y dramaturga en los grupos teatrales "Tiempoovillo" y "Laboratorio". Fundó y participó en el proyecto del "Centro de Investigación y Divulgación Teatral". Realizó varias transposiciones teatrates de cuentos y novelas de autores(as) paraguayos(as) y de la literatura universal. De sus trabajos de interpretación destacan las versiones teatrales de la novela *Yo El Supremo*, de Augusto Roa Bastos, los monólogos "La confesión", del cuento homónimo de Renée Ferrer, "De como el tío Emilio ganó la vida perdurable" (del cuento que lleva el mismo nombre) y "Parecido a mi finado" de la historia "Salmón y dorado", ambos de Rubén Bareiro Saguier, entre otras transposiciones al teatro. Publicó los libros de teatro *Tragedia de la cárcel pública y otras piezas* (2000) y *Cenizas desolladas y otras piezas* (2006). Entre sus obras teatrales cuentan "La Divina Comedia de Colón" (estrenada en 1992), "La prohibición de la niña Francia" (1994), "Primera comunión", "Perlas nacrológicas", "Cenizas degolladas" (2006) y "La dama del domingo a la mañana". Dentro de su producción narrativa publicada tenemos *La navaja de don Ruperto* (2002, cuentos), *Madejas de Clío* (2007, cuentos), *Polca 18* (2010, novela), *Polca Colorada* (2017, novela) y *Esquinas negras* (2025, cuentos). Editó y publicó *Canto de poetas* (1988), una selección de poesía universal destinada a la infancia. Ha escrito el guion, en coautoría con Hugo Gamarra Doldán, del documental *El portón de los sueños*, sobre la vida y obra de Augusto Roa Bastos.

A modo de introducción

El epígrafe elegido por Gloria Muñoz Yegros en *Madejas de Clío* (2007), es una cita que funciona como un umbral a través del cual tenemos acceso al texto, para potenciar su lugar de producción de sentidos alternativos. Este paratexto participa de la red de relaciones que representa el conjunto de componentes alrededor del texto de Muñoz Yegros: "Etimológicamente, por 'paratexto' entenderíamos todo lo que rodea o acompaña al texto, en tanto que para sería lo equivalente a 'junto a, al lado de'. Dicho esto, no existe una evidencia clara de cuál es la frontera que delimita el *texto* del *entorno*" (Sánchez, 2014, p. 246). El epígrafe empleado por Muñoz Yegros, se desempeña, metafóricamente, como un *fuera de texto* desde el cual podemos *entrar* a las distintas dinámicas narrativas tejidas por Clío, a partir de la inscripción de los momentos clave de la Historia vedada de Paraguay. Asimismo, nos proporciona información fundamental sobre el contexto en el cual se circunscriben los relatos de *Madejas de Clío*, para orientar el abordaje e interpretación de los rastros memoriales de la historia desafortunada de Paraguay y su especificidad cultural. En este sentido, el epígrafe actúa como un intertexto explícito que orienta la lectura cómplice y suspicaz de los lectores. Se desplaza de su contexto para ser parte de un juego dialógico entre la obra ausente (*La isla sin mar*, de Juan Bautista Rivarola Matto) y la que está presente para el lector (*Madejas de Clío*, de Muñoz Yegros).

Juan Bautista Rivarola Matto ha empleado la imagen "la isla sin mar", en su novela homónima de 1987, para referirse así al confinamiento al que ha estado obligado el Paraguay. Con las siguientes palabras expresa don Faustino, uno de los personajes de la novela aludida, la imagen de su país:

> Este es un país horrible – decía -, lo único que lo salvan son los sueños. Fíjate, la Provincia Gigante de las Indias nunca existió, salvo como un efímero trazado en el mapa de un continente desconocido. El criollo Hernandarias, cansado de cabalgar sin término hacia los cuatro puntos cardinales, le amputó las cuatro quintas partes con una pluma de avestruz. Las

> incursiones de los bandeirantes y el estúpido tratado de San Indelfonso hicieron el resto en la época colonial. El Mariscal López jugó a cara o cruz lo que quedaba. Perdió, y hoy lo ensalzamos como el más grande de los héroes. Pero quedó la idea, el sueño de un territorio vasto e imposible que nos impide aceptar nuestra insignificancia de paisito perdido en el monte, y afirmar poco menos que aquí trasudan las espaldas de Atlante, hijo de Zeus, condenado a sostener el mundo (Rivarola, 2008 [1987], p. 74).

Esta cita ejerce la función de epígrafe del libro de cuentos *Madejas de Clío* (2007), de la escritora paraguaya Gloria Muñoz Yegros. A través de este intertexto se nos refieren los hechos y signos ignorados, inadvertidos y marginados de la Historia de Paraguay. De este modo, se nos presentan ciertos acontecimientos históricos que han vulnerado su buena suerte y han condicionado negativamente su destino. El personaje en la novela de Rivarola explica a su interlocutor en qué medida la condición de ínsula de Paraguay ha hecho que sea un punto difuso para el resto del mundo. En este sentido, según la visión del personaje, los contornos de este país se diluyen convirtiéndose en una silueta desdibujada en el mapa. Rivarola Matto nos representa en *La isla sin mar* (1987), a un país que ha sido agredido de múltiples formas y se nos muestra fracturado en su interior:

> Muñoz Yegros reelabora la imagen del Paraguay concebida por Rivarola Matto, de un país que ha sido atropellado de diferentes maneras y condenado a vivir en su concha de caracol. A partir del epígrafe podemos leer las narraciones de Muñoz como una suerte de rompecabezas que se dispone por la articulación de las distintas referencias históricas cruzadas […] (Zambrano, 2010, p. 183).

En las narraciones de *Madeja de Clío*, de Gloria Muñoz Yegros, se nos muestra cómo el Paraguay desde la época de la Colonia ha tenido que soportar posturas autoritarias por largo tiempo y ha estado sujeto a circunstancias históricas nefastas que han acentuado su condición insular: el estado autárquico inaugurado por José Rodríguez de Francia (1814-1840) y su auge durante las presidencias de los López (Carlos Antonio y su hijo Francisco

Solano: 1840-1870), la llamada Guerra de la Triple Alianza (1865-1870), confabulación secreta (con el apoyo del imperio británico) programada por Brasil, Argentina y Uruguay (país que fue arrastrado por aquellos), la Guerra del Chaco (1932-1935), la dictadura de Alfredo Stroessner (1954-1989) y el fatídico impacto de los flujos migratorios en la contemporaneidad. Destacamos la idea de defensa de la soberanía como el objetivo fundamental del sistema de Francia. Durante su gobierno canceló, protegió y controló de forma permanente y severa las fronteras. La confirmación del aislamiento a partir del bloqueo condicionó la conformación del Estado paraguayo:

> […] En la época del dictador Francia, Paraguay estuvo vinculado débil y fragmentariamente con otros países. El control de las relaciones con los extranjeros y de la definición de los parámetros que regirían la economía nacional se formuló según los principios francistas que modelaron al emergente Estado paraguayo, donde tampoco se permitió la actuación de grupos sociales proclives a mantener y hacer de intermediarios con las metrópolis y submetrópolis del anterior sistema o a establecer nuevas relaciones con los países europeos, considerados tantos unos como otros como disruptores del programa nacional puesto en marcha (Areces, 2007, p. 46).

Esta historia infausta ha provocado que el país se concentre en sí mismo, como un molusco que se vuelve constantemente a su concha para resistirse a la amenaza del afuera hostil. Es suficiente con mirar un mapa para darnos cuenta del carácter insular de Paraguay: "[…], limitada al oeste por las arenas del Chaco y el Pilcomayo, y al este un lazo casi cerrado, formado por tres ríos, el Paraguay al oeste, el Paraná al este y el Apa al norte, que sólo las serranías de Amambay y Mbaracayú interrumpen al noreste" (Courthès, 2005, p. 16). Podríamos agregar que Paraguay aparece enclavado entre dos países fuertes: Brasil y Argentina. Además, a pesar de la engañosa voluntad de inclusión regional que supone el proyecto de Mercosur, Paraguay sigue incomunicado con el resto del mundo. El investigador francés agrega:

> […] El aislamiento es lo que tiene carácter de isla de tierra firme, como el Paraguay; de hecho, desde la ciudad griega antigua pasando por los fuertes medioevales, la idea de isla terrestre está hondamente enraizada en los imaginarios colectivos del Antiguo y Nuevo Mundo. La de la fortaleza, del campo atrincherado frente al resto del mundo, cuya imagen vamos a encontrar en la historia paraguaya, desde las Misiones Jesuíticas del XVII y XVIII hasta las colonias menonitas y extranjeras de hoy, sin olvidar las comunidades indígenas, pasando por el período más proteccionista, el del Doctor Francia (Courthès, 2005, p. 21).

El Paraguay ha padecido múltiples formas de aislamiento y, tal como lo describe Courthès, ha vivido y vive ínsulas dentro de sí mismo, o, ha sido y es testigo de modos de insularidad diversos. Gloria Muñoz Yegros parte de esta experiencia traumática de la Historia desventurada de su país, para urdir unas historias desde los márgenes y, con un posicionamiento crítico y sugestivo, poner en jaque las posturas dominantes de la Historia Oficial.

Tejer y destejer: una nueva cartografía de autoría de mujeres

Gloria Muñoz Yegros es una de las voces de la literatura paraguaya que permanece en el anonimato dentro de los circuitos culturales y la esfera intelectual de su país. La invisibilización de las trayectorias literarias de autoras como Muñoz Yegros, pone en evidencia un fenómeno complejo que revela el no reconocimiento y la falta de difusión de una producción literaria importante dentro de la historia de la literatura paraguaya. Esta situación es debido a distintos factores relacionados con el patriarcado, la falta de políticas de difusión pertinentes y oportunas y la ausencia de una crítica literaria sistemática que analice y valore su producción literaria de forma ecuánime. Observamos, a partir de su obra silenciada, al margen del proceso literario paraguayo, un modo de aislamiento interno, producido desde dentro y del cual se ha hablado muy poco. Los aportes que Muñoz Yegros hace a la narrativa de ficción y a la dramaturgia pasan inadvertidos a pesar de su indiscutible valor. Este olvido consciente y/o inconsciente se vincula, por una parte, a la carencia, en Paraguay, de una crítica

literaria sistemática que nos hable de las inflexiones literarias de voces olvidadas y/o excluidas y comprometida con la articulación de los procesos literarios del país. Por otra parte, se asocia al desinterés y a un modo de discriminación involuntario o no que subyace en la conciencia intelectual paraguaya. Además, es evidente el descuido, la falta de interés y el olvido de la crítica literaria latinoamericana:

> Cuando estaba como Directora General del Viceministerio de Cultura y asistía a las reuniones Internacionales pasaba lo mismo, los países chicos como Paraguay, Nicaragua, Honduras, etc. que ya teníamos problemas para desarrollar nuestra cultura, nos quedábamos al margen porque la dimensión y exigencias de los proyectos estaban fuera de nuestro alcance, es una forma enmascarada de discriminación, que puede promocionar productos culturales mediocres porque están dentro del circuito de los 'grandes o poderosos' y no dar ni siquiera posibilidad a buenos y creativos productos porque no se conocen. Es un círculo vicioso, si no estás en el circuito no te conocen, y si no te conocen no existes (G. Muñoz Yegros, comunicación personal, correo-e, mayo 16, 2008).

Gloria Muñoz Yegros representa a Clío, la musa griega de la historia que teje con los hilos del pasado el presente. Dentro de *Madejas de Clío*, emergen unas voces encargadas de preservar los hechos del pasado que han sido evadidos por la historiografía oficial y que merecen ser recordados y transmitidos. En este texto se proclaman y se celebran las hazañas de las mujeres paraguayas, comprometidas con la tarea de hilar nuevas cartografías a través de una madeja de vestigios memoriales, en un país en ruinas. Muñoz Yegros crea unas historias fundamentales para el conocimiento y la documentación histórica. En la escena de cada relato se configuran unos actos de enunciación particulares. El discurso de la musa de la historia nos presenta el pasado de muchas mujeres ocultas en los pliegues de un hacer histórico predominantemente masculino. La representación del pasado se da a través de la memoria individual, colectiva y social. La historia y la literatura constituyen dos modos de legitimación de las memorias, de quienes han sido relegadas y estereotipadas por medio de estrategias patriarcales. La

revitalización literaria del drama histórico que opera en *Madejas de Clío* da origen a formas renovadas de los acontecimientos históricos de los cuales hacen parte las mujeres paraguayas:

> A Memória está presente tanto em nosso quotidiano quanto no pensamento filosófico desde as origens até os dias de hoje. Poetas da Antiguidade recorriam às Musas em busca de inspiração e de informações sobre os acontecimentos cantados nos longos poemas épicos. As Musas são filhas de Mnemosine – a deusa da Memória – fruto de sua ligação com Zeus. Entre as Musas está Clío, deusa da História. A Memória está, pois, ligada à tradição oral da literatura, transmitida de geração em geração, sendo entendida ao mesmo tempo como retenção de um conhecimento e como ativadora da imaginação, permitindo que o sujeito que recorda possa reinventar o acontecido (Bernd, 2013, p. 42).

Las estructuras patriarcales y los modelos hegemónicos asentados en el tiempo y fijados en el inconsciente colectivo, han provocado el silenciamiento de muchas voces de mujeres que han marcado una ruptura con esta línea imperante y han contribuido con unas nuevas cartografías al margen de las instituidas:

> […], el discurso patriarcal es una de las principales herramientas que ha vertebrado y vertebra el entramado ideológico que define, construye y constituye los procesos de canonización, a partir del establecimiento de una matriz en la que el varón es ubicado en las posiciones de poder, mientras que la mujer ocupa los espacios de subordinación […] (Molina, 2020, p. 236).

La historia, la ideología y los procesos de canonización dominantes, promueven formas excluyentes y discriminatorias, responsables del ocultamiento del rol protagónico de las mujeres paraguayas en la reconstrucción social y cultural del país. Los acontecimientos puntuales no registrados por el discurso histórico hegemónico, sobreviven al olvido gracias a las mujeres cuyas historias de vida presentes en *Madejas de Clío*, pueden rastrearse en fuentes históricas escritas. A través de los lados problemáticos del pasado se nos presentan las tensiones de la historia contemporánea del Paraguay. La dinámica narrativa contribuye con la restitución del sentido deshecho de quienes han quedado excluidas en los

espacios sombríos de la historia oficial. El tejido de Clío reconfigura las imágenes de lo femenino paraguayo, en historias de rebeldías, sublevaciones y posturas desafiantes a las normas moldeables de la colonia y el sistema patriarcal. Son diecinueve relatos, cada uno fechado para marcar su contextualización en la temporalidad histórica. Por medio de una nueva forma de urdir y de cartografiar, se pone al descubierto un paradigma alternativo, al reconocer las historias vedadas de las que han sufrido los flagelos de una sociedad patriarcal y colonial, en un país recluido en sí mismo.

La cartografía como herramienta de conocimiento crítico es propuesta por Gilles Deleuze y Félix Guattari en *Mil mesetas* (1980). Los principios de cartografía y decalcomanía son recursos que estos autores crean para explicar el concepto de rizoma. Para estos autores el acto de mapear, al modo de la orquídea y de la avispa, no constituye una forma de representación sino una acción. El acto de cartografiar supone el reconocimiento de unos componentes distintos de los instituidos y al margen de la representación de la idea de un mundo único y fijo. En este sentido, la herramienta de la cartografía permite la configuración de nuevas relaciones en prácticas de ruptura, alargamientos, prolongaciones en una multiplicidad de territorios:

> […] Conjugar los flujos desterritorializados. Seguir las plantas: comenzar fijando los límites de una primera línea según círculos de convergencia alrededor de singularidades sucesivas; luego ver si en el interior de esa línea se establecen nuevos círculos de convergencia con nuevos puntos situados fuera de los límites y en otras direcciones. Escribir, hacer rizoma, ampliar nuestro territorio por desterritorialización, extender la línea de fuga hasta lograr que englobe todo el plan de consistencia en una máquina abstracta […] (Deleuze y Guattari, 2010 [1980], p. 17).

En *Mil mesetas* se nos proponen unos mecanismos alternativos para la producción de conocimientos emergentes sobre el mundo, dentro de los cuales se encuentra el rizoma que incluye el principio de cartografía. Es fundamental dentro de este principio el

desmontaje de los modos hegemónicos (jerárquicos, autoritarios y reproductores) de conocimiento y de producción de mundo:

> […] Hacer el mapa y no el calco […] Si el mapa se opone al calco es porque está totalmente orientado hacia una experimentación que actúa sobre lo real. El mapa no reproduce un inconsciente cerrado sobre sí mismo, lo construye. Contribuye a la conexión de los campos, al desbloqueo de los cuerpos sin órganos, a su máxima apertura en un plan de consistencia. Forma parte del rizoma. El mapa es abierto, conectable en todas sus dimensiones, desmontable, alterable, susceptible de recibir constantemente modificaciones. Puede ser roto, alterado, adaptarse a distintos montajes, iniciado por un individuo, un grupo, una formación social. Puede dibujarse en una pared, concebirse como una obra de arte, construirse como una acción política o como una meditación. Una de las características más importantes del rizoma quizá sea la de tener múltiples entradas […] Un mapa es siempre asunto de *performance* […] (Deleuze y Guattari, 2010 [1980], p. 17-18).

Madejas de Clío figura una nueva práctica cartográfica de los vestigios de la historia de Paraguay, mapeados de acuerdo con estrategias narrativas singulares, que determinan las formas veladas de ocultamiento y silenciamiento de las memorias perdidas en las páginas de la Historia Oficial. Gloria Muñoz Yegros diseña una cartografía que opera a partir de estrategias discursivas sugestivas con las cuales deconstruye el discurso histórico hegemónico. Se vale de una maraña de hilos de diversa índole en un tejido múltiple de distintas perspectivas. Muñoz Yegros resignifica el lugar de las mujeres paraguayas que la historia convencional de forma sistemática no ha reconocido.

Son significativos los símbolos de los pliegues del vestido y el velo en la figura femenina de las fotografías que anteceden a cada relato. Cada narración simboliza un hilo que se hace y se deshace. La idea de pliegue es visto como un acto operatorio para poner de manifiesto las distintas perspectivas encubiertas de lo acontecido. Los cuentos en *Madeja de Clío* ponen en evidencia diferentes dobleces de lo visible y lo decible más allá de lo instituido historiográficamente. Como espacio el pliegue separa ambos tiempos: el del pasado y el del presente, leídos en el interior de las

narraciones como formas yuxtapuestas o como dinámicas tensas de cruce entre el tiempo historiográfico marcado y el tiempo de la contemporaneidad. El simbolismo textil de Clío se vincula al misterio del tiempo. Es una constatación de lo visible sobre lo invisible de la historia. Los orígenes del tejido nos llevan al encuentro con lo femenino. La materia y las texturas del tejido de Clío la vinculan con sus modos de conectarse con el tiempo. Gloria Muñoz Yegros trama la madeja del destino de las mujeres paraguayas invisibilizadas, sus manos de tejedora y las texturas de su escritura abren rutas alternativas hacia la experiencia del devenir como acción del recomienzo.

Los relatos en *Madeja de Clío*, se articulan a través del doble proceso de hilar y deshilar como una forma simbólica compleja de relectura de los acontecimientos de la Historia de Paraguay. Cada relato representa la creación, la vida y los destinos entrecruzados de unos personajes a los que se les reconoce en distintas facetas y diferentes momentos de sus existencias. Cada historia se mantiene conectada por un hilo invisible. Las formas de plegarse los distintos relatos nos llevan a los modos simbólicos de posicionarse la figura femenina en las diversas fotografías que los preceden. En tensión con la idea de periodización puesta en crisis, se actualizan y se resignifican los distintos hilos con los que se teje la historia paraguaya.

La figura femenina de Lea Schvartzman, fotografiada por Rocío Ortega y que antecede al relato "Año 1905. El nombre de la mujer más hermosa del mundo", aparece sentada de perfil, lleva el cabello suelto y un vestido muy largo, de muchos pliegues. Sus brazos reposan sobre sus piernas. Lo que ella ofrece a la vista es una postura de absoluta determinación, su mirada se pierde en la profundidad del horizonte que se expande fuera del marco de la foto, se proyecta más allá de lo que alcanza la nuestra, perdida *en lontananza*, apuntando hacia el misterio de lo que por estar tan lejano no conseguimos advertir. La figura femenina fotografiada se erige en el acto de "posar" frente a la cámara de Ortega. Otro cuerpo se forma a la luz del relato que le antecede. Se convierte en

la imagen sugestiva de quien es relatada en la narración de Muñoz Yegros. La mirada de la figura femenina fotografiada nos desplaza fuera del marco, hacia "[…] lo evidente de la Fotografía, ese algo que es visto por cualquiera que mira una foto y que la distingue a sus ojos de cualquier otra imagen […]" (Barthes, 1989, p. 100). Los gestos firmes de la figura femenina ponen de manifiesto su seguridad y su fuerza interior.

El cuento "Año 1905. El nombre de la mujer más hermosa del mundo" se nos presenta fragmentado: un relato marco que contiene a otros. Los cinco primeros segmentos de la historia llevan el nombre de mujer: Eugenia, Eladia, Cecilia, Teresa y Serafina. En el último fragmento, con nombre masculino, Julio César, confluyen-encajan los distintos indicios anteriores como en un acertijo. En el despliegue de estos relatos se producen desplazamientos continuos del sujeto de la enunciación. El relato marco resulta de un tejido complejo de distintas voces y perspectivas. El fragmento "Eugenia" es relatado desde la perspectiva de la hermana de Manuel, ambos inmigrantes españoles en tierras paraguayas, lejos de su tierra natal en Málaga, España. Manuel es un anarquista en época de la dictadura de Franco, razón por la cual ha tenido que salir de su tierra para asentarse en un lugar distante y diferente:

> Qué lejos estamos de Málaga, de aquel patio de claveles, de las macetas de hinojos y tomillo de mi madre. Y, sobre todo, lejanísimos sus ojos azules, transparentes, con la luz del cielo contenida en la mirada. Tan distantes del ya apagado calor de su piel clara de fino bello color durazno, diferente de la de Manuel y de la mía, aceitunada y mate como la de nuestro padre (Muñoz, 2007, p. 103).

La narradora evoca la memoria de un tiempo vivido y de espacios habitados que el olvido amenaza con evaporar. El movimiento de repliegue de la memoria personal sobre sí misma, garantiza la continuidad temporal del presente vivido hasta los momentos lejanos de la existencia junto a su madre: "[…], la memoria sigue siendo la capacidad de recorrer, de remontar el

tiempo, sin que nada prohíba, en principio, proseguir, sin solución de continuidad, este movimiento […]" (Ricoeur, 2003, p, 129). La narradora vuelve su mirada hacia una existencia que ha quedado suspendida en el tiempo. El sentimiento de añoranza embarga a la narradora cuando la asaltan los recuerdos de la casa de la infancia en Málaga, los olores a hinojos, claveles y tomillo y aquellos ojos azules de la madre que se pierden en la lejanía de una época de alianzas y fraternidades:

> […], a la memoria se vincula el sentido de la orientación en el paso del tiempo; orientación de doble sentido, del pasado hacia el futuro, por impulso hacia atrás, en cierto modo, según la flecha del tiempo del cambio, y también del futuro hacia el pasado, según el movimiento inverso de tránsito de la espera hacia el recuerdo, a través del presente vivo […] (Ricoeur, 2003, p. 129).

El olvido atormenta persistentemente a la memoria. Los vestigios memoriales son sepultados con la madre de Manuel y su hermana Eugenia, la narradora: "Las macetas se secaron, los claveles palidecieron y un terrible desasosiego perseguía los rincones de la casa […]" (Muñoz, 2007, p. 104). Ante el fallecimiento de la madre la narradora va detrás del hermano añorado. Se instala con Manuel en Asunción donde él forma una familia con Cecilia y ella con José, un granadino que conoce en su paso por Asunción hacia Bolivia: "Con el tiempo los hijos fueron llegando; Málaga y el patio de claveles, el pedazo de cielo de la mirada de nuestra madre y los hermanos mayores abusivos quedaron atrás, al fondo del recuerdo, casi al borde del olvido" (Muñoz, 2007, p. 104).

A través del nacimiento de la hija de Manuel y Cecilia emergen de nuevo la memoria de los espacios y el tiempo vivido en Málaga/España junto a su madre Isabel: "Pero esta niña… ¡Por Dios! Trajo de un solo golpe todo el cielo de España y las macetas floridas. Es el vivo retrato de nuestra madre Isabel, como la llamaba mi padre aunque su nombre original era en alemán. Después de casarse con él todos la llamaron así" (Muñoz, 2007, p. 104). El "recuerdo de aquellos tiempos" conmueve a Manuel al reconocer

en su hija a la madre ausente. Estuvo de acuerdo con su hermana Eugenia de llamar a su hija con el nombre de su madre.

En el segundo fragmento titulado "Eladia", Julio César, el hijo de Manuel y Cecilia, va con urgencia a casa de la señora Eladia, la comadrona del lugar con la experiencia para asistir a su madre en el parto. Este segmento de la narración se configura desde la perspectiva de la comadrona, quien solicita el milagro de la Santa Patrona la Virgen de las Mercedes, para posibilitar un parto sin riesgos:

> […] Venía difícil pero yo estaba confiada en la misericordia de la Virgen, segura de contar con su protección actué con toda serenidad. Al cabo todo resultó bien, eso porque la niña fue puesta bajo el virginal manto de la bondadosa Virgen de las Mercedes; le debe su salud y bienestar. Don Manuel es un señor extranjero y algunas cosas hay que señalarle para que se desenvuelva como corresponde por aquí […] (Muñoz, 2007, p. 106).

La comadrona Eladia, una mujer con un saber ancestral significativo e impulsada por su fe, le solicita a Manuel que llame a su hija con el nombre de la Virgen de las Mercedes, por el favor recibido como se acostumbra en el interior de Paraguay.

El siguiente fragmento lleva como título "Cecilia". Este relato se nos presenta desde la perspectiva de Cecilia, la esposa de Manuel. Ella nos habla del dolor de no haber podido conocer a su madre porque "[…]; murió cuando nació mi hermano menor. Desgraciadamente, era tan pequeña que no guardo ningún recuerdo" (Muñoz, 2007, p. 106-107). Ella manifiesta que siempre ha tenido en mente la idea de que su primera hija debía llamarse como la madre ausente, Celia: "[…] No pudo ser. Don Manuel, mi marido, tiene sus ideas raras y no quiero contradecirlo. Pasando el tiempo le voy entendiendo su carácter antojadizo, le voy encontrando la vuelta. Esta niña es la segunda de mis hijas, ahora me toca a mí elegir el nombre […]" (Muñoz, 2007, p. 107). La madrina, la mujer que la ha criado, le ha pedido que, en homenaje a su madre, su segunda hija lleve su nombre para evocar la memoria de quien le dio la vida. Manuel aprueba llamar a su hija con el nombre de la madre de Cecilia.

A continuación, el relato titulado "Teresa", la esposa del médico de cabecera de Don Manuel. El marido de Teresa le pide a Manuel en una ocasión que aloje en su casa a Victoria, una de sus pacientes en el hospital que venía de la campiña, una chica huérfana enferma de tuberculosis que no tiene a donde ir y no puede trabajar por su estado de vulnerabilidad. Manuel consiguió una solución para ella proponiéndola como modelo de Jaime: "[…] No requería esfuerzo y podía ganarse algún dinero, que podía permitirle de a poco lograr mantenerse por sí misma […]" (Muñoz, 2007, p. 108). Victoria es la modelo de Jaime, su cuñado, el pintor: "Jaime sintió verdadera fascinación por ella, enigmática en su silenciosa presencia, misteriosa por su desamparo y soledad, y, sobre todo, increíblemente hermosa […]" (Muñoz, 2007, p. 108). Cuando Victoria se recuperó, antes de irse le pidió un último favor a su protector Jaime, pintar la "Santa Anarquía de España": "[…], Jaime la pintó según las indicaciones que Victoria sugirió en su inocencia. Cuando entregó el cuadro al destinatario, Victoria ya se había marchado. Don Manuel se emocionó hasta las lágrimas […]" (Muñoz, 2007, p. 109). No solo el cuadro ocupó un lugar privilegiado dentro de la casa, sino el recuerdo de Victoria que se prolongaría en la recién nacida a través de su nombre. Será Teresa quien le proponga a Manuel que la recién nacida sea llamada Victoria: "[…], por hermosa y por el más puro de los sentimientos de reconocimiento que recibió don Manuel por sus ideales […]" (Muñoz, 2007, p. 109).

El penúltimo fragmento narrativo lleva el título de "Serafina", madrina de Cecilia y "la madrina comprometida" de todos los hijos de Manuel y su ahijada. Desde la perspectiva de Serafina se nos habla de las mujeres paraguayas que participaron activamente en el conflicto de la Guerra Grande o Guerra de la Triple Alianza (1864-1870). Ellas se organizaron en comunidades de "Residentas", como así se les conoce, para colaborar en los hospitales de campaña en el cuidado de los heridos y enfermos, mantener la producción agrícola y encargarse de las tareas administrativas mientras los hombres se hallaban en la guerra. Las mujeres jugaron un papel

crucial en medio de la hecatombe de la guerra, en un momento en el que Paraguay sufrió una pérdida demográfica devastadora. Serafina al ver a la recién nacida no se explica cómo es que de repente surge el recuerdo de la historia de la Niña Mártir "[…], aquella que durante la Guerra Grande quedó en brazos de su madre muerta, días y días a la vera del camino y ningún animal se le había acercado, ni siquiera las hormigas. A causa de su hermosura la confundieron con un ángel del cielo" (Muñoz, 2007, p. 110). Serafina le pide a Don Manuel que llame a la recién nacida con el nombre de María Julia, en honor a la niña sobreviviente de la Guerra Grande.

El último fragmento narrativo se nos presenta desde la perspectiva del hijo de Manuel y Cecilia, "Julio César", quien se queja porque nadie, e incluso su padre, se percata de su presencia desde que ha nacido su hermana. A través del relato de Julio César nos enteramos de la decisión de su padre de llamar a la recién nacida como "Cleopatra Isabel Mercedes Celia Victoria María Julia". El nombre que recibe la recién nacida va más allá del sentido de una simple etiqueta de identificación. Los nombres que ha recibido la segunda hija de Cecilia y Manuel son el producto de las distintas percepciones que de ella tienen los que la conocen. Estos nombres generan conexiones significativas con la herencia de las mujeres importantes del grupo familiar del lado paterno y el lado materno. Asimismo, actúan como reconocimientos de los valores fundamentales que sus conocidos animan en la recién nacida. Del mismo modo, sus nombres resultan un homenaje a mujeres de su comunidad y de la historia universal, que le sirven de ancla a la recién nacida para su autoconcepción y su conexión con las otras mujeres.

Es interesante observar en qué medida en la segunda hija de Cecilia y Manuel, conviven muchas figuras femeninas importantes que se reconocen y se visibilizan a través de ella. Los nombres de las mujeres que la habitan dejan en ella rastros memoriales ineludibles. Cada uno de los nombres atribuidos a la recién nacida le traza un destino particular y delinea una corporeidad múltiple,

a partir del simulacro de una presencia que se disloca en vestigios, remembranzas, alusiones e identidades en diálogo.

Tiempo histórico, acontecimiento y "crisis del alma"

La cronología como disciplina auxiliar de las ciencias sociales intenta mostrar todo aquello que "realmente sucedió." De allí que amerite de hechos y procesos históricos ordenados secuencialmente. En la cronología de la obra *Madejas de Clío,* de Gloria Muñoz Yegros, las mujeres y su otredad con los hombres tienen un rol principal desde los primeros relatos. En cada uno de los cuentos sus cosmos distintos se vislumbran con matices particulares. Sin embargo, sus recorridos vitales tienen hilos comunes que, a pesar de estar separados, algunas veces, por los imaginarios y las experiencias de vida, se unen en un tejido humano de emociones y sensaciones que cuentan la historia nacional del Paraguay.

Los personajes históricos de la obra se entremezclan con la propia imaginación de la autora, con el objetivo de reconstruirlos en cada uno de los relatos, en lo que Hayden White denomina ficción histórica. Así debemos ver el conjunto de la obra. Sobre este asunto White dice que para el historiador Richard Slotkin:

> […] está perfectamente justificado en sostener que, por una parte, 'la escritura de la historia requiere una representación ficticia o imaginaria del pasado' y, por la otra, que 'la escritura de la ficción histórica puede ser un valioso complemento para el trabajo de los historiadores en su disciplina' (White, 2008, p.178).

Desde la historicidad de estos personajes Gloria Muñoz Yegros imagina, interpreta, transmite y media reconstruyendo sus expresiones, pensamientos y emociones que son, a su vez, el sustrato de su diálogo con los lectores. La historia del acontecimiento tiene un rol fundamental dentro de su obra. No olvidemos que:

> […] Una historia de acontecimientos, incluso de episodio […] se preocupa extremadamente por registrar con exactitud los actos, palabras o actitudes de algunos personajes, reunidos en una escena relativamente corta donde se juntan, como en la tragedia clásica, todas las fuerzas de crisis del momento (Bloch, 2001, p 77).

Desde esta construcción narrativa, semántica y emocional cuenta la historia de mujeres y hombres reales que convivieron en lo que es hoy el territorio paraguayo. Nos describe desde este posicionamiento los entramados sensibles de mujeres y hombres dentro del tejido político, cultural, individual y colectivo en tiempos de la conquista española en el siglo XVI.

En la cronología presentada por la autora, el tiempo histórico discurre como un amplio y ancho río en cuyas aguas corredizas se baña la historia paraguaya. Definido como "[…] el plasma mismo donde están sumergidos los fenómenos y es como el lugar de su inteligibilidad" (Bloch, 2001, p. 58). El tiempo histórico es además un continuum y cambio perpetuo de acuerdo a Bloch.

En su temporalidad viaja el pasado fáctico, imaginado y representado en la escritura, la historia oral, la oralidad posteriormente escrita, en la cultura material, así como en la construcción e institución de las historias y relatos locales, regionales y nacionales. En la ocurrencia de su devenir, término de Heráclito, "que significa proceso o cambio" (Corcuera de Mancera, 1997, p. 97), se muestran, en muchos casos, las sensibilidades de los protagonistas del pasado, así como también las preocupaciones intelectuales y las intencionalidades de la autora, condicionadas en el presente en el que escribe por la carga subjetiva de su propia existencia como mujer paraguaya.

En cada uno de los cuentos de *Madejas de Clío*, las mujeres indígenas y europeas que habitaron el territorio de lo que es hoy Paraguay, tejen sus tramas de vida en distintos tiempos históricos. Con ellos nos topamos dentro del texto de Gloria Muñoz Yegros, con lo que Bloch llamó la "crisis del alma". Esta idea del tiempo histórico podemos verla en la descripción que hace la autora de las

indias Juliana y Gerónima en el cuento inicial "Año 1540 ¡Arde, Juliana, Arde!".

Allí en tiempos de conquista y fundación de ciudades a lo largo del Río de la Plata, el mundo de la mujer indígena se hilvana entre las acciones y sentimientos de Juliana y Gerónima ante la realidad que las rodea: "Qué clase de hombres son estos sí hasta sus mujeres los han abandonado, los han dejado solos en la búsqueda de su destino y de su verdadera vida en esta tierra" (Muñoz, 2007, p. 13). El río no solo es la metáfora que transporta las reflexiones derivadas de las vivencias de la otredad, sino también el torrente vital de la vida cotidiana en tiempos coloniales: "Seguía el curso del agua, la llevaba hasta doña Gerónima, una india vieja que acostumbraba realizar sus diversos menesteres domésticos en la ribera. Ella era su más sólida aliada en aquel plan, en aquella determinación que encendían sus ojos e inflamaba su corazón" (Muñoz, 2007, p. 13). En otra parte de él y en medio de la vasta naturaleza, de sus animales, sus colores y olores Gerónima expresaba: "¡Han convertido esta tierra de Dios en el paraíso de Mahoma!" (Muñoz, 2007, p. 15).

Era la antesala a los días santos, celebración que les recordaba, de acuerdo a la autora, la muerte del Dios de los "extranjeros" lejos de sus propios dioses, la imposición de sus nombres cristianos y especialmente las miserias, ruidos y silencios de su nueva condición de servidumbre ante las autoridades españolas. Podemos decir que con ellos tenían la sensación de vivir dos realidades culturales completamente distintas en el mismo tiempo cronológico: la de ellas y la instituida por "los extranjeros" en su propia tierra.

De acuerdo a Monges (2023), esta servidumbre instituida por lo españoles muestra el fracaso de la encomienda del estado colonial y sus normas de organización ante este:

> […] la forma que consiguieron fue estableciendo el reclutamiento de mujeres indígenas como fuerza procreadora, necesaria para la reproducción de la fuerza de trabajo, como ejemplo narra el caso de la 'India Juliana' que fue

ejecutada en 1539 por incitar a la rebelión contra sus 'maridos' españoles bajo la consigna 'Jajukata ñande ménape' (matemos a nuestros maridos) (Creydt, 1963, p. 13).

Junto al río Juliana y Gerónima crearon y experimentaron, individualmente, el tiempo histórico como una construcción cultural que atestigua y registra la mutabilidad de la vida. Ante lo irreversible descansa la inteligibilidad de sus propias historias personales y su papel dentro del discurso histórico paraguayo. Así como el movimiento perenne del río sirvió de vehículo para el encuentro de ambas, a lo largo del tiempo cronológico corren sus sentimientos y emociones como testimonios vitales de tiempos históricos distintos: el propio, el de la mujer indígena y el del hombre europeo. En ese tiempo descubrimos prácticas culturales, imaginarios conscientes e inconscientes que crean y recrean la conformación de la conciencia histórica.

A pesar de las diferencias, el tiempo histórico de la mujer guaraní y del capitán español se unen insospechadamente en el Viernes Santo del calendario cristiano. Esta "[…] ceremonia tenía la feliz virtud de aplacar, aunque fuera por breve tiempo las turbias pasiones y las confabulaciones, quienes hipócritamente contritos se mantenían en relativo silencio e inacción" (Muñoz, 2007, p. 14). En la elasticidad temporal de este acontecimiento "Todos, los capitanes y sus hombres… fueron exterminados en el silencio desarmado del Viernes Santo" (Muñoz, 2007, p. 16) por las indígenas. En la "justa matanza" describe la autora "[…] las mujeres arteras tomarían sus propias armas, las levantarían de su breve y ceremonial reposo y las hundirían en sus cuellos cuantas veces sus fuerzas les permitieran, hasta convertir toda la sangre en rojo silencio" (Muñoz, 2007, p. 16).

Si bien ambos tiempos históricos se deslizan en el plano cronológico, el suceso de la matanza los une en un nudo temporal común que origina, a su vez, otro entrecruzamiento colectivo entre la historia de las mujeres guaraníes y los capitanes europeos. Para las primeras, el tiempo histórico hablaba de justicia mientras que

para los segundos era una afrenta, una sublevación a la autoridad. En otras palabras, una herejía guiada por la india Juliana. En la facticidad de su muerte en la hoguera podemos ver el castigo ejemplarizante para el resto de las mujeres y su inserción como heroína en el relato colonial paraguayo. Como personaje de la obra *Naufragios* del explorador y conquistador español Álvar Núñez Cabeza de Vaca, la india Juliana ha pasado desde entonces a convertirse en pionera de la historia de la mujer paraguaya, especialmente, por investigadores sobre la cuestión agraria y la formación de las clases sociales en Paraguay como Óscar Creydt y Mauricio Schvartzman

"¡Arde, Juliana, Arde!", como génesis de la historia nacional del Paraguay, señala el entrecruzamiento de estos tiempos históricos y la emergencia de la otredad que en términos de Octavio Paz:

> […] nos sugiere que la presencia de lo otro -la sensación de 'otredad', peculiarmente si se refiere a lo otro 'en su forma más pura y original'-, es anímicamente poliforme, porque suscita al mismo tiempo 'extrañeza, estupefacción, parálisis del ánimo: asombro, alegría' (Llano, 1994, p. 130).

Descubrimos que, en ella, el nosotros definido por los grupos indígenas y los otros, es decir, las mujeres y hombres llegados de Europa como protagonistas de los relatos, conviven al unísono dentro y fuera del texto con su autora Gloria Muñoz Yegros, particularmente, durante el proceso de la lectura. Este proceso común pasa muchas veces desapercibido en aquellos relatos de ficción histórica, que escritos desde la contemporaneidad y la historia del tiempo presente versan sobre el pasado colonial latinoamericano. Emergen así las dos miradas históricas-historiográficas tradicionales de ese pasado: la del total despojo y sufrimiento y aquella que cuenta que entre los vaivenes de nosotros y los otros, entre América y Europa, hilvana la personalidad única y frondosa del mestizaje.

En este contexto, el tiempo histórico del segundo cuento "Año 1570. Elvira y el Trópico", está marcado por la condición europea de sus personajes. En él se entrecruza el de la autora para

caracterizar en el inicio del relato, el imaginario europeo y la otredad indígena culturalmente construida con los años:

> […] Se hicieron a la mar bravía en pos de un mundo fantástico, de peces tan disformes […] de los más finos colores del mundo […] y de calles hechas con ladrillos de oro, tal como las describía la pluma calenturienta de ambiciones y delirios del Almirante Colón, y como él preferir pensar que los indios del lugar tendrían gran gusto con la llegada, los creerían venidos del cielo, e indefensos y cobardes se someterían gustosos (Muñoz, 2007, p. 21-22).

Desde la construcción semántica de la autora, la otredad se llena de emociones y sentimientos. Con ella nos sitúa luego en las peripecias del viaje. A diferencia del relato anterior, son las mujeres y hombres llegados de España los que hilan la trama del sangriento final de la española Elvira Becerra Contreras, esposa del capitán Ruy Díaz Melgarejo, cuya infidelidad con el padre franciscano Juan Fernández Carrillo les costó la vida a los dos amantes:

> […] Las visitas del padre […] a la casa de doña Elvira por las tardes se volvieron costumbre, pasaban hasta pasada la noche confesándose sus mutuas mortificaciones, compartían la misma sensación de lascivia incontrolable recorrer sus cuerpos como un camino trazado por el demonio (Muñoz, 2007, p. 25).

Este episodio del triángulo amoroso se inserta dentro de una historia general en la cual intervienen otros personajes históricos como el capitán Becerra, don Juan, doña Mencia Calderón, los Sanabria, doña Isabel, el capitán Juan de Salazar. Pero "Año 1570. Elvira y el Trópico" es más que el acontecimiento o el episodio del doble asesinato. Sin embargo, la autora se sitúa en él con el objetivo de demostrar las vulnerabilidades y las pasiones propias de la condición humana.

El acontecimiento es el núcleo narrativo de este cuento. Desde esta intencionalidad de la autora podemos plantear varios tiempos históricos. Aquel asociado al acontecimiento del homicidio que suele ser corto, fugaz, rápido y aleatorio. Este tiempo a su vez está contenido del entrecruzamiento, por una parte, de la inquina y la

venganza de Ruy Díaz Melgarejo como una forma de hacer justicia. Por la otra, por la concreción episódica de las pasiones de los amantes cuyo deseo carnal se fue desarrollando en un tiempo más largo. Y aquel que, transcurrido a la par de un tiempo cronológico de mayor duración, da cuenta del significado histórico y de la travesía de la "Expedición Sanabria."

En otras palabras, antes del asesinato de Elvira hay un hecho histórico fundamental que retrata el papel de las mujeres españolas en la conquista del llamado Nuevo Mundo, específicamente, de la Asunción. La "Armada Sanabria" o la "Expedición Sanabria" se convierte en un hito histórico documentado de forma magistral por el historiador Enrique de Gandía. Eloísa Gómez-Lucena parte de estas indagaciones para la elaboración de su novela histórica *Expedición al paraíso* (2004), que cuenta los devenires de las mujeres que conquistaron Paraguay en el año 1556.

Transitamos al siglo XVII con el tercer relato "Año 1648. La excomunión de don Diego". Antes de este hecho, Gloria Muñoz Yegros inicia su relato con la imagen de la rogativa diaria de don Diego a la Virgen del Rosario. En la relación entre Diego de Yegros y su esposa doña Francisca se hila una otredad distinta a las anteriores. Ya no se trataba de indígenas sino del vínculo entre las clases acomodadas paraguayas con los españoles como parte de la historia de ese país.

Este entramado íntimo y personal se alzó como una estructura colectiva. Dentro de ella, como en este caso, la figura de Diego de Yegros rompe de alguna forma con la tradicional y pesimista cosmovisión construida sobre el funcionario español en América:

> El general Diego de Yegros, primero de su linaje en el Paraguay, había sido Escribano del gobierno de Manuel de Frías, en 1621, y más tarde, teniente General de Gobernador, Justicia Mayor y Capitán a Guerra, y colaborador de la mayor confianza del obispo-gobernador fray Bernardino de Cárdenas, en su revolución comunera, en 1649 […] (Academia Paraguaya de la Historia, 2021, p. 1).

Se cruzan en él cuatro tiempos históricos como veremos más adelante. Como parte de su vida familiar habla con "Doña Francisca, su joven esposa, nacida en estas tierras en medio de enfrentamientos, de acérrimos partidos, de sublevaciones, disputas y traiciones" (Muñoz, 2007, p. 30). El obispo Bernardino de Cárdenas es el centro del diálogo. La pareja tenía una percepción distinta de su comportamiento. Para ella "[…] su violencia no respetó ningún extremo" y para don Diego "Son los partidarios de los jesuitas quienes lo pintan como […] un anciano ambicioso, lleno de maldades, de rarezas, de chocheras, en fin, como un hombre moralmente enfermo" (Muñoz, 2007, p. 30). Con esta descripción la autora nos introduce en la confrontación entre el obispo y la congregación de los jesuitas:

> El gobierno del obispo se desarrolló sin inconvenientes hasta que comenzó a tomar algunas decisiones que provocaron consecuencias que alteraron el orden en el territorio. Junto con los alcaldes ordinarios y regidores del cabildo como el teniente Diego de Yegros, el mencionado Juan de Vallejo Villasanti y Melchor Casco de Mendoza, entre otros, iniciaron una administración dispuesta a disentir con los Jesuitas que terminó con decisiones extremas como la expulsión de esta orden de todo el territorio paraguayo (Salinas, 2010, p. 29).

Fue esta rivalidad la que originó la posterior excomunión de don Diego de Yegros, el acontecimiento principal que da título al relato. Un hecho, que, si bien la autora no explica, les permite a los lectores percibir el significado de la exclusión de los sagrados sacramentos para un creyente como Diego de Yegros. Este acontecimiento y los enfrentamientos entre el obispo franciscano, los jesuitas y los partidarios de ambos bandos desarrollados en un tiempo más largo hay distintos tiempos históricos. En uno de ellos se tejen las vicisitudes de don Diego ante el lecho de muerte de su madre, la reliquia familiar de madera de la Cruz de Caravaca obsequiada por ella, el fallecimiento de doña Inés, amiga cercana de la familia y la pelea generada por el entierro de su cadáver, lo que originó el acontecimiento central del cuento: la excomunión de

don Diego: "El día anterior la noble señora sintiendo su muerte inminente, mandó a llamar a su sobrino, jesuita, para recibir la absolución, la aterraba iniciar el viaje definitivo sin lavar los pecados de su alma" (Muñoz, 2007, p. 35). A su fallecimiento, el sobrino "[…] precaviendo la actitud beligerante del obispo, decidió enterrar a su tía sin pérdida de tiempo […]" (Muñoz, 2007, p. 35). No pudo evitar que se enterara el obispo quien ordenó desenterrarla: "[…] conforme a sus últimas disposiciones le estaban denegadas, por ser perpetua e irremisiblemente descomulgada, por contraventora, los auxilios de la Extremaunción y Eucaristía" (Muñoz, 2007, p. 35).

En este acontecimiento hay tres tiempos históricos diferentes que se entrelazan entre sí: el de Diego de Yegros, el del sobrino jesuita de doña Inés y el del obispo y sus partidarios. Las postrimerías vitales de doña Inés señalan el fin de su tiempo histórico, que, con su muerte, pasa a convertirse en tiempo cronológico. Su cuerpo inerte, pálido y frío ya no contará la historia de lo que fue en vida. En su lugar, serán otros los que hablen de ella a partir de su cadáver y la trifulca por su cristiana sepultura. En esta temporalidad: "El sobrino de doña Inés acusó a don Diego de participar de la profanación, indignadísimo, justamente, por ser parientes y haber frecuentado asiduamente la casa de la finada en vida, debía haberse abstenido de participar en tan infame sacrilegio" (Muñoz, 2007, p. 36). Marcado su destino, inútiles fueron los intentos de Yegros por aclarar la situación con el sobrino de doña Inés.

En la disputa por el entierro de su cuerpo se bifurcan dos tiempos históricos: por una parte, el definido por don Diego y su interés por resolver el entuerto y, por la otra, el del sobrino de doña Inés y su indiferencia por aclarar lo sucedido. A pesar del entrecruzamiento temporal, este último tiene un impacto directo en la vida de don Diego con su posible excomunión. Dicho anatema reúne en un solo acontecimiento no solo la reprobación clerical, sino el hecho de ser excluido de toda responsabilidad política y militar: "A veintisiete años de haber llegado a estas tierras don

Diego de Yegros se encontró destituido, al borde la ruina, y en breve, sería también excomulgado" (Muñoz, 2007, p. 37). El entrecruzamiento entre los distintos tiempos históricos desencadena a su vez otros procesos y acontecimientos en distintas temporalidades y espacios. Inmediatos, cortos y de larga duración estos hechos definen la mutabilidad de la condición humana. Sí tomamos en cuenta que:

> […] muchos acontecimientos históricos no se observaron sino en momentos de violenta agitación emotiva o por testigos cuya atención, sea que haya sido solicitada demasiado tarde si fue por sorpresa, sea que se haya preocupado esencialmente por la acción inmediata, no pudo centrarse lo suficiente en aquellos rasgos a los que, con razón, el historiador atribuiría hoy en día un interés preponderante (Bloch, 2001, p 114)

Podemos decir, en este caso particular, que en el fondo y sobre todas estas pasiones y confrontaciones del relato se desarrolla un importante movimiento, el de llamada *Revolución Comunera* de 1649, liderada por el obispo franciscano Bernardino de Cárdenas contra los jesuitas. La "crisis del alma" se agita en esos tiempos convulsos. Pero esta crisis no deriva del azar. La otredad de Diego de Yegros con los indígenas estuvo marcada por sus lecturas juveniles en sus clases con los franciscanos. En ellas:

> […] conoció la doctrina comunera, la historia del levantamiento de las comunidades de Castilla, aún fresca y encendida en el recuerdo de sus adherentes, el arrojo y las hazañas de Juan Bravo […] de Juan Padilla y su viuda María Pacheco, la legendaria leona de Castilla. Aquellas ideas habían calado muy hondo en su espíritu, imprimieron un sello íntimo que marcaría su destino (Muñoz, 2007, p. 31).

Se comprende su rivalidad con los jesuitas, señalados por los franciscanos, como clérigos abusadores, controladores de las fuentes económicas y de la mano indígena. Se bifurca su vida en cuatro tiempos históricos: el primero, es definido en su experiencia como funcionario de la Corona española designado para colonizar y controlar el territorio, hoy paraguayo; el segundo, derivado de sus lecturas sobre la revuelta comunera de Castilla; el tercero, originado

por su relación con el obispo franciscano Bernardino de Cáceres y su participación en la Revolución Comunera y el cuarto tiempo histórico definido por su genealogía como cuarto abuelo del:

> Brigadier de Ejército don Fulgencio Yegros de participación principalísima y decisiva en el movimiento emancipador, Presidente del primer gobierno del Paraguay independiente, defensor de la soberanía nacional y propulsor de la cultura. Su vida debe constituir paradigma para los paraguayos de hoy, por su valor, su abnegación, su dedicación íntegra a la causa nacional, su preocupación por la educación del pueblo y, por sobre todo, su desinterés, su vocación de servicio sin ambición alguna de medro personal, con la sola mira del bien de la Patria (Academia Paraguaya de la Historia, 2021, p. 1).

Como estampa final, en el epílogo del cuento la autora nos regala la reunión de doña Francisca con el sobrino jesuita de doña Inés. En el silencio de esta imagen habita la esperanza de que don Diego de Yegros no haya sido excomulgado a pesar de la inicial indiferencia del sobrino. En ella se entrecruzan nuevamente tres tiempos históricos: el marcado por la derrota y el pesimismo de don Diego, el de su esposa como posible mediadora y el del clérigo jesuita con su condescendencia ante la preocupación de don Diego.

En la reconstrucción histórica que hace la autora, la cronología y las bifurcaciones del tiempo histórico nos permiten comprender las dinámicas de las mujeres y hombres que vivieron en el Paraguay. En los tiempos históricos de cada relato la "crisis del alma" forma parte del acontecimiento, pero también de una historia general que, desde el posicionamiento de Gloria Muñoz Yegros, nos habla de una experiencia estética narrativa que se hace colectiva durante el proceso de diálogo con los lectores.

Sirva esta idea del enlazamiento entre los distintos tiempos históricos como espacios de encuentro, clímax y desenlace de la historia paraguaya. Estos relatos particulares y colectivos unidos por las temporalidades de la experiencia humana, hilan las madejas de Clío y sus distintos tiempos históricos. Cada uno de estos dependen de la acción humana. Sin embargo, no dejan de

desarrollarse en terrenos movedizos llenos de incertidumbres, vulnerabilidades y pasiones.

Conclusiones

En *Madejas de Clío* las fronteras simbólicas y culturales se reconstruyen una y otra vez. En ese proceso narrativo los centros y las periferias se encuentran para contar la historia nacional del Paraguay. El devenir de las mujeres y hombres que hicieron vida en dicho territorio es rescatado por la autora como parte de los acontecimientos que fueron moldeando la totalidad. Allí, la "crisis del alma" de los personajes históricos aparece como parte del tiempo histórico. A pesar de las particularidades de sus experiencias, el devenir se encarga de unirlos en la inmediatez, la corta y la larga duración, recordando a Fernand Braudel.

Los entrecruzamientos de las historias personales y colectivas, debido a los distintos tiempos históricos, son tipificados por la sensible participación narrativa de la autora. De esta forma, cada personaje histórico vive su propia "crisis del alma". Desde su intencionalidad, sirva entonces nuestro estudio para proponer la teoría del *ploképathos ploke* (πλοκή) pathos (πάθος), cuya materialidad solo es posible con y por la intervención emocional y sentimental de la autora. Esta teoría nos permite distinguir entre aquella historia documentada, narrada o contada por personajes históricos desde la distancia narrativa y emocional. Tal como sucede aquí, no puede concebirse sin la presencia afectiva de la autora, como conductora del relato sentimental definido como la secuencia de hechos y acontecimientos guiados por los afectos y emociones.

Referencias

Academia Paraguaya de la Historia. *Bicentenario de Fulgencio Yegros 1780-1821,* vol._XVII-XIX, 2021 [consultado el 29 de julio 2025]: disponible en:https://www.academiaparaguayadehistoria.org.py /vol_XVII-XIX.pdf

ARECES, Nidia R. *Estado y frontera en el Paraguay. Concepción durante el gobierno del Dr. Francia*, Asunción/Paraguay: Centro de Estudios Antropológicos de la Universidad Católica (CEADUC), Biblioteca de Estudios Paraguayos, Volumen 68, 2007.

BERND, Zilá. Por uma estética dos vestígios memoriais. Releitura da literatura contemporânea das Américas a partir dos rastros. Belo Horizonte, MG: Fino Traço, 2013.

BLOCH, March (2001). *Apología para la historia o el oficio del historiador* (Edición anotada por Etienne Bloch). México, F.C.E.

CONCEPCIÓN Monges, Alma. "La concepción agraria en el marxismo paraguayo: las lecturas de Oscar Creydt y Mauricio Schvartzman" en *Realidad Campesina e Indígena en Paraguay.* Publisher: Pedro & João Editores, 2023.

CORCUERA de Mancera, Sonia. *Voces y silencios de la historia. Siglos XIX y XX.*México, F.C.E., 1997.

COURTHÈS, Eric. *La ínsula paraguaya*. Asunción/Paraguay: Centro de Estudios Antropológicos, 2005.

DELEUZE, Gilles y GUATTARI, Félix. *Mil Mesetas. Capitalismo y Esquizofrenia*. Valencia: Pre-textos, 1988 [1980].

GÓMEZ-Lucena, Eloísa. *Expedición al paraíso.* Editorial Espuela de plata, 2004.

LLANO Cifuentes, Carlos. "Cuatro conceptos para un pensamiento no ilustrado (analogía, otredad, empatía y epimeleia) en *Tópicos*, nro.6, 1994. En: https://revistas.up.edu.mx/topicos/article/ view/501/458 (25 de julio 2025).

MEDINA, José Toribio. *Colección de documentos inéditos para la historia de Chile (1518- 1818)*, tomo IV. Santiago de Chile, Imprenta y Encuadernación Barcelona. En: https://archive.org/stream/bub_gb_KAKra6LwoBsC/bub_gb_KAKra6LwoBsC_djvu.txt (01 de agosto 2025).

MOLINA Gil, Raúl. "Me dirijo voz desde el silencio": las mujeres escritoras en los manuales de educación secundaria (El caso de la Madera Verde"). *Ensayos, Revista de la Facultad de Educación de Albarete*, 32 (2), En: http:www.revista.uclm.es/index.php/ensayos (20 de agosto de 2025).

SALINAS, María Laura. "El Obispo Cárdenas y los Jesuitas de Asunción según la mirada franciscana" en *Revista de Junta de Estudios del Chaco*, nro. 4, 2010. En: https://ri.conicet.gov.ar/handle/11336/9575 (30 de julio 2025).

SÁNCHEZ Ortega, Juan Jesús. "La modalidad paratextual. Teorías y aplicaciones narratológicas en la confección del libro de bolsillo". En: *Revista de Filología*. 32; enero 2014, p. 245-264.

WHITE, Hayden. *Ficción histórica, historia ficcional y realidad histórica*. Buenos Aires, Prometeo Libros, 2008. En: https://elibro.net/es/ereader/bibliotecaus/171527 (25 de julio 2025).

Capítulo 7

Rupestre de Marina Cantero: primeras anotaciones

Débora Cota
Iván Marcelo Paniagua Sosa

Palabras iniciales

En una interrogación inicial, con parámetros extratextuales, es decir superficiales, que no demasiado esfuerzo demandase, sobre el lugar de la poesía escrita por mujeres hoy en Paraguay, no resulta tanto una complicación enunciar que, intramuros de la literatura nacional paraguaya[1], ella ha venido adquiriendo relevancia en las dinámicas de circulación, tanto editorial como mercantil. Así también, en el más abstracto plano de la notoriedad pública. Basta una retrospectiva de corto alcance —corto, porque, obviamente, no es cuestión desconocer que el núcleo duro de la tradición y canon de esta literatura nacional lo conforman casi sin excepciones autorías ancladas al género masculino, y que el marco patriarcal de su dinámica histórica resulta evidente en una retrospectiva de mayor alcance— para notarlo: de las siete últimas ediciones del premio nacional de literatura de Paraguay, cinco fueron otorgadas a mujeres (2011, Ferrer; 2015, Lebrón; 2017, Delgado; 2019, Barreto; 2021, Gertopán), siendo tres de ellas (Ferrer, Lebrón y Delgado) poetas.

Siguiendo sobre este paneo superficial, diversos nombres de autorías femeninas son también reconocibles y compatibles en esa misma lista, que desde ya, vistas desde su actualidad, podrían

[1]Extramuros, naturalmente, la situación cobra mayor complejidad y aristas le proliferan, por lo que merecería otro tipo de atención y detención; la propuesta, aquí, es aplicar esa atención y detención, en perspectiva más bien intrínseca, de adentro para adentro.

decirse de carácter oficial, dado su gravitar en torno a agencias más que oficiales, como ciertamente es un premio nacional, les sea éste otorgado o no. Por lo pronto, Lourdes Espínola (1999), en un intento de sistematización acorde a las especificidades señaladas, engrosa esa lista con un total de trece nombres de autoras, contemplando a Lebrón y Delgado (además de incluirse a sí misma). También Fernandes (2001), en un mapeo situado a temprana transición de siglo, a la hora de referirse a la producción de poesía en Paraguay, elige nombrar tan solo cuatro autores, de los cuales tres son mujeres: Ferrer, Wiezzel, y nuevamente Delgado, trío ya presente en Espínola (1999). Son apenas algunos de los iterativos recuentos, de los que poco difieren numerosos otros artículos de naturaleza variada, incluso hasta dos décadas después.

De hecho, de los años 2000 hasta la actualidad, hay sí tentativas de comprender la dinámica con que se ha venido tramando la literatura paraguaya, dicha a grandes rasgos, en camadas que posteriores han aparecido. Sin embargo, poca discusión se encuentra respecto a una caracterización del grado de especificidad aquí interpelado: con exclusiva atención puesta sobre obras de poetas mujeres. En general, como suele acostumbrarse, la atención de los estudios literarios prefiere estar puesta sobre la narrativa; y en ese discurrir, se cuelan nombres y títulos desde la poesía, como para no ausentar al género, pese a todo insoslayable. Por fin, entre poetas de bien entrado siglo XXI que llegan a ser mencionadas en reseñas o panorámicas (Retamales, 2016; Cota; Quinalha, 2019) se encuentran Giselle Caputo, Lía Colombino, Camila Recalde, y no mucho más. Vale decir que, en contraste a cierta prolificidad —y exuberancia, propia de una tradición literaria profundamente modernista—, tanto en el perfil autoral como escritural de la primera serie de autoras examinado, esta última presentaría cierto desmarque, atendible en discusiones futuras.

Es dicho esto que cabe la mención a una ópera prima, y naturalmente su nueva autora, que pueden resultar ejemplares para esta introducción, en tanto que se inscriben en esta trama de actualidad, autoría femenina y dislocación.

Marina Cantero es profesora, poeta, actriz e investigadora. Aunque haya presentado hasta el momento apenas un libro al cual se dedica este estudio, la autora hizo importantes intervenciones en la escena cultural de la triple frontera: se ocupó de la investigación de maestría *De plumas y estampados: una configuración de la imagen Maká* (2016), estudio interdisciplinar alrededor de la comunidad Maká de Paraguay y que ganó en 2016, el tercer lugar en el Premio Dra. Branislava Susnik; participó de dos revistas culturales *Viento Fuerte* y *Revista/Espacio de expresión cultural El Tereré*; y fue responsable y partícipe como actriz en la adaptación teatral del libro *Xirú* (2011), de Damián Cabrera. A su plaquette *Rupestre*, publicada en 2021 bajo el cuidado de Ediciones de la Ura, se arrojan los próximos tópicos, como una primera incursión a su obra.

Rupestre: luz y fotofobia, dualidad y oposición

De la mancha a la figura hay una mirada de distancia; del trazo a la escritura, hay una lectura. Una distinción entre ambas distancias radica en el hecho de que, mientras que una mirada es una mecánica, disparada con la primaria espontaneidad asociativa del ojo, una lectura en cambio, es una operación de desencriptación en una serie de niveles (lingüísticos), en tanto que requiere la aplicación de un código. Estamos ante la clásica intersección entre semiótica y semántica. Punto inexacto, de bordes indecisos. Lo rupestre, visto como arte recién según categorías modernas, y revisitado desde la actualidad con fatal retrospectiva, coloca su tratamiento en ese preciso momento de intersección cognoscitiva, en tanto que resiste con imposibilidad taxativa un acceso real a sus causas y motivaciones, al tiempo de habilitar una multiplicidad de aproximaciones posibles, tan conjeturales como reales en la indeterminación de su carácter.

Ya en la asociación de su dimensión gráfico-escritural, ya en la de su habilitación, tanto a la ocupación de un área *a priori* bidimensional, a la manera de la pintura, como al desentrañamiento de formas potencialmente latentes en el material

bruto, a la manera del esculpido, la literatura, naturalmente, comparece también a este llamado. Audible o no por ellos en esa estela, los poemas de Marina Cantero en *Rupestre*, parecen comparecer también. Se trata de un contenido sistema de quince poemas breves, legibles bien como unidad o dispersión, que pese a la evidente referencia del título, no ofrece, al menos no temáticamente, en su discurrir, demás alusiones a lo rupestre. Por ello, se hace clara, obvia tal vez, la opción por aproximarse primero desde esa pista, adrede dejada en el umbral del título y olvidada, como se pretende mostrar en esta exposición, apenas habiéndolo atravesado, como huella, como miga, que no prosigue secuencia, que borra su propio rastro luego de su auto exhibición.

Por rupestre, entendemos a la serie de manifestaciones gráficas del amplio periodo paleolítico (generalmente calculado en una extensión temporal aproximada de 2.5 millones de años), en variadas zonas del globo, que subsisten hasta fechas actuales y generalmente estampadas en superficies resultantes del ciclo litológico. Una convención devenida de la idea rupestre es la de locaciones cavernícolas, es decir, de cavidades interiores, devenidas habitáculos, en donde la luz no consigue encandilar y la penumbra no alcanza a enceguecer. Ciertas ideas, como la explorada por Herzog en el film *Cave of the forgotten dreams* (2010), apuntan a que estas figuras grabadas en esas superficies, debido a sus relieves cristalizados por el proceso natural de formación rocosa y además ayudados por el flamear de antorchas o fogatas encendidas para su apreciación, habrían podido resultar en primitivos espectáculos quinésicos, acaso ubicables en la génesis la cinematografía. No hay que olvidar que incluso una recurrente imagen literaria, como lo es la alegoría platónica de la caverna, da pautas ex post facto de esta factible figuración en torno a la espectacularidad que puede cobrar la proyección de formas contra una superficie, para el caso vertical y opuesta.

Parecería, así, haber una predisposición del asunto rupestre para la performatividad, además de tan solo narrativa, escénica, gráfica; acaso en dirección a una proto-animación de la imagen, a

todas luces ficcional, en una íntima relación con el recurso del disparo lumínico como medio. Ahora bien, ¿qué ocurre cuando en la misma acción de invocar el asunto, como lo hace Cantero en esta obra, simultáneamente se escapa de dicha predisposición, como lo hace esta obra de Cantero? En efecto, estos poemas no apenas olvidan la referencia una vez volteada la tapa con el título impreso, sino además en su flujo discursivo van manifestando rasgos de cierto repliegue ante estímulos lumínicos, y con ello clausuran toda la dimensión recién repasada como abordaje posible. Todavía más: no solo hay repliegue ante la luz, sino una particular inclinación en favor de la penumbra; y, en siguiente instancia, una disposición a la ceguera.

Algunos fragmentos pueden ayudar a graficar esta situación. Vale aclarar que todos los poemas coinciden en no presentar más título que el número que les asigna orden secuencial, del primero al décimo quinto, aunados más bien por el título genérico del libro; en adelante cada uno de ellos será mencionado según ese número.

En el Poema 1, del tercer al cuarto versos se lee "en lo anónimo manos / cruzan y nadie define / rostros sombras de nadie" (Cantero, 2021, p. 7), es decir que la entrada al asunto se da desde la mención a la sombra, antes que la luz, sombra que además trae consigo anonimato e indefinición, ambas cualidades suyas. Luego, en el sexto verso, "y la luz aminora y baja para no ser vista" (Cantero, 2021, p. 7), con lo que se observa ya una actitud concedente de la propia luz en su primera aparición, atenuada ella misma, consciente casi del daño que arrastra su presencia. Este poema termina con los dos versos "tiemblan tendones si presienten ojos / se derrumban" (Cantero, 2021, p. 7), que marcan, habiendo pasado ya por la dicotomía luz/sombra, y las particularidades que cada una suscita en la voz poética, una suerte de sensación de amenaza en el hecho visual.

El poema 2 tal vez sea el más insistente. En su enigmático cuarto verso se lee "impide cerrar puertas ventanas no existen" (Cantero, 2021, p. 8), que de los fragmentos aquí extraídos es el primero que presenta, y esta es una condición que persevera en todo el conjunto,

una evidente obstaculización semántica advenida de una agramaticalidad que opera desde la construcción sintáctica: dada la presencia de dos verbos conjugados, el primero un transitivo —"impide cerrar"— que admite un sujeto tácito sucedido por dos posibles objetos directos, *posibles* ya que no están separados por puntuaciones, de manera que el alcance del transitivo se pierde a medio camino entre "puertas" y "ventanas", y el otro, un intransitivo —"existen"— cuya acción tiene dos *posibles* sujetos, debido, por el mismo motivo, a la no puntuación del enunciado, que también son "puertas" y "ventanas". ¿Qué es, entonces, lo impedido de ser cerrado? ¿Cuáles de ellas, finalmente, son las que no existen? ¿Puertas o ventanas? Cada una, ambas, y ninguna; todo a la vez. Ahora bien, esta plurivocidad sintáctica, sin embargo, concentra una rigidez que guarda coherencia con la fotofobia que se viene mencionando: ¿cómo cerrar una abertura que no existe? La no existencia de aberturas, puesta por la voz poética en la segunda mitad del verso es lo que le impide, a su propia primera mitad, cerrar, indistintamente puertas y ventanas, y cerrar, sobre todo, semánticamente su propio enunciado para completar el sentido gramatical. Dejando ese verso atrás, se llega al noveno verso "nadie quiere ver brillar" (Cantero, 2021, P. 8), bastante más accesible y cuya pertinencia puede ya resultar evidente. Del vigésimo primero al vigésimo tercer verso se lee: "ahora levantan cercos / tapian chimeneas / como quien huye cuando es sombra" (Cantero, 2021, p. 8), que vuelve a la idea de la sombra, ahora como instrumento de defensa, de huida, como un subterfugio necesario para aplacar la claridad. Ya hacia el final de este poema, hay aun tres momentos de insistencia, el primero de los cuales, a la altura del trigésimo octavo verso, dicta "se podrá leer cuando la noche debilite" (Cantero, 2021, p. 8); punto en el cual se manifiesta una oposición de la posibilidad de lectura, lectura a secas, es decir que incluso de estos mismos poemas, ante la penumbra, cuando la tendencia discursiva es la de una inclinación favorable hacia ella. Luego, y demandando especial atención, debido a ser presentado en bastardillas, denotando una operación de cita o parafraseo incrustado al interior del poema en un

doble movimiento de apropiación e intromisión, aparece el completo enunciado: "Ahí en el patio hay un árbol de mango. Es de gran porte y compite por la luz." (Cantero, 2021, p. 9), que como se lee, además de estar perfectamente formulado en el plano gramatical (mayúscula inicial, sintaxis y puntuación correctas), lo cual no se condice mayormente con las formulaciones de la voz poética, no apenas no rehúyen de la luz, sino que tienden a ella. Un repentino optar por la luz, posible de explicarse justamente desde el hecho de que no es un enunciado de la voz del poema, dado que ella misma se encarga de evidenciarlo, bastardillas mediante; es una voz ajena. Finalmente, este poema concluye con la poco, o nada, conclusiva estrofa "el tiempo se está de paso / los días no terminan / las noches" (Cantero, 2021, p. 9), en donde, de la tríada de categorías temporales "tiempo", "días", y "noche", la única que ni "se está de paso", es decir que tiene finitud, ni que "no termina", es decir que no la tiene, es la noche. Una noche, una penumbra, una oscuridad, intempestiva entonces. Más allá, o más acá, de un comenzar o un terminar.

En el poema 3, en su segundo verso, se lee: "es tarde, / las luces ladran al rocío" (Cantero, 2021, p. 10). En el primer y segundo versos del poema 4: "hojas se van haciendo de luz / instantes de crecimiento tocan el farol" (Cantero, 2021, p. 11). En ambos casos, similar insistencia en torno al clivaje que suscita la luminiscencia; entre una repulsión experiencial, y una cualidad de dádiva para lo natural, aun cuando sea de carácter sintético, signado por el "farol".

Tanto en el noveno y décimo versos del poema 5, "hay invisibles / rostros que vaya a saber qué de nuevo portan" (Cantero, 2021, p. 12), así como en el vigésimo, "escurridiza esta esencia quema el ojo del invierno" (Cantero, 2021, p. 12), retorna la ceguera como tópico: primero, y de nuevo, con la idea de rostros indefinidos por la invisibilidad; luego, una invisibilidad acaso no propia de ellos, sino propia del ojo, "quemado", cegado, que por ello es incapaz de verlos, de saber "qué de nuevo portan".

Del poema 6, de apenas tres versos, en los dos últimos se lee: "tan llena de ganas de hacer que noches se extiendan / sobre días" (Cantero, 2021, p. 13). Otra vez, la preferencia es declarada.

El poema 7 comienza y termina con dos cuartetos de versos, pertinentes para esta discusión. El primero: "un sonido más pequeño completa el calor / de cigarras / que se desentierran / adormecido, el día languidece" (Cantero, 2021, p. 14), que devanea entre la imagen del desentierro como salida a la luz, una luz sin embargo, que con el día languidece. Y el segundo: "otro apagón inesperado desprende / interrumpe la lengua cuando / hace surcos / el dedo en la tierra" (Cantero, 2021, p. 14), cuarteto cargado de sentidos posibles, que retoma los efectos antagónicos que para el lenguaje puede tener la penumbra, que "interrumpe la lengua", pero que encuentra un canal posible en "el dedo que surca", que dibuja, que escribe sobre alguna superficie: "en la tierra", en las paredes, en las cuevas.

En este punto, hay que decir que esta insistencia queda interrumpida drásticamente en lo que resta del conjunto de poemas. Así como el título, que anuncia, que promete algo, con gran señalética, para en seguida traicionar la expectativa, la propia voz poética, que ahora ha encarrilado a la lectura por un camino determinado, le suelta la mano y desdibuja este rastro hasta entonces seguido, para ya no más recuperarlo en adelante, en una segunda, y ahora bien más desconcertante deriva, a mitad de trayecto.

También, es cierto que este modo de traer a colación estos fragmentos puede resultar vertiginoso por dar sensación de arbitrariedad, teniendo en cuenta que representan momentos e imágenes específicos de cada poema desde el cual fue extraído. Sin embargo, la tarea propuesta es justamente la de detectar con ellos, a fuerza de su insistencia y mediante esta operación de extracción, la recurrencia, u obsesión, de este tópico al interior de estos primeros siete textos. Como un *leitmotiv*, pero de construcción no fija; que más bien recurre al formato de serie temática, con evidentes concesiones de orden semántico, pero uno sugerido, como puede quedar claro, desde el apuntalamiento formal.

Hecho este recuento integral de los momentos del texto que visitan los tópicos propuestos, hagamos una detención en detalle sobre el primero de los poemas —como se podría bien hacer con

otros del conjunto— apenas como tentativa de continuar insistiendo por un turno más lo hasta aquí articulado, dentro de los límites en que esta breve, pero nada definitiva, exposición nos permite acotar.

1
la carne
de carne separa
en lo anónimo manos
cruzan y nadie define
rostros sombras de nadie
llama a dos pólvoras para quebrarse cuando la
[vida calla
y la luz aminora y baja para no ser vista
alguien duerme alguien rinde las defensas interiores:
la parte más compleja de construir son huecos
una sobre otra: dos excusas para permanecer
no hay tiempo no hay forma en el linde cuando
[acorta pasos
acá cerca hay una casa que todo lo seca
la saliva evapora
tiemblan tendones si presienten ojos
se derrumban (Cantero, 2021, p. 7)

El poema tiene una obsesión, de a ratos evidente y de a ratos intuitiva, por la dualidad. Una dualidad que distingue una cosa de otra, que generalmente son, al menos en nombre, lo mismo (carne de carne; nadie y nadie, alguien y alguien); cuyo eco persistirá adelante, como al comienzo del segundo poema, pero más complejizado: "un cuadrado termina siendo un rombo" (Cantero, 2021, p. 8).

Se puede pensar que mencionar dos veces un mismo objeto (carne, pólvora) o concepto (nadie, alguien) aparentemente idénticos a sí mismos, no es gratuito: si es mencionado dos veces, ese objeto o concepto —ese nombre, en definitiva—, esa doble mención encierra en su repetición una distinción; hay que pensar, como caso paradigmático, en la iteración como recurso en la obra de Gertrude Stein. Según Foucault (2002):

> (...) un nombre se define por su posibilidad de recurrencia. Un enunciado existe al margen de toda posibilidad de reaparecer (...) y si en esas relaciones reaparece una formulación idéntica, son precisamente las mismas palabras las utilizadas, son sustancialmente los mismos nombres, es en total la misma frase; pero no es forzosamente el mismo enunciado. (Foucault, 2002, p. 148)

Ahora bien, la cita refiere a la formulación enunciativa, y ciertamente aquí tratamos con un objeto verbal distinto al de la enunciación gramatical normada por la lengua; un poema no responde, por correctivo que aparente, por transparente que se pretenda, a la misma performatividad ni mucho menos normatividad discursiva que regula la inteligibilidad lingüística. Badiou (2009), a propósito y revisitando a Platón, explica mejor esa distinción:

> ¿A qué se opone la poesía en el pensamiento? No se opone directamente al intelecto, al *noûs*, a la intuición de las ideas. No se opone a la dialéctica, como forma suprema de lo inteligible. Platón es muy claro en esto: lo que la poesía prohíbe es el pensamiento discursivo, la *dianoia*. El poema, dice Platón, es la "ruina de la discursividad de quienes lo escuchan". La *dianoia* es el pensamiento que va a través, el pensamiento que encadena y deduce. El poema es afirmación y deleite, no atraviesa nada, se queda en el umbral. El poema no es franqueamiento regulado, sino ofrenda, proposición sin ley. (Badiou, 2009, p. 62)

Es en esa desregulación, en esa fuga legislativa, que se funda la formulación del poema, en oposición a la de la gramática de la lengua. Pensemos en la métrica como elemento originariamente emparentado a la poesía: cada palabra, por su peso, medida, y sonido, presenta en sí misma un valor propio para cada verso, y no apenas en su integración frasística, que sería más instrumental al discurso antes que al verso. Y es desde esa óptica que es necesario aplicar en este caso la idea de repetición en Foucault (2002), haciendo detalle en el valor de la repetición de cada palabra, de cada nombre; incluso, por qué no, de cada sintagma ("no hay"): "no hay tiempo no hay forma" (Cantero, 2021, p. 7).

Siguiendo esta operación de distinción, de oposición de una cosa consigo misma, hay que sobreentender que lo natural en uno dos pasos siguientes, sea la distinción entre opuestos naturales, es decir presumibles; y allí es cuando esas repeticiones parecen llamarse entre sí para formar otra serie de pareos, pero ahora de contraposiciones (como el de luz/fotofobia): por un lado, la carne, lo vivo, llama a su contraparte, la muerte, por vía de la pólvora, que acaba por distinguir a la carne viva de la carne muerta; por el otro lado, dos "nadie" superpuestos llaman a la indeterminada presencia de también dos "alguien", haciendo que la ausencia radical de un solo nadie quede disuelta en la indeterminación que origina la presencia de dos ausencias, que se relativizan entre sí, y que la exacta y determinada presencia de un solo alguien, ante la comparecencia de un segundo alguien, acabe también por relativizarse.

En medio de todo ello, como entre dos tapas, hechas de los dos "nadie", late una posible oposición explícita: "(...) nadie define / rostros sombras de nadie" (Cantero, 2021, p. 7). Al rostro, insignia de lo delineado, de lo que inalienable identidad tiene, le subyace la sombra, insignia de lo opaco, de lo que carece de identidad justamente por su completa maleabilidad bidimensional.

Detalle no menor, es que hay también una unidad —la única— convocada en el poema, y es la casa: "hay una casa que todo lo seca" (Cantero, 2021, p. 7), dice en el décimo tercer verso. Pero inmediatamente antes, en el décimo segundo, podría decirse que se la anuncia, con otro nombre: "no hay tiempo no hay forma en el linde cuando acorta pasos" (Cantero, 2021, p. 7). El linde anuncia a la casa, que se leerá en el siguiente verso; la fatalidad del "linde" es la de ser, a la exacta vez, lo que separa y lo que une un espacio de otro, así como una casa distingue un adentro de un afuera: otra dualidad y oposición. Dos unidades entonces, linde y casa, que funcionan también como un otro tipo de dúo, un dúo contextual, conceptual.

Y esta distinción entre adentro y afuera, encuentra un correlato en el resto del libro con la puja entre luz y fotofobia, y los espacios

interiores (intimidad, cuerpo) y exteriores (sonidos e imágenes de patio, barriales).

Una insistencia obsesiva de paredes que se levantan sobre sus propias ruinas, y que se derrumban por el peso de su propia construcción; casi una metáfora de la vida infanto-juvenil repartida en cada esquina de una misma o varias casas, al tiempo de traer al cuerpo mismo como una casa desde la cual habitar todas las demás.

Finalmente una casa es donde cabe incluso la ausencia de quien ya no está, un nadie, dos nadie, o bien, un lugar que incluso la carne ahora muerta pudo habitar, antes de ausentarse.

Con Hélène Cixous

El pequeño libro de Marina Cantero recibe como epígrafe un pasaje del libro *La llegada a la escritura* (2006) de Hélène Cixous, escritora y crítica literaria argelina/francesa y que tiene Clarice Lispector como una de sus fuentes de escritura. La autora es apuntada como una posestructuralista, en diálogo con Derrida y el psicoanálisis, pero, es conocida especialmente por su pionera crítica al falocentrismo y por construir un pensamiento textual que va más allá de los binomios como cuerpo y escritura:

> Quieres tener. Quieres tener todo. Pero al ser humano no lo está permitido tener. Tener todo. Y a la mujer, ni siquiera está permitida la esperanza de tener todo lo que un ser humano puede tener. Hay tantas fronteras, tantas murallas y en el interior de las murallas, otras murallas. Bastiones en los cuales, una mañana, me despierto condenada. Ciudades en las que se me aísla, cuarentena, jaulas, casa de <<salud>>, he ido allí muchas veces, mis tumbas, mis mazmorras corporales, la tierra llena de lugares de reclusión para mí. El cuerpo al calabozo, el espíritu al silencio. Períodos de prisión: cuando estoy en ella, la pena es en verdad de una extensión y una naturaleza imprevisibles. Pero en ella me siento, al fin y al cabo, <<como en casa>>. (Cixous, 2006, p. 12)

Del extracto de Cixous, gana destaque en el epígrafe de *Rupestre*, el fragmento dedicado a las murallas, a las fronteras: "Hay tantas fronteras, y tantas murallas, y en el interior de las

murallas, otras murallas." (Cixous, 2006, p. 12). Cantero, así como Cixous[2], vive entre dos mundos, es una escritora fronteriza y no podría dejar de considerarlo. Vive en Minga-guazú, ciudad a 20 km de la frontera con Brasil, aunque, también, haya vivido en San Alberto, distrito en el interior de Paraguay que posee una importante comunidad brasilera. Pero, no es a la realidad social cruda de las fronteras a lo que se lanza Cantero, tampoco Cixous, sino a las fronteras interiores, a las íntimas. Las fronteras, las murallas a las que como mujer está expuesta, a las que le sirven, son su casa y al mismo tiempo lugares de reclusión. Por eso dice Cantero con Cixous que "tener es aprender a esperar" (Cantero, 2021, p. 16), pues a una mujer no le está permitida siquiera la esperanza de tener toda una vez que a ellas le son impuestas muchas murallas. Las murallas están donde está el yo: "tantas murallas y en el interior de las murallas, otras murallas" como un *mise en abyme* que también es visto en los versos de Cantero abajo:

9
hay pedazos
de mí en las veredas
en las grietas hay pared
que se esparce en pedazos
rizo perspectiva en el moho de espejos
trozos
entre la ropa
sucia en tu boca el brocal
que la escalera solo baja
en los platos rotos
y biografías cortas sedian lo fugaz
en tu ojo tiemblan
tener es aprender a esperar (Cantero, 2021, p.16)

Hay un trabajo con el lenguaje en Cantero, como en el poema anterior, que no disimula las superposiciones, las acumulaciones y

[2] El origen africano y la colonización francesa de Argelia, país en que nació Cixous, así como su descendencia judía, son marcas fundamentales de su texto, su escritura.

pliegues, como si en ellos las fronteras actuaran en la imposibilidad de la totalidad. El yo aparece como un cuerpo en pedazos, se encuentra esparcido en pedazos de pedazos, trozos inabarcables en las pretensas totalidades de las biografías que acaban por retener apenas lo fugaz. El yo, en trozos, habita, de esa manera, un lugar hecho casa en la espera de convertirse en uno.

Acumulaciones de un instante componen el poema 4. Ahora, el cuerpo actúa como texto, en una escritura traspasada por los efectos de cosas que se tornan animadas, hojas poseen luz, el farol se torna animado, las dudas nacen entredientes y susurros pueden conformar un agujero:

> 4
> hojas se van haciendo de luz
> instantes de crecimiento tocan el farol
> entredientes
> ahora me está naciendo una duda
> porque entonces quise hacer con susurros agujeros
> pero los árboles se agitan, gimen (Cantero, 2021, p. 11)

En la ambivalencia del cuerpo-escritura, en la fluidez de estas fronteras, se escribe sobre la escritura a través del cuerpo, hojas pueden tornarse luz; "instantes de crecimiento tocan el farol"; es "entredientes" que nace la duda; es con "susurros" que se hacen agujeros. La naturaleza, el paisaje surgen como extensiones de ese cuerpo. Pero, es de esa forma que también se hace a sí misma, se escribe sobre sí. Parecen borrarse las fronteras entre el qué y el cómo. En *La risa de la medusa*, libro marcante del feminismo de los años de 1970, que propone huir del pensamiento dicotómico que estructura el falocentrismo, Hélène Cixous dice dirigiéndose a las mujeres: "Escríbete, es necesario que su cuerpo se deje oír. Caudales de energía brotarán del inconsciente" (1995, p. 62). Escribir parece, en este caso, ser indisociable de sí, de la voz lírica encarnada en un yo. El acto mueve el cuerpo, como forma de manifestación del inconsciente y así como no necesariamente

controlado: "[…] para escribir ideas de la mano que posa/ una se piensa y uno se siente", dice Cantero (2021, p. 12).

Abre *Rupestre* una referencia a la carne que también remite a la escritura-cuerpo y a pliegues:

> 1
> la carne
> de carne separa
> en lo anónimo manos
> cruzan y nadie define
> rostros sombras de nadie
> llama a dos pólvoras para quebrarse cuando la
> [vida calla
> […] (Cantero, 2021, p. 7)

En Cixous, no es que la carne apenas signifique escritura: "La carne es escritura y la escritura no está leída jamás: está siempre aún por leer, por estudiar, por buscar, por inventar." (2006, p. 42). O sea, al explorar la relación carne y escritura busca explorar la corporalidad, y al mismo tiempo su transitoriedad. El tema del cuerpo-escritura al que el término carne remite es un tema de larga extensión en la literatura. La escritura es corporal, pues se escribe con y desde el cuerpo. Es conocida también la referencia a la tinta como sangre, se imprime en sangre lo que se escribe. Sin dejar de recordar al texto como cuerpo, fragmentario o de lo escrito como huella o fantasma delante de la falta. Jean-Luc Nancy dice que escribir el cuerpo mismo, "[…] No los signos, las imágenes, las cifras del cuerpo, sino solamente el cuerpo […]" (Nancy, 2000, p. 10, traducción mía) fue un programa de la modernidad. Esta es una vía de la infinitud, de lo inalcanzable a lo que están lanzados los textos-carne de Cantero, una búsqueda de la escritura femenina e íntima dada por hacerse cuerpo.

Por otro lado, la carne en sus sentidos y texturas remite a lo barroco, a la estética del origen[3]. Adriana Varejão, artista neobarroca contemporánea, expone carnes, vísceras y sangre en azulejos coloniales portugueses, releyendo críticamente imágenes coloniales como la de los azulejos portugueses blancos y azules y otros tipos de imágenes en alusión al colonialismo como mapas y pinturas, como se puede observar en la pintura al óleo sobre madera, *Filho bastardo*, de 1992. Sus obras exploran la estética barroca al proponer, de manera tensa, la superposición de tiempos, al trabajar con la viscosidad de los materiales, al reelaborar, problemáticamente, el paradigma histórico occidental del origen de Brasil y América Latina: la colonización.

El origen en Marina Cantero, es el de la escritura, de dónde viene, de la llegada a ella, como se titula la obra de Cixous de la que la autora toma el epígrafe para el conjunto de sus poemas. Al mismo tiempo, la forma densa de esta escritura, su fotofobia, que combina luz y oscuridad, encarnan colores, texturas y formas al cuerpo al que se propone construir.

Como ya fue dicho, la autora llama a este origen *Rupestre* que por cierto es también una referencia al arte de los inicios, a los escritos, inscripciones, pinturas y gráficos, de la frontera del arte, de la historia y la antropología. De esa manera, señala el origen como problema, pues como el barroco, las inscripciones rupestres resisten al tiempo, resisten a la fijación del inicio y del ser: son carne, son escritura, son fragmentos, son cuerpo, son un "yo". Remite a la complejidad de la "estética de la contraconquista" propuesta por Lezama Lima, que complica la retórica histórica del propio nacimiento de Latinoamérica, pues como ella, trabaja con el nacimiento, la llegada a la escritura, como un ámbito movedizo y no concreto.

[3]Se entiende el barroco a partir de las proposiciones de Lezama Lima en *La expresión americana* (1957) como una estética transhistórica o anacrónica, marcada por el devenir americano.

Animalizaciones o recurrentes personificaciones de cosas inanimadas, ("los días reciben pasos de señoras que miran/y ellos saben mancillar, también acarician" (Cantero, 2021, p. 8)); "el indicio muerde persianas cuando disimula la/ [espera" (Cantero, 2021, p. 10)); de sentimientos ("instantes de crecimiento tocan el farol" (Cantero, 2021, p. 11); "no existe parte inexplorada por el menoscabo" (Cantero, 2021, p. 14)); y hasta el encuentro de personificación y sinestesia ("vestida en edredón, así anda las noches envuelta y alegre en el olor mojado" (p. 21)) remiten en los versos de Cantero a otro sentido de la carne en el barroco clásico, en su vertiente cristiana: a la dualidad cuerpo y alma. En los versos, hasta las cosas no animadas, poseen ánima. No es a la cisión de los dos elementos lo invocado en estas construcciones, sino a la culminación de cuerpos o elementos corporales, y no-cuerpos o cosas. O sea, no cabe apenas al cuerpo humano la vida, el ánima. Las animalizaciones y personificaciones son superposiciones y es justo por esta construcción conjunta que se tornan una relectura, o una lectura crítica, o una perspectiva neobarroca, relacionada con el cuerpo, ahora indisociable de sentimientos y acciones y posibilidades de inmersión, una vez que son imágenes y pliegues desde los cuales brotan los sentidos. Las construcciones permiten pensar el mundo desde la perspectiva de las cosas que nos rodean, la noche, los días, el indicio, instantes de crecimiento.

Las personificaciones, el hermetismo son también este trabajo barroco con la palabra. Néstor Perlongher en una entrevista en 1989 definió su estilo "neobarroso" en los siguientes términos: "(...) cierto ´embarrocamiento´ (no decir nada ´como viene´, sino complicarlo hasta la contorsión) amanerado o manierista y, al mismo tiempo, una voluntad de hacer pasar el aullido, la intensidad" (Perlongher, 1989, p. 34). Son justo los excesos, los enigmas, la intensidad de las figuras que complican, pero dan la potencia y la fuerza en los versos de Cantero.

Sin embargo, en *Rupestre,* también en la perspectiva del barroco contemporáneo o neobarroco, es importante el sentido de habitación, morada, abrigo a la escritura, a la intimidad. O como

decimos anteriormente, locaciones cavernícolas, es decir, antros, en forma de habitación. Deleuze dice que hay lugares donde lo que se tiene para decir se encuentra dentro, indicando la autonomía del interior, la "mónada": "É por tais lugares que o Barroco se interessa, para deles extrair a potência e a glória" (Deleuze, 1991, p. 54). Son varias las referencias a la habitación en el conjunto de poemas de Cantero: "querer caber en un espacio a medida," (Cantero, 2021, p. 8); "paredes en la casa temen pisadas" (Cantero, 2021, p. 9); "pero llegará el momento en que sobre estas paredes haya un techo, y no quede nadie en la casa" (Cantero, 2021, p. 17). Todavía, la habitación es una búsqueda, es insegura y puede ser inhóspita, o sea, no asegura el suceso, dado que en ella habita lo íntimo a través del cuerpo-carne, cuerpo-escritura.

Por fin, Heléne Cixous, en el fragmento "Cena primitiva", también habla del origen, pero allí se trata del origen de la escritura. Lee a las novelas de formación a partir de Clarice Lispector, como una "educación libidinal" en que lo que está siempre en juego es el nacimiento de alguien como autor/a, en la génesis de alguien como escritor/a o artista, es la "primera historia de todas las historias humanas, la historia de Eva y la Manzana" (Cixous, 1995, p. 172). Para la autora, la literatura tiene muchos textos de educación libidinal, pues sea escritor, sea artista, en algún momento, se acerca "al génesis de su propio "ser-artista"" (Cixous, 1995, p. 172). En sus palabras: "Es el texto supremo, el que se escribe volviéndose para regresar al lugar donde se juega para ganar o para perder la vida. Lo que está en juego es simple. Se trata de la manzana: "¿La comemos o no? ¿Entraremos o no en contacto con el interior, con la intimidad del fruto?" (Cixous, 1995, p. 172) Leer la génesis de un/a escritor/a por la Génesis muestra que nacer por las palabras, en las palabras, con las palabras, se trata de la manzana, de si comerla o no. Y *Rupestre* no huye de esta "escena primitiva": la de lanzarse a la intimidad y a la propia escritura, la de comer, por fin, la manzana. Sus referencias, como la carne, la casa, las murallas, en este libro, que es su obra primera, son recursos pictóricos de escritura, imágenes

alegóricas, ruinas desde las cuales es construida rudimentalmente la llegada a la escritura de Marina Cantero.

Referencias

BADIOU, Alain. *Pequeño tratado de inestética*. Buenos Aires: Prometeo Libros, 2009.

CANTERO, Marina. *Rupestre*. Asunción: Ediciones de la Ura, 2021.

CIXOUS, Hélène. *La risa de la medusa:* ensayos sobre la escritura. Trad. Ana María Moix. Barcelona: Anthropos; Madrid: Comunidad de Madrid. Consejeria de Educación. Dirección General de la Mujer; San Juan: Universidad de Puerto Rico, 1995.

CIXOUS, Héléne. *La llegada a la escritura*. Trad. Irene Agoff. Buenos Aires: Amorrortu, 2006.

COTA, Débora; QUINALHA, Geovana. Escritas paraguaias contemporâneas. *Revista Rascunhos Culturais*. Coxim. v. 10, n. 20, p. 5-10, jul./dez, 2019.

DELEUZE, Gilles. *A dobra: Leibniz e o barroco*. Trad. Luiz B. L. Orlandi. Campinas: Papirus, 1991.

ESPÍNOLA, Lourdes. Reflexiones en torno a la Nueva Poesía Femenina del Paraguay. *Caravelle*, Toulouse, n. 73, p. 259-266, 1999.

FOUCAULT, Michel. *La arqueología del saber*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 2002.

LEZAMA-LIMA, José. *A expressão americana*. Trad. Irlemar Chiampi. São Paulo: Brasiliense, 1988.

NANCY, Jean-Luc. *Corpus*. Lisboa: Veja, 2000.

PERLONGHER, Nestor. Néstor Perlongher. [Entrevista concedida a revista Babel]. *Babel,* Revista de Libros. n. 9, 1989, p. 324-35.

RETAMALES, Jaime. Poesía paraguaya contemporánea. *Círculo de poesía*, 2016. Disponible en: https://circulodepoesia.com/2016/09/1-poesia-paraguaya-contemporanea/. Acceso en: 4 abril 2025.

VAREJÃO, Adriana. *Filho bastardo*. *In*: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2025. Disponível em: http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obras/89288-filho-bastardo. Acesso em: 13 de maio de 2025. Verbete da Enciclopédia.

Capítulo 8

Literatura, história e a bruxa Bernarda: *Vagos sin tierra,* de Renée Ferrer

Alexandra Santos Pinheiro
Geovana Quinalha de Oliveira

> reavivando los días previos a la partida, Paulina revolvió en el karameguá de los recuerdo, […]. Las remembranzas forman un basural que no se empoza con los años
> (Renée Ferrer)

Palavras iniciais

Grande parte da literatura produzida no Paraguai é um convite para mergulharmos na memória histórica de um país marcado por sucessivas disputas territoriais e governos autoritários. A Guerra da Tríplice Aliança (1864-1870)[1]; a Constituição de 1870 (1870-1940); a Guerra do Chaco (1932-1935); o militarismo pós-guerra e o Golpe de 1989 (Cf. Pastore, 2008), dentre tantos outros conflitos, consolidam um Paraguai que exige de sua gente coragem para resistir. Estas histórias de embates e opressões encontram no texto literário a sua ressignificação. Em termos culturais, o país é também atravessado pela indiferença dos vizinhos latino-americanos que pouco conhecem de sua arte, de sua cultura, de suas maneiras de existir. Foi tomada dessa consciência que, do exílio, Teresa Méndez-Faith escreveu sobre a

[1] Salientamos que: "[...] quanto ao uso de diferentes denominações (Guerra da Tríplice Aliança, Guerra do Paraguai, Guerra Guasu, Grande Guerra...), destaca-se que a própria denominação do conflito é alvo de inúmeras manipulações, divergências e disputas político-ideológicas e por si só já mereceria ser objeto de pesquisas" (DOCKHORN; SQUINELO, 2021, p. 13).

literatura paraguaia: "La literatura paraguaya en general, y la narrativa en particular, han sido siempre una especie de *terra incognita* para historiadores, compiladores y críticos literarios" (Méndez-Faith, 2009, p. 26).

Escritores/as que alcançaram uma visibilidade para além de suas fronteiras são escassos/as, a exemplo de Roa Bastos ou de Josefina Plá. Em ambos, a arte literária se mescla a uma visão crítica da história paraguaia, destacando a luta pela terra, pela liberdade ou pela sobrevivência. A estes nomes se juntam Campos Cervera, Narciso R. Colmán, Marcelino Pérez Martínez, Félix Fernández, Enrique E. Gayoso, Mauricio Cardozo Ocampos, José Asunción Cunha, dentre outros. A lista masculina nos faz buscar os nomes de escritoras, que se reúnam a Josefina Plá. Susy Delgado, Delfina Costa, Carmen Soler, Susana Gertopán, Renée Ferrer e outros nomes, evidenciam um país de escritores e de escritoras que têm muito a dizer. E nós, autoras deste capítulo, colocamo-nos na condição de interlocutoras.

Nossa voz enunciativa situa-se em umas das regiões fronteiriças entre Brasil e Paraguai. Estamos no Mato Grosso do Sul, somos estudiosas da literatura produzida por escritoras latino-americanas e há algum tempo nosso olhar tem se voltado para duas escritoras paraguaias em especial: Susana Gertopan e Renée Ferrer. A primeira, filha de imigrantes judeus, faz de seu tecer literário o espaço da terceira memória de seus antepassados. A segunda, mergulha na historiografia oficial de seu país, trazendo para a tessitura poética o olhar crítico de narradores que apontam as injustiças e faz sentir as consequências que a história de opressão e de exploração deixou para a nação.

Para este capítulo, decidimos nos debruçar sobre a obra *Vagos sin tierra* (1999), de Renée Ferrer. Para compreender essa narrativa, centramos nossa atenção na construção da personagem conhecida como bruxa Bernarda, pois o texto literário de Ferrer nos convoca a dirigir o olhar justamente para sujeitos historicamente invisibilizados/as, a exemplo das mulheres, das pessoas racializadas e populações empobrecidas, cujas experiências,

marcadas pelo apagamento e pela violência estrutural, é ressignificada pela autora como eixo central de leitura e crítica social. Em *Vagos sin tierra*, a autora faz emergir, por meio da ficção, a memória dos corpos e das experiências que foram excluídas do discurso hegemônico sobre a nação. Aqui, o ato de narrar é uma forma de resistência contra o esquecimento e contra a violência simbólica que sustenta a versão triunfante da história.

A prática literária complexifica as aporias entre o lembrar e o esquecer e, por extensão, atua precisamente nas suspensões, nas entrelinhas e nas lacunas deixadas pelas narrativas oficiais. Conforme se verá oportunamente, Bernarda, *la bruja blanca*, constitui a síntese de uma nação edificada sob o viés colonial e patriarcal. Trata-se de um romance que, ao modo benjaminiano, escova a história a contrapelo (Benjamin, 1994). Ao conferir centralidade à personagens marginalizados/as, Renée Ferrer restitui a densidade humana da história paraguaia e expõe as ruínas sobre as quais se ergueram a colonialidade do poder (Quijano, 2002) e a colonialidade de gênero (Lugones, 2020).

Compreender o alcance crítico dessa obra exige também reconhecer a trajetória intelectual de sua autora. Renée Ferrer (1944) tinha 10 anos quando Alfredo Stroessner iniciou o seu governo ditatorial. Historiadora, professora universitária, escritora de poesia e de prosa, a autora conquistou visibilidade dentro e fora do Paraguai a partir da conquista de muitos prêmios, dentre os quais destacamos dois: o Prêmio Nacional de Literatura, em 2011 e, recentemente, 2024, o Cervantes Chico Ibero-Americano de Literatura Infantil e Juvenil. No ensaio intitulado *La liberación de la mujer a través de la escritura*, a escritora destaca com orgulho o número de mulheres paraguaias que buscaram a literatura como espaço para registrar as suas próprias maneiras de apreender a realidade que as cerca:

> Nos complace constatar la abundancia de voces femeninas, muchas de marcado acento feminista, en la actual narrativa paraguaya, como resultado de una valoración de la mujer, que ha tomado conciencia de su derecho a dar testimonio

> de sí misma, de los otros y de sus circunstancias, desde un ángulo netamente suyo. El potencial existente en la voz de la mujer, que ahora asume su sexo y su género, y concomitantemente se libera, no puede sino enriquecer la literatura de cualquier región de la tierra (Ferrer, 2016, s/p).

1965 é o ano da publicação da primeira obra da escritora, *Hay surcos que no se llenan*; *Vagos sin tierra* surge 34 anos depois, demonstrando os traços firmes de uma autora que já não estava sob o peso da ditatura de Stroessner e que, assim, sentia-se livre para narrar e dialogar com a memória histórica de seu país. Em 2020, em uma entrevista ao jornalista Floriano Martins, Renée Ferrer se descreve como uma filha de imigrantes (uruguaia e catalão), que cresceu distante do guarani falado pelas famílias paraguaias, mas que tem se empenhado para se tornar "cada vez mais paraguaia". É esse olhar humano aos desafios enfrentados pelos/pelas paraguaios/as que ampara a sua produção literária: "A prova mais próxima do que estou dizendo é meu romance histórico, *Vagos sin tierra*, onde tentei mergulhar até a medula da alma paraguaia" (Ferrer, 2020, s/p).

Ao definir sua obra como um romance histórico, Ferrer evidencia o propósito de entrelaçar história, memória e ficção, reescrevendo, pela via da imaginação literária, aquilo que a história oficial silenciou, desarquivando narrativas omitidas e restituindo experiências excluídas do registro hegemônico. Portanto, *Vagos sin tierra* pode ser apreendido como uma proposta de repensar o literário em uma condição de trânsito e de articulação entre a política, as produções culturais, a história, o campo jurídico e a economia dentro de um movimento em que o passado e o presente se encontram, revelando as tensões, ruínas e contradições de uma determinada forma de ver/ler/contar a história.

Quer seja em seu contexto espacial (da fronteira entre Brasil/Paraguai), temporal (entre passado e presente) ou corporal (das personagens), o romance de Ferrer relê o passado, evoca vozes silenciadas, toca em assuntos e eventos marginalizados e abre caminhos para o debate em torno de paradigmas hierárquicos. Se,

de um lado, o retorno ao passado nunca é uma conciliação total, um "(...) voltar ao seu frescor pleno", por outro, "(...) há um processo meditativo e reflexivo" nessa ação (Gagnebin, 2006, p. 14). Ao discutir o retorno à origem pelo viés benjaminiano, Gagnebin (2006, p. 15) propõe que "(...) a restauração da origem não pode cumprir-se através de um suposto retorno às fontes, mas, unicamente, pelo estabelecimento de uma nova ligação entre o passado e o presente", ou seja, "(...) o *Ursprung* precisa, então, da história para dizer-se, não é o início imaculado da história, mas sim a figuração temporal de sua redenção" Gagnebin (2006, p. 15). Nesse sentido, a origem de que fala Benjamin não corresponde a um ponto inaugural, fixo ou puro, mas a um processo de surgimento que retorna, se desloca e se transforma ao longo do tempo.

Lembrar, apesar da impossibilidade plena do retorno à origem, pode ser lido como um ato de resistência, pois implica desmontar, recortar e recolher os cacos do que foi dito e esquecido através de fragmentos dispersos que se aglutinam e adquirem novo sentido. Nesse gesto, a escrita de Ferrer assume um caráter ético e político, pois, ao narrar, implodir e reconstruir, transforma a memória em matéria viva, um modo de trazer um passado esquecido e de interpelar criticamente o presente.

Vagos sin tierra narra o movimento migratório do casal Chopeo e Paulina e de muitos outros paraguaios e paraguaias economicamente pobres rumo ao Norte do país. Com a promessa e a esperança de receberem do governo um pedaço de terra para a sobrevivência da família, Chopeo, Paulina e o cachorro Yacaré partem de Assunção em direção ao desconhecido: a futura vila de Rincón de la luna. Verifica-se uma busca incessante pelo chão enquanto lugar de existência e pertencimento. Chopeo, homem humilde e analfabeto, sonha com uma vida melhor e, mesmo sem qualquer amparo, enfrenta com sua família o desafio e todos os perigos de uma jornada rumo a um território incerto. Durante a longa marcha, Paulina dá à luz a Bernarda, criança marcada desde o nascimento pelo sobrenatural. Por intermédio de um foco narrativo onisciente, com interseções de fluxos de consciência, a

narrativa se constrói dentro do ciclo do eterno retorno. Se pensarmos que *vagos*, dentre distintas acepções, significa "aquilo que se dá em vão", encontramos o sentido circular da narrativa e de seu título. Ao final, a família protagonista volta a Assunção tal como partiu: *unos vagos sin tierra*.

O romance, portanto, (re)escreve a formação da fronteira Brasil/Paraguai através de uma escala de opressão: dos colonizadores frente ao colonizados, dos ricos em relação aos pobres, de homens entre mulheres, brancos e indígenas, da humanidade diante da natureza. Ou seja, evidencia um conjunto de ações hierárquicas e excludentes que atravessam a história e estruturam as relações de poder no espaço fronteiriço. A escolha acertada de uma narrativa cíclica, que inicia e termina em uma busca frustrada por terra, encontra, no século XXI, as consequências de um país que pouco avançou na reparação histórica no que se refere à distribuição de terras. Os conflitos por terra são constantes em solo paraguaio, mesmo quando o país alcançou eleger um presidente de esquerda, Fernando Lugo, como vemos na notícia "Conflito em manifestação de sem-terra no Paraguai deixa 58 feridos", veiculada pela Gazeta do Povo no dia 05 de novembro de 2008 (https://www.gazetadopovo.com.br/mundo/conflito-em-manifestacao-de-sem-terra-no-paraguai-deixa-58-feridos-b9hckf7mp3ynvuivnoi562lhq/. Acesso em 04/11/2025).

Na narrativa literária de Renée Ferrer, a saga das personagens Paulina, Chopeo e Bernarda irrompe outras personagens igualmente oprimidas, a exemplo dos indígenas mbayaes na figura de Caminigo, dos/das catadores/as de erva-mate como Eulalio e Teodoro e de mestiços/as, como a pardita Melchora. Se, por um lado, o romance constrói ficcionalmente a trajetória de sujeitos expulsos do pertencimento social e territorial, por outro, essa experiência narrativa está ancorada em um processo histórico concreto que marca a violenta formação da fronteira entre Paraguai e Brasil.

É nesse ponto que a dimensão literária se entrelaça à histórica, revelando que o deslocamento de Chopeo, Paulina e de tantos outros não constituiu um episódio isolado, mas se expande na

compreensão do coletivo, enquanto experiência compartilhada de expropriação, resistência e reconstrução identitária. A travessia dessas personagens simboliza, assim, o percurso de um povo que carrega na memória e no corpo as marcas da desigualdade e da esperança, como ainda se vê na atualidade, quando inúmeras pessoas são privadas do direito à terra, à moradia e à dignidade. Ao recuperar essas trajetórias, Ferrer reinscreve no presente o eco de uma luta e uma ferida que permanecem abertas. Portanto, a migração da família de Chopeo representa um movimento geopolítico mais amplo, mediado pelo imaginário e pelo conhecimento histórico de Renée Ferrer. A literatura, conforme defende Brandão e Micheletti:

> [...] resiste ao tempo, não se esgota como o discurso informativo dos jornais e noticiários, tem um quê de perenidade, parece sempre ter o que dizer ao homem que a procura, permanece na memória à qual o indivíduo recorre; a linguagem comum serve-nos para as nossas necessidades mais imediatas, assim nossa memória retém, com dificuldade, relatos que não nos prendam por laços mais emotivos. [...] O discurso artístico busca o frescor e o perfume do novo: cria palavras ou, paradoxalmente, volta ao passado, revitalizando termos e usando a linguagem analógica das metáforas ou se avizinhando dos objetos pela metonímia, imprime à sua experiência um grau de subjetividade que a torna única, singular, mas que a capacita a falar ao coração de cada indivíduo que, ao entrar em contato com ela, se encontra, se reconhece. Para cada um, ela significará também uma experiência única irreproduzível. São experiências que o leitor apreende pela ressonância em seu interior (1997, p. 24-25).

Chama a atenção, no fragmento acima, a capacidade da arte de desautomatizar o olhar, exigindo do/da leitor/a a entrega para as vidas que encenam. Personagens que carregam metáforas das dores, dos sonhos desfeitos, das violências. São vidas literárias que representam uma metonímia da história. A historiadora Sandra Pesavento também defendeu que a literatura "fala do mundo de forma indireta, metafórica e alegórica". No mesmo ensaio, ela inseriu a palavra literária como uma fonte que permite ao/a historiador/a "enxergar aquilo que ainda não viu" (PESAVENTO, 2006, p. 22).

Como historiadora, Ferrer sabe que seu país traz as marcas da opressão, da desigualdade e de múltiplas violências. Como literata, ela encontra, na narrativa cíclica de *Vagos sin tierra*, a metáfora exata para tornar visível as dores daqueles/as que mais sentem as injustiças sociais, étnicas, econômicas e de gênero. Trata-se, assim, de um diálogo inesgotável entre a arte e a história para recontar a história do Paraguai por intermédio de pessoas invisibilizadas na história oficial, provocando o/a leitor/a a pensar para além das versões consagradas:

> A Literatura permite o acesso à sintonia fina ou ao clima de uma época, ao modo pelo qual as pessoas pensavam o mundo, a si próprias, quais os valores que guiavam seus passos, quais os preconceitos, medos e sonhos. Ela dá a ver sensibilidades, perfis, valores. Porque se fala disto e não daquilo em um texto? O que é recorrente em uma época, o que escandaliza, o que emociona, o que é aceito socialmente e o que é condenado ou proibido? Para além das disposições legais ou de códigos de etiquetas de uma sociedade, é a Literatura que fornece os indícios para pensar como e por que as pessoas agiam desta e daquela forma (Pesavento, 2004, p. 82-83).

Renée Ferrer, sem dúvida, anima "(...) o que está morto nos documentos (...) pelo poder de abstração" (Le Goff, 1994, p. 40). A narrativa de *Vagos sin tierra* problematiza a política de ocupação e defesa da região fronteiriça entre Paraguai e Brasil, desde o final do século XVIII até meados do século XIX. Nesse período, grande parte do território paraguaio ainda não havia sido plenamente colonizado pela Coroa Espanhola, o que exigiu a organização de expedições destinadas a explorar essas áreas e estabelecer de forma concreta os limites geográficos do país. A urgência dessas ações estava diretamente ligada ao receio de que o Brasil, então sob domínio lusitano, avançasse sobre essas terras, ampliando suas fronteiras em direção ao território paraguaio.

No romance de Ferrer, o território não pode ser reduzido a "(...) uma 'coisa' que se possui ou uma forma que se constrói, mas sobretudo uma relação social mediada e moldada na/pela materialidade do espaço" (Haesbaert, 2004, p. 350). Na companhia das personagens de Ferrer, voltamos ao passado e, unidas a aqueles/as que conhecem a realidade paraguaia, identificamos, na

saga literária, cenas que, infelizmente, resistiram. A construção da personagem Bernardita, a "bruja blanca", liga as pontas desta análise acadêmica. O recorte convida a pensar em uma literatura latino-americana movida pelo pensamento místico, maravilhoso, inerente às narrativas fundadoras do território latino-americano. Por outro lado, a "bruja blanca" também remete a uma sociedade que justifica suas mazelas a partir do mal proveniente da figura feminina.

Nesta intersecção entre história, gênero e mitos fundadores, Renée Ferrer apresenta a sua narrativa acerca da história do Paraguai que permite identificar a consolidação de discursos opressores que atravessaram o tempo, ao mesmo tempo com que evidencia a escritura como a própria "(...) possibilidade de mudança, o espaço de onde se pode lançar um pensamento subversivo" (Cixous, 2017, p. 134), de questionamento e de incômodo, como é própria de sua literatura.

A "bruja blanca", mitos que atravessam os *vagos* por terra

Bernarda ou Bernadita é tomada aqui como uma metonímia da crença de uma nação que precisa explicar os acontecimentos à sua volta. Nomeada como "bruja blanca", a filha de Paulina e de Chopeo vem ao mundo com a capacidade de prever o futuro. Ocorre que, quando a premonição carrega acontecimentos ruins, a responsabilidade sobre as misérias vividas é atribuída a ela. Ao explicar os episódios negativos pela figura de Bernarda, a narrativa de Ferrer lança mão do elemento maravilhoso, defendido pelo Cubano Alejo Carpentier como característica intrínseca da narrativa latino-americana:

> La palabra maravilloso con el tiempo perdió su sentido verdadero. Los vocabularios explican que lo maravilloso es lo que provoca la admiración, ya que es extraordinario, magnífico, admirable. Con ello enseguida se une la noción de lo bello, hermoso, agradable. Pero lo único que debiera figurar en las glosas de vocabulario es todo lo que está ligado con lo insólito. Todo lo extraordinario, lo que traspasa los límites de las normas establecidas es maravilloso (Carpentier, 1973, p. 165).

Se tudo o que ultrapassa os limites da norma estabelecida é tomado como maravilhoso, é preciso lembrar dos diários dos primeiros colonizadores que chegaram à América. O que eles descreviam era dado como extraordinário, fora dos patrões europeus. Mas também é o estudioso e escritor cubano que vai reforçar um outro aspecto do maravilhoso, "Para empezar, la sensación de lo maravilloso presupone una fe. Los que no creen en santos no pueden curarse con milagros de santos […]" (Carpentier, 1973, p. 168). O mal atribuído à Bernarda sustenta-se em um imaginário coletivo alimentado pelos costumes, pelo discurso religioso e pela tradição patriarcal que ainda coloca a mulher em uma posição de inferioridade.

Como é sabido, ao longo da história, a imagem da mulher foi insistentemente associada à figura da bruxa ou da feiticeira, não como reconhecimento de um saber ancestral, mas como um rótulo usado para desqualificar, controlar e punir o feminino. A mulher identificada como bruxa, feiticeira ou curandeira não foi compreendida como detentora de conhecimentos sobre o corpo, a natureza ou a cura, mas como uma ameaça à ordem do patriarcado: perigosa, instável, insubmissa, portadora de um poder que precisava ser neutralizado e silenciado.

Do mundo antigo às fogueiras da Inquisição, da medicina tradicional às práticas consideradas "desvios" do saber oficial, mulheres que detinham conhecimentos sobre o corpo, a natureza ou a palavra, foram transformadas em ameaça. Como bem demonstram as reflexões de Silvia Federici (2017), a acusação de bruxaria funcionou como uma tecnologia de poder para controlar corpos femininos, silenciar saberes e disciplinar comportamentos. A bruxa, assim, tornou-se a metáfora histórica da mulher que ultrapassa limites, figura perseguida porque simboliza exatamente aquilo que o patriarcado teme: a autonomia feminina.

Já na antiguidade, a imagem de mulher-feiticeira foi consagrada na figura da mitológica e temível Medéia cuja figura causa espanto, ainda hoje, por ter matado seus próprios filhos em vingança à traição do amante Jasão. Olga Rinne (1999), em seus

estudos sobre os mitos de Medéia, afirma que nas antigas crenças indo-europeias, anteriores à peça de Eurípedes, Medéia integrava, ao lado das deusas do Olímpo, Hera, Afrodite, Atenas e Hécate, a imagem da Grande Deusa. Para Rinne, ela é a imagem oposta à mulher criada pelo patriarcado: demasiado dócil e retraída. Medeia seria símbolo da dignidade, sabedoria e competência femininas. Filha do rei Eetes de Cólquida e neta de Helios, o rei Sol, a princesa Medéia foi uma mulher destemida, respeitada e valorizada em seu país, dotada de poderes mágicos e de uma inteligência superior.

Contudo, explica Rinne (1999), na peça grega, Eurípedes desvaloriza seu passado e lhe atribui a figura de mulher bárbara, decadente, vingativa, cruel, assassina. Até mesmo o apurado conhecimento de Medéia sobre a manipulação de ervas é apresentado de forma negativa, para fins de assassinato e vingança. Na literatura ocidental, portanto, tornou-se a imagem desqualificada da mulher, sobretudo quando relacionada às práticas socioculturais de magia e de curandeira. Mas, é no período medieval que se constrói, definitivamente, a pejorativa relação mulher-bruxaria-feiticeira-demônio e, por extensão, uma verdadeira caça às bruxas, a exemplo da Inquisição. Como se sabe, os motivos para o assassinato de mulheres na fogueira eram os mais irrisórios, variados e inaceitáveis, desde a condição social, a idade, aparência física, até o conhecimento de ervas para a cura de doenças.

O fato é que, conforme enuncia Jean– Michel Sallman (1991), os documentos da Inquisição apontam uma estreita relação da mulher com a feitiçaria e a bruxaria. Sob tortura, muitas perseguidas acabaram por "confessar" exatamente o que os inquisidores desejavam, criando, assim, o imaginário de um mundo gerenciado por forças malignas. O atributo social da "fraqueza feminina", como aponta Dolores Puga, indicaria o fácil domínio do demônio sobre as mulheres. Assim, a construção discursiva de que "[...] a mulher é mais crédula e propensa a impulsos emocionais, levam-na a ser a referência principal de utilização de conhecimentos de ervas e segredos para malefícios, sobretudo por vingança aos homens" (Puga, 2015, p. 83).

O fato é que a cura por meio das plantas proporcionava à "mulher-bruxa" poder, destaque e liberdade, exatamente o contrário dos interesses da sociedade patriarcal. Ainda segundo Puga (2015), algo semelhante pode ser visto no Brasil na imagem de benzedeiras e curandeiras ligadas, em grande na maioria, às religiões afro-brasileiras como o candomblé e a umbanda ou com a tradição indígena e a flora medicinal. Outro elemento que reforçou a identificação das mulheres com a figura da bruxa estava relacionado aos dons premonitórios. Em sociedades estruturadas pela racionalidade masculina e pelo monopólio religioso do sagrado, qualquer forma de intuição, pressentimento ou conhecimento não legitimado pelas instituições era rapidamente classificada como superstição, feitiçaria ou pacto demoníaco. E é justamente essa característica que faz com que a personagem Bernarda seja anunciada como a "bruja blanca" em *Vagos sin tierra*.

Paulina, Chopeo e a parteira Cayetana são as testemunhas de que a ligação entre mãe e filha conectadas pelo cordão umbilical teria sido cortada por uma rajada que desceu do céu: "El follaje se emblanqueció de repente e un destelho certeiro como un puñal penetro hasta donde jadeaba aún la madre primeriza, cortando el cortón umbilical antes que la comadrona atinara a liberar una vida de la outra" (Ferrer, 2014, p. 28). Ademais deste curioso episódio, pai e parteira presenciam uma mudança de cor no rosto da recém-nascida e o inexplicável surgimento de algumas marcas cujos formatos se aproximam de uma espécie de amontados de pequenas lagartixas, como descreve o narrador:

> En la frente de la recién nacida se colorea en este instante una mancha, que se ramifica igual que un manojo de lagartijas, ensombreciéndole el ceño. El miedo abre una brecha en el ánimo de los presentes. Una misteriosa admonición invade la intemperie:
> Un galope siniestro avanza desde el horizonte. Desde el confín tramonta la desgracia. La desgracia arrebata la simiente. La simiente vegeta em el territorio de la desgracia. Han nascido los ojos de la noche. La lechuza abre los ojos. La lechuza pernocta en el lecho de la noche.
> Nunca se supo si aquel anuncio surgió de la frondosidad o bajo del firmamento, y mucho menos si fue una mala visión que llegó rebotando

> desde los círculos del infierno. Pero congeló el ánimo de Cayetana, que limpiaba los vestigios del parto, azorando la paternidad de Chopeo y los intentos de Paulina por acallar a la criatura (Ferrer, 2014, p. 29).

Há elementos que merecem ser destacados nesta citação. A narrativa lança mão de símbolos importantes para caracterizar Bernarda: a mancha na pele da criança que traz sombra quando ela franze a testa; o medo sentido entre os presentes; o galope sinistro, a desgraça lança suas sementes, inferno. A recém-nascida, ao final da descrição, já não é um bebê, mas sim uma "criatura", cuja mãe tenta acalmar. Em outras palavras, as características atribuídas à criança são forjadas dentro de signos traduzidos da própria condição de vida desse casal que vaga em busca de melhores condições, o que também pode ser lido pelo viés do maravilhoso proposto por Carpentier (1973). Cornelius Castoriadis defende que a matéria do imaginário se dá no consciente ou no inconsciente dos discursos, nas experiências, nas motivações que rondam a vida de cada indivíduo:

> O imaginário de que falo não é imagem de. É criação incessante e essencialmente indeterminada (social-histórica e psíquica) de figuras/formas/imagens, a partir das quais somente é possível falar-se de "alguma coisa". Aquilo que denominamos "realidade" e "racionalidade" são seus produtos (Castoriadis, 2010, p. 13).

Nesta terra que oferece tantas dificuldades, o imaginário atua também como refúgio, porque ele pode dar esperança ou pode trazer uma explicação para os acontecimentos a sua volta, é o que defende o artigo de Andriolli de Brites da Costa (2020). A viagem continua e todos/as que se aproximavam da criança admiravam-se de seus imensos e curiosos olhos, como se fossem um desvio de uma "ordem biológica". Quando instalados na terra prometida, Bernarda, ainda pequena, tem sonhos constantes e concebe algumas previsões sobre o futuro dos/as habitantes de "Rincón de la luna". "Cuando Bernarda tenía una premonición, cuando empezaba a echar raíces en el ojo de la frente, sus mejillas adquirían una palidez lunar y las pupilas un resplandor de orate" (Ferrer, 2014, p. 45). Foi dessa maneira que a filha de Paulina previu a

invasão de crustáceos terrestres na plantação de milho daqueles/as que receberam as poucas terras férteis da Vila, como a igreja e os representantes do Governo.

"Bernadita, prisionera de una compulsión inexplicable, empezó a caminar de un extremo a otro [...]. Anduvo entre las plantas de maíz" e antes mesmo que "Bernarda pronunciara una palabra, percibió en las aletas de su nariz un temblor que adelantaba la gravidez de la naturaleza: un amenazo [...]. Era evidente que los hechos se oreaban antes de suceder" (Ferrer, 2014, p. 45). Não tardou para a plantação ser atacada: "– Langosta, langosta – comenzó a gritar la chicuelada. Liño a liño, las verdes esperanzas arrasaron con el maizal, tirando a ras del suelo los ojos desahuciados de la gente" (Ferrer, 2014, p. 46). Sem saber como agir diante do espanto das gentes da pequena vila, a criança tenta justificar-se: "No puedo ver, pero veo. No puedo oír, pero escucho" (Ferrer, 2014, p. 46).

Outras premonições surgiram e, consequentemente, a ideia de possessão do demônio sobre o corpo de Bernarda se alastra por Rincón de la luna. Ao passo que esta concepção vai se instaurando nas conversas, Paulina se convence de que deve interceder junto a Deus e suplicar pela cura da filha e pelo fim dos sonhos enviados pelo diabo. O capítulo 9 do romance é todo dedicado às preocupações maternas: "[...] me perdones te pido, Señor, y que sanes a mi hija. [...] que cumpla tu voluntad, Señor, pero te pido que sanes a mi hija. [...] todo te acepto, Señor, con tal de que sanes a mi hija" (Ferrer, 2014, p. 55). Por intermédio do discurso indireto livre, Renée Ferrer constrói uma narração paradoxalmente delicada e profunda da vivência cotidiana das relações sociais com o mundo íntimo, interno, de mulher-mãe, cristã e submissa:

> ¿Como iban a entenderle, cuando se arrancaba la ropa y gritaba que vendría un hombre rubio, de labios desbordados y botas altas, a gobernar el país y a cruzarles la cara con un alambre trenzado? ¿Qué quería decir cuando se desgañitaba pidiendo que no la metieran más en la pileta, mientras encorvaba la columna vertebral igual que un gato al cual un rayo le hubiera

> partido el lomo? [...] Los delirios de la fiebre se confunden fácilmente con las monstruosidades del futuro (Ferrer, 2014, p. 55).

Ferrer não reduz Paulina a um arquétipo de submissão. Ao contrário, a autora tensiona essa imagem ao mostrar que sua fé e sua resistência coexistem. A mulher cristã que reza, obedece e suporta também é aquela que gera vida em meio à precariedade, que sustenta o grupo familiar, e que, com seu corpo, mantém a esperança de futuro. Nesse sentido, Paulina pode ser lida como uma figura ambivalente: ao mesmo tempo submissa e insurgente, devota e resistente.

Com o estabelecimento da igreja em Rincón de la luna vieram as festividades. Nas comemorações "de la Asunción", era costume o jogo de cartas e a oferta de mbeyú mestizo, pastéis de mandioca, chipá assado, payaguá mascada. Aos seis anos de idade, durante uma destas comemorações festivas, Bernarda, repentinamente, solta gritos estridentes, "abriéndose a los vientos como una flor sonora" (Ferrer, 2014, p. 55) e em só fôlego narra e antecipa uma tragédia:

> Un caballo viene volando. Un caballo atraviesa el cielo. Que se parten los presentes, que corran y se protejan. Galopas sobre las nubes un jinete sanguinario. Un jinete sanguinario masacrará a las mujeres. Las lanzas de sus esbirros les quebrarán las costillas. Entre la gente decente clavan la carne inocente. Anillos sietes ramales les arrancan de los dedos, zarcillos de las orejas y rosarios de las manos. Un toro de sangre negra alanceará a las traidoras. ¿Quién dijo que son traidoras? Arreadas por el abyecto que las embiste van caminando a la muerte (Ferrer, 2014, p. 61).

O desespero tomou conta de todos/todas e a festa foi interrompida precariamente. As pessoas corriam descontroladas atropelando umas às outras e aos animais; barracas foram desfeitas, alimentos e bebidas involuntariamente atirados ao chão, mães agarrando filhos/filhas, homens alcoolizados; cartas, dados, jogos e brincadeiras rapidamente desfeitos. Alguns anos se passaram e a figura da morte continuou presente nos sonhos de Bernadita. Diante do retorno dos gritos e das descrições desesperadamente

anunciadas pela pequena, o padre a excomunga com a alegação de que o demônio se faz presente em seus delírios.

> – No vayas que, a inventar cuentos, chiquilina embustera. No me vengas con historias de desgracia, bruja blanca-. [...] Pecado contra la bondad del Todopoderoso es hablar de esta manera. Sacrilegio contra el Santísimo.
> -Yo no soy una mentirosa, Pa'í [...] que se iba resbalando lentamente la inconsciencia, mientras el hombre la abofeteaba [...] Cruz diablo, repetían los hombres salivando lejos al besar la uña del pulgar. Em nombre del Padre, se santiguaban las viejas. [...]
> Cuando la melosa se tornó insoportable, Bernarda fue corrida a golpes de la Sacristía (Ferrer, 2014, p. 62-64).

Pouco tempo depois deste episódio, uma epidemia toma conta do vilarejo. Já nas primeiras constatações de morte, a população se volta contra Bernarda e a acusa de ser a culpada pela peste sob a alegação de trazer o demônio em seu corpo. Como castigo, ela "fue llevada a rastras a la iglesia" (Ferrer, 2014, p. 67), pois concordavam que "semejantes veleidades marecían un correctivo ejemplar". Impiedosamente, homens, mulheres e crianças assistiram o "castigo de azotes". Em seguida, a filha de Paulina e Chopeo foi arrastada "[...] de los pelos sin ponderar su corta edad [...]. Le hicieron besar los pies del cura y lamer los bordes de la sotana. Y hasta comer piedras delante de la Virgen, ordenándole que los librara de mal" (Ferrer, 2014, p. 67).

Os castigos se justificavam à medida que os/as habitantes concordavam com o fato de que as premonições foram as responsáveis por terem convocado o diabo, isto porque as histórias inventadas "[...] se vuelven realidad en la boca de las mentirosas, que la videncia es el sello de las brujas" (Ferrer, 2014, p. 67). As delirantes acusações se desdobraram e Bernadita ainda foi criminalizada sob a acusação de manter "[...] pactos carnales con los espíritus externados que vagaban por los cementerios [...]" (Ferrer, 2014, p. 67). Mantiveram-na presa, sem água, "ni mandioca", depois puseram-na em meio aos enfermos da epidemia com a esperança de que se contagiasse, "acabando de esa forma con ella y con la maldita fetidez". Contudo, ao notarem que era "[...] inútil retenerla, la

soltaron para que se fuera lejos, llevándose consigo la magiacabra de su palabra" (Ferrer, 2014, p. 68). A epidemia assolou quase toda a vila de modo que foi necessário inaugurar um cemitério. Aos poucos, os sobreviventes "pararon de llorar", instalando-se "nuevamente en la vida" (Ferrer, 2014, p. 69) e em sua árdua rotina na luta por suprir as basilares necessidades cotidianas.

No romance da escritora paraguaia, Bernarda se insere como representante do maligno porque não se curvou diante dos representantes divinos na terra – igreja, políticos, classe rica – "desacatando-os" com o anúncio de seus sonhos "proibidos". Bernardita, menina pobre e colonizada, externa seus gritos asfixiados pelas normas dos homens produtores do poder/saber e do preconceito de gênero. Sobre as relações de gênero em territórios colonizados como a América latina, María Lugones (2020) propõe que a colonialidade do poder, conceito formulado por Aníbal Quijano, deve ser articulada juntamente com o que a autora denominou de colonialidade de gênero, uma vez que o sistema moderno/colonial não apenas instaurou hierarquias econômicas e raciais, mas também produziu uma organização generificada do mundo. Para Lugones, a colonização impôs uma lógica binária e hierárquica de gênero (masculino/feminino, civilizado/primitivo) que destruiu formas outras de sociabilidade e de relações entre corpos e saberes existentes nas comunidades originárias. Assim, o gênero tornou-se uma tecnologia de dominação que naturalizou a inferiorização das mulheres e das populações racializadas, articulando-se à raça e à classe como mecanismos estruturantes da modernidade colonial.

Ao compreender o gênero como uma categoria histórica e colonial, Lugones (2020) revela que as opressões vividas pelas mulheres latino-americanas não podem ser dissociadas das marcas deixadas pela conquista e pela imposição de uma matriz de poder eurocentrada. Essa perspectiva teórica encontra eco na narrativa de *Vagos sin tierra*, na medida em que a autora revisita, a partir da experiência das mulheres e das camadas subalternas. Nascida sob o signo da exclusão e do misticismo, Bernarda encarna as cicatrizes

da colonialidade de gênero: seu corpo é marcado por uma ordem simbólica que associa o feminino ao diabólico. Ao mesmo tempo, Ferrer reinscreve nesse corpo um espaço de resistência e de reexistência, desafiando a lógica patriarcal e colonial que historicamente confinou as mulheres à subalternidade.

Para além de classificar os povos em termos de colonialidade de poder e gênero, Lugones busca sensibilidades e ações que possam fazer com que o mundo compreenda "também o processo de redução ativa das pessoas, a desumanização que as torna aptas para a classificação, o processo de sujeitificação e a investida de tornar o/a colonizado/a menos que seres humanos" (Lugones, 2014, p. 939). Em *Vagos sin tierra*, sob o signo da bruxaria, da magia, Bernarda representa a relação da mulher com o "mal", sobretudo no homogêneo discurso cristão. Ela é a voz demonizada do imaginário colonial da fronteira.

O lugar periférico de um corpo geopolítico da/na fronteira se caracteriza na figura de Bernarda como representação do que Glória Anzaldúa discuti em *Borderlands/la frontera: the new mestiza* (2007). A autora chicana questiona os limites fronteiriços de identidade, lugar, sexo, cultura na construção das subjetividades e as várias camadas de subordinação pelas quais as mulheres são submetidas. Ao aproximar Bernarda da *nova mestiça* de Anzaldúa, é possível compreender que a fronteira deixa de ser apenas um limite geográfico para se tornar um espaço de tensão em que a colonialidade do poder/saber/gênero age frente aos sujeitos colonizados. Ao passo que a escritura de Anzaldúa revê as relações de poder, as representações, os esquecimentos, o social e o político, verifica-se sua relevância para as discussões acerca da diferença.

Bernarda encarna o que Anzaldúa (2007) define como "consciência mestiça", ou seja, um modo de ser que nasce do confronto entre mundos distintos, entre a cultura dominante e as epistemologias consideradas subalternas, entre o sagrado e o profano, entre o humano e o sobrenatural. Nesse território ambíguo, o corpo da mulher fronteiriça torna-se o lugar onde se inscrevem as marcas do poder colonial, mas também o espaço de insurgência do

corpo subalternizado. Nesse contexto, a personagem é a representação da lógica colonial que definiu quem podia ser reconhecido como sujeito e quem seria relegado à condição de outro. Como aponta Lugones (2020), a *colonialidade de gênero* operou uma reconfiguração violenta das relações sociais, impondo um sistema hierárquico que naturalizou a desumanização das mulheres, especialmente aquelas racializadas e pobres. Bernarda, em sua imagem mística, denuncia o caráter violento das estruturas patriarcais, cristãs e coloniais, ao mesmo tempo em que anuncia uma potência vital de insurgência contra tais estruturas.

Essa construção simbólica de Bernarda como corpo subalternizado e resistente dialoga diretamente com a longa tradição de discursos filosóficos e religiosos que, ao longo da história, associaram o feminino ao erro, ao caos e à transgressão. No livro *Feminismos no Brasil*: memórias de quem fez acontecer (2022), Branca Moreira Alves e Jacqueline Pitanguy trazem diversas citações de filósofos, juristas, escritores e sociólogos (todos homens) que explicitam a relação histórica da construção da narrativa subalternizante que subjuga as mulheres, a exemplo de frases como: "Existe um princípio bom que criou ordem, luz, e o homem, e um princípio mau que criou caos, escuridão e a mulher" (Pitágoras, C.570-495 a.C); "Deus criou Adão dono de todas as criaturas vivas, mas Eva arruinou tudo" (Martinho Lutero, 1483-1546); "nos grandes mitos fundadores da origem da humanidade a mulher é sempre a que transgride, acarretando maldições e castigos" (Pitanguy, 2022, p.22).

Essas e muitas outras citações incluídas pelas autoras demonstram os discursos que sedimentaram uma visão de mundo que naturaliza a demonização da mulher, isto porque as narrativas somente adquirem significado dentro de sistemas de valores culturalmente definidos e repetidos, pois conforme explica Susana Bornéo Funck,

> A constante negociação entre 'verdades' reais e imaginadas que ocorre no e pelo discurso, tanto na literatura quanto em nossas interações cotidianas, faz

> da narrativa um contexto de lutas políticas e ideológicas, conforme o interesse pelas re(a)presentações e revisões passa a ocupar um lugar central na produção e na crítica de textos literários (2016, p. 367).

Pouco tempo depois de instalada a normalidade em "Rincón de la luna", um novo confronto com os índios mbayaes obrigou as mulheres da vila a fugirem e se esconderem nos campos, com medo das violências, especialmente dos estupros anteriormente ocorridos. A esta altura dos acontecimentos, Bernarda traça um plano para salvar a vila: transporta um velho, em seus últimos momentos de vida, infectado pela epidemia, para perto dos mbayaes: "El efecto fue fulminante [...] la epidemia desalentó la bravura de los indios" (Ferrer, 2014, p. 74). As rezas e os rituais da tribo não resistiram à peste, "[...] aniquilados por una desgracia que se burlaba de sus danzas sagradas, los mbayaes se replegaron hacia el otro lado de la frontera [...]" (Ferrer, 2014, p. 74). A partir de então, cessaram-se, por algum tempo, as perseguições a Bernadita, cujos únicos abrigos foram o seio materno e o silêncio forçado.

Como afirma Sherry B. Ortner, os diversos símbolos paradoxais associados às mulheres quase sempre representam simultaneamente a vida e a morte. Figuras como as bruxas, o mau-olhado, as pecadoras, a contaminação menstrual, as mães castradoras, a divindade materna ou a caridade recompensada encerram o feminino em lugares que ora são extremamente exaltados, ora profundamente aviltados, situando-o, como observa a autora, "(...) raramente dentro das categorias normais das possibilidades humanas" (1979, p. 119). No romance, o recurso da memória funciona como um gesto de reinscrição e de disputa narrativa, pois, como lembra Gagnebin (2006, p.14), "(...) nada garante nem o final feliz da história nem a redenção do passado". Assim, a evocação do que foi silenciado não busca restaurar uma totalidade perdida, mas expor as fissuras, os esquecimentos e as violências que sustentam o tecido histórico.

A "bruja blanca" salva aqueles/as que a perseguiam e condenavam e recebe, talvez temporariamente, permissão para

viver em paz. Já o genocídio que ela provocou aos povos originários das Américas ajusta-se à história oficial, uma vez que, além das violências armadas, os nativos da américa latina também foram vencidos pelas enfermidades trazidas pelo colonizador.

Considerações finais

Ferrer empresta a esta narrativa seus conhecimentos históricos, mas a preenche com recursos literários que exploram o imaginário do povo paraguaio e os discursos que alimentam as imagens criadas. Na representação da luta territorial do Paraguai, *Vagos sin tierra* recupera o legado mítico deixado pelos saberes cristãos dos colonizadores. Herdeiras de Eva, as mulheres encarnam a dualidade de sagradas e profanas. Bernarda é sensível, prevê em sonhos o futuro. Essa espécie de "poder" é vista como uma audácia pelos seus e por isso passível de ser punida. São suas metáforas e símbolos que nos conduzem pelo recontar da história do Paraguai. As misérias que assolaram a sua gente e a disputa por terras se mesclam à construção simbólica de que o mal vivido era consequência de uma espécie de castigo. Bernarda, uma mulher, é tomada como a causa da ira divina. Apesar da perseguição enfrentada, é de sua sabedoria que brota a solução para proteger a sua comunidade dos indígenas. Na proteção e na conquista de terras de uns, escancara-se a morte de outros. É da sabedoria de uma "bruja" que surge o grupo vitorioso.

Como leitoras e admiradoras da produção literária de Renée Ferrer, necessitamos fazer um recorte para os propósitos desta coletânea sobre a literatura produzida por escritoras paraguaias. Escolhemos uma obra que oferece uma representação literária sobre a construção desse país marcado por estados de exceção e conflitos que dizimaram sua gente e sua economia. Diante da obra, mais um recorte, a personagem Bernarda, a *bruja blanca*. Um saber colonial que delega à mulher a culpa pelas punições divinas. No conflito por terra, acena o genocídio indígena: feridas abertas que a escrita de Ferrer se recusa a esquecer diante de tantas fronteiras

espaciais, simbólicas e subjetivas circunscritas por lutas de poder. Essa é a literatura de Ferrer, a escritora, a historiadora e a professora que escreve literatura infantil, romances históricos, poesia e que mantém o olhar atento e sensível aos temas sobre os quais escolhe metaforizar.

Esperamos que estas reflexões inspirem desdobramentos e aprofundamentos teóricos que continuem a interrogar as relações de poder que sustentam as violências contra as mulheres e outros corpos dissidentes. Que novas leituras possam expandir o diálogo entre literatura, memória, história e crítica feminista, reafirmando o gesto ético e político de narrar e pensar a literatura desde as margens, desde as fronteiras, desde os silêncios como forma de resistência. Que essas vozes deslocadas do centro continuem a interrogar a história e a inscrever, na palavra literária, a possibilidade de outros modos de ver e de dizer o mundo.

Referências

ALVES, Branca Moreira.; PITANGUY, Jacqueline. *Feminismo no Brasil*: Memórias de quem fez acontecer. 1. ed. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2022.

ANZALDÚA, Gloria. *Borderlands/la frontera*: the new mestiza. São Francisco: Aunt Lute Books, 2007.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*: ensaios sobre literatura e história da cultura. Tradução Sérgio Paulo Rouanet. 7.ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BRANDÃO, Helena H. Nagamine; MICHELETTI, Guaraciaba. Teoria e prática da leitura. In: CHIAPPINI, Lígia (Coord.). *Aprender e ensinar com textos*. São Paulo: Cortez, 1997. p. 17-31.

CARPENTIER, Alejo. *El reino de este mundo*, México, Compañía General de Ediciones, 1973.

CASTORIADIS, Cornelius. A instituição imaginária da sociedade. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2010.tr

CIXOUS, Hélène. O riso da medusa. Tad. Luciana Eleonora de Freitas Calado Deplagne. In. *Traduções da cultura*: perspectivas críticas feministas (1970-2010). Izabel Brandão, Ildney Cavalcanti, Claudia de Lima Costa, Ana Cecília Acioli Lima (org). Florianópolis: EDUFAL; Editora da UFSC, 2017

COSTA, Andriolli de Brites da. Ouro dos espíritos – tradição e esperança no imaginário paraguaio. In. *Revista GeoPantanal*. UFMS/AGB, Corumbá/MS, N. 28, 49-60, jan./jun. 2020. https://periodicos.ufms.br/index.php/revgeo/article/view/11048 Acesso em 07 de novembro de 2025.

DOCKHORN, Vera Lúcia Nowotny; SQUINELO, Ana Paula. *Oficinas de história*: temas para o ensino da guerra do Paraguai - sujeitos, cotidiano e Mato Grosso. Cuiabá: EdUFMT, 2021

FEDERICI, Silvia. *Calibã e a bruxa*: mulheres, corpo e acumulação primitiva. Trad. Coletivo Sycorax. São Paulo: Editora Elefante, 2017.

FERRER, Renée. La liberación de la mujer a través de la escritura, América sin Nombre. Núm. 4, diciembre de 2002, Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2016, https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcjq300.

FERRER, Renée. *Vagos sin tierra*. 3 ed. Asunción: Servilibro, 2014.

FUNCK, Susana Bornéo. *Crítica literária feminista:* uma trajetória. Florianópolis: Insular, 2016.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. História e narração em Walter Benjamin. São Paulo: editora perspectiva, 1999.

HAESBAERT, Rogério. *O mito da desterritorialização*: do "fim dos territórios" à multiterritorialidade. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2004

LE GOFF, Jacques. *História e memória*. 3. ed. Campinas: Unicamp, 1994. (Coleção Repertórios).

LUGONES, María. Colonialidade e gênero. In. HOLLANDA, Heloisa Buarque. *Pensamento feminista hoje: perspectivas decoloniais.* Tradução Pê Moreira [et al.]. Rio de Janeiro: Bazar do tempo, 2020.

LUGONES, María. Rumo a um feminismo descolonial. Tradução de Juliana Watson e Tatiana Nascimento. Revisão de Claudia de Lima Costa. *Revista Estudos Feministas*. Florianópolis, v. 22, n. 3, p. 935, set.-dez. 2014. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/36755/28577>. Acesso em: 20 outubro de 2025.

MÉNDEZ-FAITH, TERESA. *Paraguay: Novela y Exilio.* Asunción: Intercontinental Editora, 2009. Visitado el 04 de noviembre de 2025. ttp://www.portalguarani.com. Digital.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. *História e história cultural*. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2004.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. História e literatura: uma velha-nova História. In: COSTA, Cléria Botelho da; MACHADO, Maria Clara Tomaz (Orgs.). *História e literatura*: identidades e fronteiras. Uberlândia: UFU, 2006. p. 11-26.

PUGA, Dolores. Bruxas/Feitiçaria. In: COLLING, Ana Maria; TEDESCHI. Losandro Antônio. (Orgs.). *Dicionário Crítico de Gênero*. Dourados: Ed. UFGD, 2015, p. 83.

QUIJANO, Aníbal. "Colonialidade, poder, globalização e democracia". Tradução de Dina Lida Kinoshita. *Novos Rumos.* Marília, Ano 17, nº 37, 2002.

RINNE, Olga. *Medéia*: o direito à ira e ao ciúme. São Paulo: Cultrix, 1999.

SHERRY B. Ortner. Está a mulher para o homem assim como a natureza para a cultura? Trad. Cila Ankier & Rachel Gorenstein. In. *Traduções da cultura*: perspectivas críticas feministas (1970-2010). Izabel Brandão, Ildney Cavalcanti, Claudia de Lima Costa, Ana Cecília Acioli Lima (org). Florianópolis: EDUFAL; Editora da UFSC, 2017.

Capítulo 9

Escribir, esa celebración de lo vital: Lourdes Espínola

Mónica Velásquez Guzmán
Universidad Mayor de San Andrés

Palabras iniciales

Lourdes Espínola (1954) es una "presencia indispensable" para la poesía paraguaya y latinoamericana en general. Así lo ha hecho notar, por ejemplo, José Emilio Pacheco en sus "Palabras previas" a *Desnuda en la palabra*: "En la poesía hispanoamericana de este siglo no encuentro ninguna obra tan física como la de Lourdes Espínola. Su escritura es el habla del cuerpo. Un habla sin pudor ni impudicia que no resulta prosaica sino honda y desgarradoramente lírica" (2011, p. 9).

Es hija de la poeta Elsa Wiezell y contemporánea de Moncho Azuaga (1952), Victorio Suárez (1952), Nila López (1954), Mario Casartelli (1954), entre otros. Su obra se filia más bien con la estética de cierta poesía norteamericana llamada "confesionalista" o, mejor, "post-confesionalista". Se agrupa en esa modalidad de escritura a "Robert Lowell, Sylvia Plath, Anne Sexton, Jhon Berryman y W.D. Snodgrass" (Muriel, 2022, p. 7); entre sus rasgos comunes, suele mencionarse la fuerte presencia del yo, la "sencillez" de sus versos y el trabajo constante con la enunciación y la sonoridad (además de cierto "despojo" retórico, el énfasis en ritmos aun sacrificando sentido o sintaxis… un "efecto realista coloquial", Álvarez Romero, 2022). Son estas características formales las que resuenan en el estilo de la poeta de quien me ocupo.

No es mi interés filiarla con esta corriente, sino más bien apuntar con ello tanto la característica central de sus formas poéticas, con el ejercicio de una sencillez que se abre y provoca emocionalidad, ya que "si bien es cierto que el lenguaje de los poemas confesionales es sencillo, también es cierto que esta 'openness of language leads to openness of emotion' (Philips citado por Muriel, 2022, p. 32), como acusar recibo de que en su formación como escritora pesó notablemente el mundo anglosajón (entrevista personal con la autora 2025).

La crítica ha marcado con pertinencia y justicia la fuerza de lo femenino y erótico en sus versos (Fernandes, Keefe), así como la ineludible presencia del cuerpo (Fernandes, Couffon), de la desnudez con que transita entre el mundo exterior y el interior (Casimiro), la corporalidad y apuesta por voces marginales-vitales (Velásquez) y formalmente, la presencia de las antítesis, las recurrentes antonomasias (Marini) y de la dimensión altamente simbólica de sus versos (Correia). Me interesa, en diálogo con esa crítica, establecer otra línea: seguir la pista a los poemas metapoéticos que, por su variedad de puntos de vista, apuntan a una poética compleja y vital.

Guillermo Carnero aportó una definición convencional: "Metapoesía es el discurso poético cuyo asunto es el hecho mismo de escribir poesía y la relación entre autor, texto y público" (1989, p. 57). Scarano añadió que: "la autopoética dentro del género lírico señala un conjunto textual que puede identificarse con lo que tradicionalmente se denominó discurso metapoético o autorreferencial. Coincidimos con Arturo Casas en que la autopoética puede ser muchas veces "simultáneamente, y en toda su integridad, poema, o incluso poemario" (2017, p. 215). Pérez Bowie enumera "cinco núcleos temáticos de la perspectiva metapoética": "la imposibilidad del decir", "la insuficiencia del lenguaje", "el protagonismo de la materia gráfica", "el poema sobre el poema" y "el poema como poética" (1994, p. 239). Asumo, para este trabajo, tanto la definición general, como los citados rasgos específicos. Me detengo, pues, en una selección de textos en los que

la voz se centra en alguno de los elementos del proceso creador-escritural, o en este en su transcurso.

Recientemente, los trabajos de Milena Rodríguez, María Lucía Puppo y Alicia Salomone han puesto de relieve los rasgos particulares de las metapoéticas escritas por mujeres. La primera de estas voces críticas señala que

> Las mujeres poetas, sin embargo, se han preguntado también por el sentido de la poesía y por el sentido de la escritura; ellas también han luchado con el lenguaje, o desconfiado de este, como ellos, y han hecho del propio acto de escribir el tema de sus versos; eso sí, con dificultades añadidas, [dadas sus condiciones de escritura y publicación] (Rodríguez, 2021, p. 12).

Rodríguez plantea, entre otras cosas, que tal vez pueda extrapolarse lo afirmado por Ana María Cuneo en su lectura de la metapoesía mistraliana como un rasgo no exclusivo de la chilena, sino como "una característica que aparece con frecuencia en la metapoesía de las mujeres: '[…] el poetizar se torna en medio del contacto con ‹lo todo otro' y también: '[…] lo poético y lo vital se aúnan'" (2021, p. 16). Es decir que se enfatiza la atención que, históricamente, han prestado las autoras a la materialidad (papeles, tintas, alfabeto, etc.) y a su corporalidad, asimiladas en tanto destinación, gracia o tarea de cuidado del mundo verbal. De fondo, la pregunta por el sentido no cae en angustias, sino en potencialidades.

Propongo leer los metapoemas de Espínola como rastros de una poética del gozo que, además, no renuncia a una profunda responsabilidad con lo sagrado-humano. Existen visiblemente cuatro maneras en que se manifiesta esa concepción del acto creador: como destino, un don divino, un hecho corporal y el sensual contacto con otras formas vivientes.

Destino y sentido

Entre encargo y destino, ser poeta, crear, parece un hecho naturalizado por la voz poética. Imágenes, símbolos, bellas

sonoridades y un sentido que se impone al absurdo vivir se revelan como si estuviesen siempre allí, casi sin intervención humana:

> Acepto como don natural
> esa coordenada de imágenes.
> Esta desaforada
> rima verbal de símbolos de verso.
> Este desenfreno de nacer jadeante
> en la inutilidad de lo bellamente sonoro.
> En la transfiguración
> del absurdo de vida
> por creer aún
> que vale la pena ser poeta (Espínola, 1977, p. 15)

Ese destino que se confirma valioso, pese al mundo o a su sinsentido, corresponde con una conceptualización creyente en que se concibe al poeta, a la poeta, como extensión de la cualidad creadora de Dios. Algo de su presencia "desaforada" se traspasa a las palabras y su poderío transformador. La fe en ello es proporcional a la que se profesa respecto de la propia destinación creadora de la voz. De alguna manera, hacerse cargo y aceptar ese designio deriva en una posibilidad de ser y persistir: "Fuimos ayer / y mañana también seremos / siempre poesía, / todo poema es animal de caza" (Espínola, 2018, p. 13). Llama la atención que no solo se hace poesía, sino que se es poesía. Además, no es una cualidad singular o propia, sino colectiva. La relación con la palabra no implica expresar una intimidad ni transmitir algún mensaje trascendente, solo posibilita algo nada menor: existir. Si toda palabra es "animal de caza", quien escribe no posee esa fauna, sino que debe olfatearla, seguirla, acecharla. Se acepta la palabra como gracia divina y mandato ineludible: "Mi destino está en ti/ marcado por tu Verbo/escribo, luego existo" (Espínola, 2027, p. 212). Como se aprecia, es el desplazamiento del Verbo divino al verbo humano el que refuerza la idea de que la existencia misma depende de la escritura.

Aunque se posea el don, se acepte lo dado de ese lenguaje no comunicativo sino trascendental, se debe ir tras el poema-animal,

se lo debe "perseguir", especialmente cuando "la estéril palabra desmorona". El cuerpo se mueve, extiende "la página no escrita" como si de una sábana se tratase y se aguarda la manifestación "desde el interior del poema". Solo entonces se devela su presencia, se sacia el hambre (no la del yo, la de la misma escritura).

> Una voz que antes era mía
> desde el nudo de mi ser,
> hoy habla por sí misma.
> Talla el papel.
> Vuelve a empezar
> y me devora,
> me devora
> la palabra (Espínola, 2018, p. 85-86)

Se acoge la palabra en lo íntimo, en lo inhóspito, en lo asignado. Sitios y espacios donde se la deja estar/ser. Y más aún: la voz cede su sitio a esta, que dice y hace (talla) marcando su hábitat y, como un feto o un deseo, la va devorando desde dentro. Como consecuencia, el yo pierde su contundencia, su certeza de sí deviene un cuerpo; existe en tanto su lengua: "Esa es mi lengua: / la metáfora, / el calidoscopio" (Espínola, 2018, p. 17).

Rescato la idea del crítico Marini que destaca un procedimiento antagónico por medio de "figuras antonomásicas" en esta poética, especialmente en la oscilación de roles de género tradicionales y transgresores (2016, p. 61). En este caso, el sujeto poético acepta su destino, da sitio en su cuerpo al ser de la palabra sin apropiarse de este. Se abraza y desecha la intimidad, hace de esta un recipiente de una fuerza ajena, otra. Cierta carga paradójica habla de un sujeto potente en tanto receptor de un destino dado por lo sagrado (sin dogma específico) que decide recibir sensual, corporalmente a su lenguaje, al mismo tiempo que perseguir las palabras, fragmentarse y rendirse a su hambre, ser devorada.

Así, la voz afirma que "Sólo mi lengua fue mía", la que logró perdurar por estar "tan escondida" "protegida por dientes feroces", "enmascarada en labios satinados":

la palabra secreta,
húmeda,
absolutamente poseída.
Sólo mi lengua, mía. (Espínola, 2011, p. 24)

La palabra reside en el cuerpo, sensorial y orgánica, doble forma de la lengua misma… Es la única posesión, pero a la vez tiene un carácter transpersonal, ha durado desde la "primera era" hasta hoy y se sugiere que sobrevivirá al tiempo de existencia de la voz lírica. El don de la palabra no es solo un saber-hacer con ella, más bien aparece en la tensión entre aceptarla "natural" y corporalmente y deber ir a cazarla, a tragarla, a seducirla o caer seducida ante ella: "sólo necesito tu venenoso beso, Poesía" (Rodríguez, Puppo, Salomone, 2024, p. 505).

Don divino/quehacer humano

Si, bíblicamente, el lenguaje es dado a los primeros seres humanos para que nombren el mundo recientemente inaugurado, Espínola reescribe este pasaje acercando la tarea nominativa a un don otorgado por Dios y, a la vez, a una complicidad entre ambos creadores:

En el principio estaban las palabras
extraviadas en el universo.
Dios había ordenado la tierra
y sentado al poeta a su diestra,
entregó a él los vocablos,
para que,
poco a poco,
fuera nombrando la creación.
Así el poeta dio nombre a cada cosa,
en el regazo de Dios (Espínola, 2018, p. 14).

Lo primero que llama la atención es que las palabras inconexas preexisten al acto nominativo, son entregadas por Dios al poeta para que, más en un acto de montaje que de expresión, cree, calce palabra y cosa o palabra y ser; le encarga acomodarlas. Arriesgo

interpretar una resonancia de la cosmovisión guaraní, pues en ella (según ciertas narraciones genésicas), el Creador hace en soledad y luego crea al humano como alguien en quien derivará o a quien hará cómplice de ese poder-nombrar las demás existencias-materias en el mundo:

> Habiendo creado, en su soledad, el fundamento del lenguaje humano;
> habiendo creado en su soledad, un corto himno sagrado,
> reflexionó profundamente
> sobre a quién hacer partícipe del fundamento del lenguaje humano;
> sobre a quién hacer partícipe del pequeño amor;
> sobre a quién hacer partícipe de las series de palabras que componían el himno sagrado,
> habiendo reflexionado profundamente
> de la sabiduría contenida en su propia divinidad
> y en virtud de su sabiduría creadora
> creó a quienes serían compañeros de su divinidad (Cadogán, 2015, p.36)

No se trata exactamente del hágase bíblico, con el que la identidad divina nomina y performáticamente crea. Aquí hay un retraimiento, Dios hace "a solas", luego un anhelo de compañía y complicidad hace "partícipe" tanto del lenguaje como del amor y la alabanza a los seres humanos.

De modo muy contrario al de José Gorostiza u Octavio Paz, por pensar dos ejemplos contundentes, este co-creador no somete a su materia ("chillen putas"[1]), no la condena a ningún exceso por parte de su hacedor (ni le imprime la enfermedad ni cualquier otro mal humano[2]). En humildad, el ser humano recoge el don divino y

[1] Dales la vuelta, / cógelas del rabo (chillen, putas), /azótalas, /dales azúcar en la boca a las rejegas, /ínflalas, globos, pínchalas, /sórbeles sangre y tuétanos, /sécalas, /cápalas, /písalas, gallo galante, / tuérceles el gaznate, /cocinero, /desplúmalas, /destrípalas, toro, /buey, arrástralas, /hazlas, poeta, /haz que se traguen todas sus palabras".

[2] Pero aún más -porque en su cielo impío/ nada es tan cruel como este puro goce-/somete sus imágenes al fuego/de especiosas torturas que imagina/-las infla de pasión,/en el prisma del llanto las deshace,/las ciega con el lustre de un barniz,/las satura de odios purulentos,/rencores zánganos/como una mala costra,/angustias secas como la sed del yeso./Pero aún más -porque, inmune a la mácula,/tan

comparte su poder, sin ejercer ni dominio ni violencia sobre una materia verbal que también amorosamente, va disponiendo sobre lo existente. Tampoco pone a prueba a su creación; ni le pide ni la pone a prueba. El Creador proyecta en sus creaciones un aire armonioso, amable, consagrado.

El poeta, como un hijo en el regazo paterno, ayuda y completa la creación en una reescritura genésica que bondadosamente acomoda lo dado sin ser ni su origen ni su destinador:

> El poeta se pone en la boca las palabras
> y son redondas migas húmedas.
> Se van deshaciendo
> las vocales
> y cosquillean como cáscara las comas.
> El poeta hace el pan
> en la palabra
> y lentamente,
> como los dioses,
> se come a sí mismo (Espínola, 2011, p. 16)

Este poema repiensa una curiosa metáfora gástrica relacionada con la creación, añadiendo dos niveles, uno: se devora mientras traga el lenguaje y esto tiene resonancia con la eucaristía, si Cristo transfiere su cuerpo y sangre al pan y vino, el poeta hace el pan en la palabra. Si, en el ritual, integramos en el cuerpo creyente la simbología y la memoria de Dios hecho hombre, ¿qué recuerda o qué mastica el poeta cuando se pone palabras en la boca y "hace" pan en ellas? La capacidad de transfiguración de la palabra, podría apresurar la interpretación. Sin embargo, el poema se completa con un complejo segundo nivel, pues el poeta "como los dioses", "se come a sí mismo". Cronos devora a sus hijos, Prometeo es devorado permanentemente en represalia a su osadía,

---

perfecta crueldad no cede a límites-/perfora la sustancia de su gozo/con rudos alfileres;/piensa el tumor, la úlcera y el chancro/que habrán de festonar la tez pulida, toma en su mano etérea a la criatura/y la enjuta, la hincha o la demacra,/como a un copo de cera sudorosa,/y en un ilustre hallazgo de ironía/la estrecha enternecido con los brazos glaciales de la fiebre".

pero el poema habla de otro comerse, uno que se deriva en pan, pero no para preservar su existencia en la memoria de un rito, sin para perder su yo en tanto singularidad poseedora de la capacidad nominativa instaurante. ¿Será que a Dios hecho hombre le corresponde la Poesía hecha poema, pasando por el cuerpo devorador/devorado del poeta?

Curiosamente, leyendo la antología referida de *Metapoéticas* de poetas mujeres, leo este poema de Brenda Soliz-Fong "yo no hablo poesía" (…) "la pienso, la engullo/ la envuelvo de saliva/ y bolo alimenticio, / luego la traslado a tus ojos en silencio/ lista para que la devores" (2024, p. 210). En ambas poetas es de notar que la palabra pasa por la boca, pero no por la boca tonal, portadora de la voz y la enunciación, sino por la boca digestiva, nutricia. La palabra pasa por la materialidad que saliva, impregna, deglute; pasa y es cuerpo.

Cuerpo-palabra: un mutuo refugio

Como señalé, la crítica ha remarcad un rasgo contundente de esta escritura, su trabajo sobre y desde y con el cuerpo. Me concentro en la relación cuerpo-palabra, pero teniendo en mente algunos de los rasgos de esa corporalidad, pues, como señala Fernandes:

> El punto de confluencia entre la teoría y la estética inherentes a la obra de Lourdes Espínola es el cuerpo, este espacio todavía no contaminado por la estética patriarcal. En ambos elementos radica la base social y comprometida de su poesía que se transforma en estética y poética de la creación, de la producción en verso mediante una reapropiación del cuerpo. Los medios de dominación (que tienen siempre que ver con el cuerpo femenino) pasan a ser en su obra medios de expresión (Espínola, 2004, p. 614).

Esa palabra/cuerpo "palimpsesto", como la denomina la misma crítica, no solo da cuenta de que la piel es propia y es también el sitio donde se concreta la tradición, el pensamiento y el poder sobre los cuerpos. Un cuerpo, se diría, nunca habita solo. Uno de los primeros rasgos que me interesa señalar es que ni piel

ni palabra están dadas *a priori*; se constituyen mutuamente en el acto escritural que es sensorial y perceptual: "Escribo con mi lengua / el poema de mi cuerpo" (Espínola, 2001, p. 34). El cuerpo resignifica los sentidos sociales que lo nombran y sitúan, una vez hecho esto (de manera siempre circunstancial), puede mediante el lenguaje salir de sí y traspasar los límites de su forma: "Es noche redonda y absoluta, / manuscrito envuelto en madrugada, / mi cuerpo son palabras de nuevo navegando" (Espínola, 2018, p. 13).

Como bien puntualiza otro de sus críticos, el trabajo del cuerpo implica oficiar de umbral entre el mundo exterior y la conciencia, mientras se consolida como el receptáculo de significaciones posibles y efímeras:

> Le corps de la voix poématique apparaît ainsi comme une sorte d'échangeur entre la conscience et le monde extérieur. Tel qu'elle le vit 'de l'intérieur', son corps ne se distingue pas aussi nettement du monde extérieur; il en reçoit les messages et renvoie la réponse au-dehors. (Casimiro, 2010, p. 252)

Piel que recibe mundo, lo deglute, lo saborea, lo impregna de sí y lo echa a volar de nuevo al exterior. Sin apuntar a una reflexión o conceptualización de esta piel/palabra/umbral, esta escritura posibilita asistir desde escenas muy sensoriales a un tipo de relacionamiento físico, material y gozoso con el lenguaje, quizás porque se aleja de su abstracción cuando se lame, se nombra, se acaricia, se nombra a sí entre las cosas y seres del mundo.

> Corps-cosmos en état d'hypnose 'ouverte' et de réceptivité pure, sa voix / la voix du poème prend une valeur moins d'expression que de signe: les mots fortuits qui montent à la surface de l'esprit, le refrain, l'obsession d'une phrase forment une espèce d'incantation qui finit par coaguler la conscience. Le corps-cosmos devient alors, comme chez Claudel, un instrument privilégié de la 'co-naissance au monde et de soi-même' (Casimiro, 2010, p. 256)

Casimiro concluye con una propuesta que suscribo: en esta poética las formas de devenir de la palabra entre el sujeto y el mundo, le otorgan "la densité d'un 'corps verbal'" (2010, p. 258).

Ahora bien, si es relativamente frecuente que, entre las escritoras, "el cuerpo femenino" sea "el lugar privilegiado donde se gestan las palabras y los vacíos" (Rodríguez, Puppo, Salomone, 2024, p. 27), la manera de relacionamiento es aquí singular y atrevida. Cito completo un poema central para leer la poética de Lourdes Espínola:

> Cuando todas las palabras,
> esas frutas hermosas,
> las deseadas,
> fueron usadas como cualquier cosa,
> decidí tragarlas.
> Pelar cada adjetivo con los dientes,
> chupar cada vocal desde la pulpa
> y que caigan los jugos
> de comas y puntos suspensivos.
> Esas frutas amadas,
> las palabras transgredidas
> por otros,
> las rescaté, las devoré.
> Hoy están a salvo,
> son mi cuerpo (2011, p. 17)

La gala de sensorialidad que se exhibe desde este texto no solo radicaliza la materialidad de la palabra-fruta, sino que exacerba el contacto físico con un cuerpo que, no contento con proferirla, la devora. Lo hace, además, para salvarlas del uso, de la profanación con que se las des-significa, se las desmaterializa o se las des-sensualiza. Dentro del cuerpo de la voz, caníbal gesto de tragarse el lenguaje desde una boca diciente, las palabras están a buen resguardo. En acto de inesperada reciprocidad, en otro poema, será el lenguaje-cuerpo el que coloque a buen resguardo a la humanidad, a la voz poética: "Como un nido tibio / es nuestro hogar de palabras, /donde seguro está el refugio" (Espínola, 2018, p. 29).

La palabra que debe ser escondida para no caer en su uso, en su "cualquerización", también otorga al yo la posibilidad de hacer del sitio privado el lugar de encuentro entre cuerpo y palabra. Vale la pena recordar las palabras de Leonor Arfuch, quien nos recuerda

que en el ámbito de lo "privado" es menos reservado y solitario que el "íntimo", aunque contiene a este, "ofrece un espacio menos restringido, más susceptible de ser compartido, una especie de antesala o reservado poblado por algunos otros" (2002, p. 102). Es decir que la protege, pero no es que la aísle de los demás. La voz podría carecer de todo, pero no de palabra ni del mutuo refugio:

Recobrada
Huérfana de una lengua,
excepto la poesía,
busco el territorio privado
donde confino las palabras
al espacio seguro (Espínola, 2018, p. 18)

En un guiño intertextual con el cuento infantil, la voz sigue las palabras-migajas para estar, también ella, a salvo:

Gretel y palabra
Me he llenado los bolsillos de todas las palabras,
las he vaciado para regresar,
he devuelto a la tierra el fértil polvo.
La memoria de papeles blancos,
las sílabas
son suturas de secretos hilos
para unir el instante de la vida.
Perdida en el bosque del lenguaje
sigo las palabras que como piedras brillan
y me escondo
en el margen del poema (Espínola, 2018, p. 19)

Las palabras, como migajas-signo, llevan a la voz de regreso, ¿a dónde? A los antepasados dormidos en la memoria; a los materiales que guardan en sí muy concretamente los instantes que van formando la existencia. Como lo dijo varias veces Alejandra Pizarnik, ante la pérdida de sí y de sí en el mundo, el lenguaje funge como el mejor escondite. Pero, atención, la espesura donde se extravía la voz no es el mundo y sus acechos ni la interioridad y sus abismos, sino el propio y vasto lenguaje. Y no es exactamente todo él quien la resguarda sino más bien el borde de la página, el

margen, lo que enmarca y acoge al poema, una especie de afuera-adentro entre toda la lengua y el particular decir que es la casa, el cuerpo, el poema y su margen.

Decía Blanchot que quien cree que el amor y la escritura son un refugio en el mero sentido de sitio 'a salvo', seguramente ni ha escrito ni ha amado; pues el amor es un ir hacia un encuentro-fusión imposible y la escritura, simplificando, un ir hacia algo nunca alcanzado del todo, el vacío donde incansablemente se vuelve a comenzar (Blanchot, 2002, p. 94). La poética de Lourdes Espínola da cuenta de que sí conoce y muy bien ambos estados. ¿De qué tipo de guarida se trata entonces? Dos palabras ayudan ofreciendo pistas: "privado" y "margen". El tipo de resguardo que la voz da al lenguaje es un apartado, un para-sí, retirado; el que la palabra concreta da, incluso lejos del lenguaje como totalidad, es el margen, el borde, el silencio que rodea las palabras. A modo de pensamiento lateral, esta poética del contorno podría acercarse (no en afinidad ni en equivalencia) a Juarroz, poeta de los bordes y los reversos.

Palabra-animal

Para cerrar este recorrido por metapoemas de Espínola, me gustaría traer a colación un texto en el que la palabra, siempre viva en esta escritura, anuncia su aparecer en un libro futuro como "animal de caza", co-existe y toma, sensualmente, a la voz poética:

El poema es el jaguar
tendido en mi cama,
tibio, colorido,
feroz y con pezuñas.
El poema me lame
y me rasguña.
Me frota entre sus dedos
hasta hacerme dormir.
Y solo allí
y de su zarpazo,
me toma entera.

Suya,
entera y por asalto (Espínola, 2011, p. 15)

Un poco a lo Girondo, y sus objetos animalizados en *Veinte poemas*…, un poco al modo de Marosa di Giorgio y su mundo sensualmente vivo, en el que frutas, animales y cuerpos femeninos intercambian frecuentemente tanto bocados suntuosos como mordidas eróticas, en este texto el poema-animal acompaña y acecha, lame y rasguña, acuna y ataca. Ser tomada por ese ser no es labor intelectual ni de conjuro; ni siquiera de recepción pasiva y rezadora, es corporal, es el riesgo de pernoctar con el goce de muerte y vida latentes en el zarpazo. La herida sensual-animal no mata ni marca, deja a la voz "entera", plena. De nuevo el poema se organiza con parejas antagónicas, deseo y estado de apertura frente al otro/a.

Suspender el diálogo, degustar el silencio

Por ahora, solo quiero dejar asentado el carácter reflexivo, sensorial y vital de esta poética. Escribir se aleja de ser una actividad del mero intelecto, es una manera de percibir, de relacionarse sensorialmente con el lenguaje. Aquí las palabras son materiales que pre-existen al poema, que huyen, animalean, son cazadas, degustadas, salvadas al integrarse en el cuerpo. La escribiente no las controla o dispone, más bien se rinde a ellas haciéndolas su amante, su cuerpo, su casa, su refugio. Pero no es solo un gesto hedonista, que lengüetea/lengüejea, es también una palabra que agradece su gracia y se responsabiliza con la humanidad, lo sagrado, la belleza del decir. Como la vida misma, Lourdes Espínola celebra y se reinventa en nuevas formas; lo hace también porque se sabe circunstancial efímera, corporal.

Referencias

ÁLVAREZ, A. El efecto realista de la poesía coloquial latinoamericana. *Connotas. Revista de crítica y teoría literarias.* (25), 122-148. 2022.

ARFUCH, L. *El espacio biográfico. Dilemas de la subjetividad contemporánea.* Buenos Aires. FCE. 2002.

BLANCHOT, M. *La comunidad inconfesable. Trad. Isidro Herrera.* Madrid. Arena Libros. 2002.

CADOGAN, L. *Ayvu Rapyta. Textos míticos de los Mbya-Guaraní del Guairá.* Asunción. Fundación León Cadogan. 2015.

CARNERO, G. Precedentes de la poesía social de la postguerra española en la anteguerra y guerra civil. *Las armas abisinias. Ensayos sobre literatura y arte del siglo XX*. Barcelona. Anthropos. 274-298, 1989.

CASIMIRO, D. Le corps-cosmos de la voix poématique dans Las palabras del cuerpo, de Lourdes Espínola. *reCHERches* [En línea], 4, 245-260, 2010.

CORREIA, J. Lourdes Espínola e a Poesia Paraguaia Contemporânea. *Revista de letras*. 1-12, 2013, (en línea) http://academia.edu

COUFFON, C. Quand le corps chuchote. Lourdes Espínola. *Las palabras del cuerpo*. París. Indigo. 2001.

DI GIORGIO, M. *Papeles salvajes*. Buenos Aires. Adriana Hidalgo. 2006.

ESPÍNOLA, L. *Monocorde amarillo*. Asunción. Ocara Poty Cue Mí. 1976.

____. *Almenas del silencio*. Montevideo. La Cultura. 1977.

____. *Ser mujer y otras desventuras/Womanhood and Other Misfortunes*. EUA: Latitudes Press. 1985.

____. *La estrategia del caracol*. Arandurá Editorial. Asunción. 1995.

____. *Encre de Femme/Tinta de Mujer*. Indigo Editions. París. 1997.

____. *Les Mots du Corps/Las Palabras del Cuerpo*. Indigo Cote Femmes. París. 2001.

____. *Las palabras del cuerpo*. En: ALEMANY-BAY, C., JUAN, E. M. Valero (Eds.). *CONGRESO INTERNACIONAL DEL CELCIRP*, 9, Río de la Plata 29, 30. Actas. Alicante. Universidad de Alicante, 605-620, 2004.

____. *As núpcias silenciosas*. Seleção e tradução de Albano Martins. Edições Quase. Vila Nova de Famalicão. 2006.

____. *Desnuda en la palabra*. Torremozas. Madrid. 2011.

____. *Todo poema es animal de caza*. Verbum. Madrid. 2018.

FERNANDES, C. La poesía de Lourdes Espínola: el palimpsesto del cuerpo. *Actual*. 35 (51), Caracas, 297-307, 2003. En: http://erevistas.saber.ula.ve

GIRONDO, Oliverio. 20 poemas para leer en el tranvía. *Obra completa*. FCE (colección Archivos). Madrid. 1999.

GOROSTIZA, José. *Muerte sin fin*. Ciudad de México. FCE. 1996.

JUARROZ, Roberto. *Poesía vertical*. Buenos Aires. Emecé. 1987.

MARINI, E. Las palabras del cuerpo. *Cuadernos hispanoamericanos*. 2016, 57-68. En: http://cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc9c8x4

MORENO, O. Análisis de los rasgos geministas presentes en la poesía de Lourdes Espínola. *Revista Humanidades*. 6 (5), 32-35, 2016.

MURIEL-LÓPEZ, A. *Una poética de la poesía posconfesional: la protesta afectiva en Sharon Olds, Ai y Kim Addonizio*. Ciudad de México. UNAM. 2022.

PACHECO, J. Palabras previas. Lourdes Espínola. *Desnuda en la palabra*. Torremozas. Madrid. 2011, p. 9.

PAZ, O. "Las palabras". *Obras completas VII*. Ciudad de México. FCE. 2014.

PÉREZ-BOWIE, J. Sobre lírica y autorreferencia (algunos ejemplos de la poesía española contemporánea). En PÉREZ GAGO, J. María. (ed.). *Semiótica y modernidad II*. A Coruña. Universidad. 237-247, 1994.

RODRÍGUEZ, M., PUPPO, M.L, SALOMONE, A. *Metapoéticas. Antología de poetas hispanoamericanas contemporáneas*. Valencia. Pretextos. 2024.

SCARANO, L. Escribo que escribo: de la metapoesía a las autopóeticas. *Tropelías Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*. (2), 133-152, 2017.

RODRÍGUEZ, M. (ed.) *Poetas hispanoamericanas contemporáneas Poéticas y metapoéticas (siglos XX–XXI)*. Gruyter GmbH. Berlin/Boston. 2021.

VELÁSQUEZ, M. The recuperative work of Lourdes Espínola. Traducción de D. Hamilton. *The Iowa Review* 29 (1), 98-99. Iowa. 1999. En https://doi.org/10.17077/0021-065X.5141

Capítulo 10

La osadía de ser iguales: el liberalismo radical de Serafina Dávalos

Alma Monges[1]

Serafina Dávalos nació el 19 de septiembre de 1877 en la ciudad de Nuestra Señora del Rosario de Ajos, hoy conocida como Coronel Oviedo. Hija de un comerciante y jefe político, Gaspar Dávalos y la señora Teresa Alfonso, fue la única hermana junto a dos hermanos, Alejandro y Nicasio Dávalos (Céspedes, 2024). Sus primeros años transcurrieron en su ciudad natal, donde cursó los estudios primarios, según recuerda su sobrina Rosemary Dávalos (R. Dávalos, 2023). En Asunción, su vida cotidiana transcurrió en gran medida en las salas de aulas, escenario principal de una parte significativa de su vida.

Serafina se formó en diversas instituciones. Tras concluir la escuela primaria, ingresó en la Escuela Graduada de Niñas de la capital, de la cual se graduó en 1895 con el título de preceptora. Posteriormente, integró la primera promoción de la Escuela Normal de Asunción, donde obtuvo el título de maestra en 1898. En seguida, egresó en 1901 como bachiller del Colegio Nacional de la capital (R. Dávalos, 2023), institución en la que años después impartirá aulas de Moral práctica y derecho usual por varios años[2].

[1] El presente trabajo forma parte de mi investigación doctoral sobre la intelectualidad femenina paraguaya que tiene como objeto el pensamiento de Serafina Dávalos, Ramona Ferreira y Virginia Corvalán.

[2] En el capítulo de su tesis Serafina revela que en el año 1899 buscó que le reconocieran una asignatura de la Escuela Normal de Niñas, pero se la habrían

Tras obtener el título de bachiller, puerta de entrada a la educación superior, Serafina Dávalos se incorporó a la Facultad de Derecho y Ciencias Sociales de la Universidad Nacional de Asunción (UNA), un espacio hasta entonces reservado casi en exclusiva a los hombres[3]. El 17 de septiembre de 1907, con apenas 30 años, se graduó como Doctora en Leyes y Ciencias Sociales, convirtiéndose en la primera mujer en Paraguay en alcanzar este logro. Su trayectoria no se detuvo allí: años más tarde, rompió otra barrera histórica al llegar a ser la primera mujer en impartir clases en la misma universidad, dejando su huella en generaciones de estudiantes y consolidando su lugar en la historia intelectual del país (Posgrado Derecho UNA, 2023)[4].

Como señala Milda Rivarola, cuando Serafina obtuvo su título en Derecho, la población universitaria en Paraguay era de apenas ciento sesenta estudiantes, distribuidos entre las Facultades y Escuelas de Medicina, Obstetricia, Farmacia, Derecho y Notariado, siendo su creación relativamente reciente, ya que data de 1889 (2007, p. 17). No obstante, la participación femenina en las universidades seguía siendo sumamente excepcional. Un ejemplo de ello es que antes de la Guerra del Chaco, solo existían tres mujeres médicas en todo el país.

Al finalizar sus estudios, Serafina comenzó a ejercer la abogacía. Según relatan (Bareiro & Soto, 1993, p. 21) fue brevemente nombrada miembro del Tribunal Superior de Justicia,

negado por lo que debió volver a rendir todas las materias del bachillerato (S. Dávalos, 1907, p. 97).

[3] Si bien Serafina fue la primera mujer en haber concluido la carrera, es importante mencionar el caso de María Luisa Velasco Rojas de Ríos, quien fuera la primera mujer egresada del Colegio Nacional de la Capital y la primera mujer en haber ingresado a la carrera de derecho (González de Bosio, 2023, p. 146-147).

[4] Si bien no he podido consultar archivos que corroboren esta información en la Universidad Nacional de Asunción, me baso en el dato proporcionado por una publicación en la red social X de la Facultad de Derecho de la Universidad Nacional de Asunción, que recordó a Serafina Dávalos en el año 2023.

el órgano más alto del sistema judicial paraguayo, por intercesión del Doctor y ex profesor de la misma, Cecilio Báez[5].

Desde esta perspectiva, resulta evidente que la trayectoria de Serafina se edificó sobre la convicción del papel transformador de la educación femenina, capaz de dar lugar a un nuevo tipo de agente social: mujeres intelectuales y autónomas, con posibilidades de incorporarse al mundo laboral y de intervenir activamente en la vida pública. En su caso particular, conviene subrayar que tanto su formación como su activismo se vieron favorecidos por condiciones familiares que le otorgaron ventajas materiales y educativas, facilitando un recorrido al que muchas otras mujeres del país no podían acceder.

Precisamente, este lugar y su temprana independencia económica fue fundamental para moldear su activismo. Desde joven se destacó por sus intervenciones. En el año 1894 protagonizó uno de los primeros actos de activismo documentados junto a sus colegas preceptoras de la Escuela Graduada de Niñas ante el superintendente de instrucción pública, solicitando la apertura de la Escuela Normal de Maestras (Monte de López Moreira, 2011, p. 86-87)[6].

Una década más tarde, en 1904, en medio de la revolución que sacudía al país bajo la presidencia de Juan Escurra (1859-1929), se produjeron múltiples intentos de pacificación, tanto de cónsules como de las damas de Asunción, aunque sin éxito (Gómez, 2019, p.

[5] No fue posible verificar el supuesto nombramiento de Serafina Dávalos en la Corte Suprema de Justicia en 1908. En el Museo de la Justicia, la encargada informó que los archivos disponibles son limitados y fragmentarios, y en revisiones previas no se halló evidencia que lo confirme. Esto no descarta la posibilidad, pero los documentos conservados no permiten afirmarlo.

[6] Como si fuese rescatado en el libro Alquimistas. Documentos para otra historia de las mujeres en la obra de Carlos R. Centurión, *Historia de la cultura paraguaya*, Tomo 1, p. 455-456 aparece el nombre de las firmantes. Entre ellas se encuentran Concepción Scavone, Ramona Ferreira, Serafina Dávalos, Luisa Caminos, Concepción Silva. Celeida Rivarola, Elvira Rivarola, Josefa Barbero, Angela Soljancic, Julia Ríos y Eulogia Ugarriza (Bareiro; Soto; Monte de López Moreira, 1993, p. 206).

25). La participación de Serafina se inscribe en este contexto: integró una comisión pro-paz conformada por veintiún mujeres y cuatro hombres, y fue elegida para representar al grupo y pronunciar un discurso solicitando el cese de las hostilidades ante el general Ferreira, a bordo del buque *Carioca*, en la ciudad de Villeta, cercana a Asunción (Barreto Valinotti, 2014, p. 180). Esta escena revela mucho de la joven Dávalos: su temprana proyección política, su convicción pacifista y la manera en que articulaba su lucha por la educación y los derechos de las mujeres con un compromiso activo por la paz[7].

Paralelamente, desde 1903 comenzó a difundir sus ideas en la prensa de la capital[8], con el propósito de sensibilizar a la élite paraguaya sobre la necesidad de crear una institución destinada a la formación de jóvenes profesionales, a fin de obtener su respaldo. Impulsada por la convicción de que la independencia económica de la mujer era condición indispensable para su emancipación, buscó también transformar la percepción social sobre el papel femenino en los ámbitos laboral y educativo.

Fruto de estos esfuerzos, entre 1904 y 1905 se concretó la fundación de la Escuela Mercantil para Niñas[9], sostenida tanto con recursos propios de Serafina como con un subsidio estatal destinado a becas. Esta institución se convirtió en la primera en formar peritas mercantiles, taquígrafas y secretarias en Paraguay (Secretaría Nacional de Cultura, 2021). Para dimensionar el carácter pionero de su iniciativa, basta señalar que recién en 1906 se fundó la Escuela de Comercio, que desde sus inicios contó con apoyo oficial y pudo

[7] Para consultar la carta integral pronunciada por Serafina cf.(Barreto Valinotti, 2011, p. 180-184).

[8] Para consultar estos artículos, revisar el periódico *La Democracia*, en los ejemplares del 13 y 16 de marzo de 1903, ambos titulados *La sociedad y la mujer*, disponibles virtualmente en la Hemeroteca de la Biblioteca Nacional de Asunción. El primero aparece en las páginas 1 y 2, y el segundo en las páginas 2 y 3. También puede consultarse en (Velázquez Seiferheld, 2017).

[9] No he hallado documentos que permitan certificar con precisión la fecha de la fundación, y la literatura especializada presenta discrepancias al respecto.

utilizar las instalaciones del Colegio Nacional, pero estaba reservada exclusivamente para hombres (Ozuna, 2021, p. 2325).

Lo que la convirtió en una precursora y una agente clave para la inclusión de las primeras mujeres contadoras y secretarias en las oficinas. Su esfuerzo no solo abrió nuevas oportunidades laborales para las mujeres, sino que también desafió las normas establecidas, sentando un precedente importante en la lucha por la igualdad de género en Paraguay.

Quizás el punto más representativo de su activismo internacional se dio en 1910, cuando Dávalos representó a Paraguay como delegada en el Primer Congreso Femenino Internacional, realizado en Argentina. Allí le correspondió pronunciar el discurso de clausura, leído finalmente por la Dra. Elvira López debido a una dolencia que le impidió hacerlo personalmente[10]. El congreso, organizado por la Asociación de Universitarias Argentinas y con la participación de delegaciones de América Latina, Europa y Estados Unidos, reunió a figuras de renombre mundial como Marie Curie y María Montessori, consolidando un feminismo de alcance global y promoviendo redes transnacionales entre mujeres. Como resultado de esta experiencia, Dávalos se integró a la directiva de la Federación Panamericana de Mujeres, fortaleciendo su activismo y adquiriendo nuevas estrategias y referentes para impulsar el movimiento feminista en Paraguay.

Una década después del Congrego, la situación comenzó a cambiar en el país, entre los años de 1920 y 1930, con la aparición de las primeras organizaciones feministas paraguayas. La participación de Serafina en estas agrupaciones marcó una nueva fase de su activismo: fue miembro fundadora del primer Centro Feminista Paraguayo[11] y redactora de sus estatutos (Barreto Valinotti, 2011, p.

[10] Dicha información la he descubierto gracias a la publicación del investigador Willian Costa, quien ha publicado imágenes de la edición del periódico, a través de su cuenta en la red social X. Cf. (Will Costa, 2024).

[11] El Centro Feminista Paraguayo fue la primera organización feminista de Paraguay creada con el propósito de defender y promover los derechos políticos

112). En 1936 integró la Unión Femenina del Paraguay en calidad de consejera (Monte de López Moreira, 2011, p. 102-103).

Ya en los convulsos años 1940, caracterizados por profundos conflictos políticos que culminaron en la guerra civil de 1947 —un enfrentamiento entre grupos del Partido Colorado, como los pynandí y los guiones rojos, y un frente más progresista compuesto por comunistas, febreristas y liberales— se desarrolló un clima hostil hacia los movimientos sociales y la militancia de izquierda.

En este contexto, el escritor y político colorado, Enrique Volta Gaona en su libro *La Revolución del 47* (1982, p. 66-67), menciona a Serafina como una de las donantes al Partido Colorado durante la guerra civil, junto con su sobrina, la médica Georgina Dávalos. No existe evidencia sólida que confirme este apoyo, pero resulta muy plausible considerando su posición económica y social y que su eventual cercanía al partido se explicara por vínculos familiares y afinidades personales.

Su relación con el partido gana mayor peso si consideramos que a comienzos de la década de 1950, Serafina fue designada consejera de la Liga Paraguaya por los Derechos de la Mujer fundada en 1953, y en el periódico de la organización, *El Feminista*, se publicaron fragmentos de su tesis doctoral varias décadas después de haberla defendido en 1907. Esta vinculación se reforzó en 1955, con motivo del segundo aniversario de la institución, cuando se realizó un cóctel en su casa y fue nombrada consejera honoraria.

Aunque no todas las integrantes de la Liga pertenecían al Partido Colorado, una parte significativa sí lo hacía, lo que imprimía un sesgo conservador a la institución; este perfil se reflejaba también en su periódico, que, según Soler, "era un diario

---

de las mujeres. Este primer encuentro, celebrado en abril de 1920 en el Colegio Nacional de la capital, tenía como objetivo intercambiar ideas sobre cómo era coadyuvar a la realización del Congreso de la Alianza para el Sufragio Femenino que debía reunirse en Madrid entre el 2 y el 8 de mayo de ese año (2009). Serafina, junto con Virginia Corvalán, Ermelinda Ortiz, Emiliana Escalada, María Felicidad González y Élida Ugarriza, entre otra veintena de mujeres y algunos caballeros como el Dr. Telémaco Silvera, crearon el Centro Feminista Paraguayo.

claramente anticomunista, tanto porque sus redactoras participaban en manifestaciones de ese tinte alentadas por el stronismo, como porque sus artículos denunciaban a supuestos infiltrados comunistas en la sociedad paraguaya" (2019, p. 6).

Para entonces, Serafina ya era una mujer de avanzada edad y estos matices no disminuyen su importancia histórica ni justifican encasillarla de manera simplista como conservadora. Su trayectoria personal, intelectual y profesional lo impide. Más bien, invitan a comprender la complejidad de su personalidad política y a reconocer, en toda su dimensión, la figura fascinante que fue, con sus aristas. Este episodio refleja cómo, en determinados momentos, pudo adoptar posiciones más conservadoras, comprensibles por su origen social y el lugar que ocupaba en la sociedad asuncena, sin que ello anule el carácter liberal y transgresor que la llevó, en otros momentos, a romper con los moldes más rígidos del conservadurismo.

Siguiendo en el marco de su activismo, conviene señalar que uno de los últimos datos que conocemos al respecto es que en 1956 aparece como patrocinadora de la fundación de la Asociación Paraguaya de Universitarias Graduadas, creada en 1954 (Bareiro; Soto; Monte de López Moreira, 1993, p. 270–271). Este hecho revela que Dávalos se mantuvo fiel a sus convicciones hasta el final de su vida, expresándolas en innumerables gestos y acciones concretas.

Pero su espíritu transgresor no se limitó a la esfera pública. En el plano personal también desafió las normas de su época: nunca se casó, no tuvo hijos y no existen indicios de su heterosexualidad. Por el contrario, es de público conocimiento que compartió su vida, desde 1915 hasta su muerte, con su compañera de colegio y de militancia, Honoria Balirán[12].

[12] En el libro *De toda la vida. Memorias de lesbianas en Paraguay* (Aireana, 2021, p. 15), el romance de Serafina y Honoria se presenta como punto de partida para narrar la historia del lesbianismo en el país. Las autoras explican que, tras haber sido compañeras de colegio, decidieron ir a vivir juntas. Relatan que era habitual verlas paseando, ya fuera a pie o en automóvil —pues Serafina manejaba y había comprado su propio coche, un gesto poco común para una mujer de su tiempo—

Esta relación ha sido invisibilizada y permanece como un aspecto controversial en su biografía, muchos ni siquiera lo mencionan. Como señalan las activistas de la organización Aireana, la falta de reconocimiento de esta relación responde a un pensamiento heterocéntrico que asume que toda persona es heterosexual salvo pruebe lo contrario, invisibilizando así a las mujeres lesbianas tanto en la sociedad como en la 'historia oficial' (Aireana, *Un podcast de Aireana*, 2020).

Sin embargo, al traer este aspecto de su vida, no se trata de imponer retrospectivamente la etiqueta de intelectual lesbiana, lo cual sería un gesto anacrónico, ya que Serafina nunca lo tematizó en sus escritos ni en sus discursos públicos. Pero sí resulta fundamental nombrarlo: reconocer esta dimensión de su sexualidad permite comprender con mayor amplitud el impacto que su figura tuvo en la sociedad paraguaya del siglo XX.

Serafina falleció el 27 de septiembre de 1957 a causa de un cuadro avanzado de diabetes, en estado de indigencia, en una pequeña vivienda de la Avenida Dr. Gaspar Rodríguez de Francia, en Asunción (Céspedes, 2024). Se les fueron negados los funerales cristianos, y sus restos fueron sepultados en el cementerio de la

. No obstante, en la sociedad circulaban denominaciones que buscaban ocultar la dimensión íntima de ese vínculo: se hablaba de Honoria como "la amiga inseparable" o "la fiel secretaria", fórmulas que, como señalan las autoras, constituyen modos tóxicos de imponer una máscara de heterosexualidad para disfrazar lo evidente. Un aporte más reciente lo hace (Céspedes, 2024), quien destaca que Serafina conocía a Honoria desde la infancia —su nombre de bautismo era María Alverta Onora Balirán Decoud—. Además, ya en 1904 ambas firmaban juntas en la Comisión Pro Paz, lo que muestra la temprana solidez de un lazo que se extendería a lo largo de toda su vida. Fueron compañeras en múltiples frentes: en la militancia feminista, en la vida cotidiana y también en la educación, pues mientras Serafina dirigía la Escuela Mercantil de Niñas, Honoria se desempeñaba como secretaria de la institución. Una relación, en suma, que desborda los márgenes de lo íntimo para convertirse en parte de la historia política y cultural de su tiempo.

recoleta, de la ciudad de Asunción[13], sin derecho a una lápida, lo que ha impedido hasta el día de hoy individualizar su tumba[14].

En 1959, durante una conferencia, el Dr. Ignacio Amado Berino, entonces secretario general de la Universidad Nacional, afirmó que la razón para denegarle los funerales cristianos fue su conocida adhesión al positivismo, una postura que solía ser condenada por la Iglesia Católica (Dávalos, [1907] 2007, p. 108). Esta práctica era habitual hacia quienes desafiaban la hegemonía de la institución religiosa. Sin embargo, esta explicación por sí sola no basta. Es imprescindible reconocer que su vida, marcada por múltiples transgresiones, desafiaba profundamente las normas patriarcales de la época y representaba una amenaza para las estructuras conservadoras de su tiempo.

La pensadora novecentista

En el Paraguay de principios del siglo XX, la llamada generación de 1900 se consolidó como referente de la producción intelectual nacional. Las obras producidas por este grupo reflejaron las principales discusiones del campo intelectual de la época y los modos de legitimación de nuevas prácticas políticas y culturales. Sus propuestas filosóficas y políticas debatían si el progreso debía sustentarse en modelos extranjeros "a la europea" o en la

[13] Después de su muerte, un sobrino de Serafina acusó a Honoria de haberla asesinado para quedarse con su herencia. El caso concluyó con la derrota del sobrino, cuyas verdaderas intenciones han sido cuestionadas por muchos (Aireana, 2021, p. 16). Sin embargo, la decisión de Serafina de nombrar legalmente heredera a Honoria revela, una vez más, su agilidad y previsión, así como su capacidad para utilizar los instrumentos jurídicos en su propio beneficio, un rasgo tan fascinante como su activismo y su vida personal.

[14]Más informaciones sobre su muerte y el proceso de investigación sobre sus restos es posible hallarlas en el artículo Serafina Dávalos: Nicho 44 (Céspedes, 2024). Para ubicar su tumba en el cementerio de la Recoleta y difundir el legado de la autora, su sobrina Rosemary Dávalos, junto con Gustavo Ilutovich, crearon el grupo *Rescatando a Serafina*, que continúa compartiendo información y hallazgos sobre su vida y memoria (Quintana, 2022).

valorización de elementos propios, como el mestizaje y las raíces culturales autóctonas. Este flujo de ideas fue decisivo, pues delineó gran parte de la identidad paraguaya del siglo XX y aún resuena en la actualidad.

Sin embargo, en la nómina de autores habitualmente citados en los estudios sobre este período, las mujeres quedaron excluidas del canon (Barreto Valinotti, 2014, p. 40). Aunque en años recientes se ha producido una revisión más crítica de su lugar en el proceso, su reconocimiento dentro del campo intelectual paraguayo sigue siendo limitado. En este marco resulta imprescindible situar a Serafina Dávalos y su obra *Humanismo* (1907), que adquiere una relevancia singular. Lejos de ser solo un tratado sobre la condición femenina, su obra constituye un análisis estructural de la sociedad y de las relaciones de poder que la sostienen, planteando interrogantes que trascienden su contexto inmediato y ponían a las mujeres en el centro de la reflexión social.

En vista de ello, subrayo la necesidad de restituir la visibilidad de Dávalos y *Humanismo* dentro del pensamiento social paraguayo, en línea con lo planteado por Fina Birulés, quien propone **restablecer a las mujeres en la historia, "poner fin a su exclusión y concederles a ellas, a sus acciones y pasiones, el estatuto de objetos dignos de historia,** por robarle la expresión a L. Febvre", es decir, concederles visibilidad" (1997, p. 17). Este enfoque, lejos de soslayar el problema, invita a preguntarse hasta qué punto Dávalos logró hacer oír sus ideas con la misma fuerza que otras producciones clave del novecentismo paraguayo. Al mismo tiempo, abre la posibilidad de pensar en un linaje de intelectualidad femenina en el país, compuesto por figuras históricamente invisibilizadas y por lagunas derivadas incluso de los círculos intelectuales de los que formaron parte, pero que, al carecer de registros equivalentes a los de los hombres, dejaron huellas relegadas al olvido.

La primera obra feminista: *Humanismo*

Humanismo, defendido y publicado en 1907, constituye el trabajo más extenso de Serafina Dávalos, con un total de setenta y siete páginas distribuidas en ocho capítulos. En continuidad con sus artículos de opinión publicados desde 1900[15] —en los cuales ya insistía en el reconocimiento de los derechos de las mujeres y defendía con énfasis tanto el acceso a la educación como el progreso de la sociedad paraguaya—, este texto profundiza en su concepción sobre la situación jurídica de las mujeres en Paraguay.

La obra se presenta como una narrativa estrechamente vinculada al contexto histórico en que fue escrita, lo que permite identificar con precisión los intereses y perspectivas de su autora. Un fragmento particularmente ilustrativo del tono y de los propósitos de Serafina con *Humanismo* es el siguiente:

> Me siento irresistiblemente atraída a estudiar, con toda la fuerza de mi ser, el extraño lugar que se da a mi sexo en el concepto de seres racionales, según el sentir común de los hombres (S. Dávalos, 1907, p. 7).
> (…) Obligada por el Reglamento de la Enseñanza Superior del Paraguay a prestar una prueba escrita para optar al título de Doctora en Derecho y Ciencias Sociales, no puedo resistir al deseo de decir algo sobre un problema social palpitante, cual es, el llamado 'Problema de la Mujer' por algunos, 'Feminismo' por otros y Humanismo según mi modo de ver, a pesar de la grandiosidad de sus proyecciones, en mi triple carácter de mujer, de estudiante y patriota (S. Dávalos, 1907, p. 7).

[15] El primer artículo del que se tiene constancia fue publicado en 1900. Estos y otros textos pueden consultarse en la recopilación realizada en 2017 por el historiador David Seiferheld, *A la mujer paraguaya. Un recorrido por las ideas de Serafina Dávalos (1900-1910)*, en la cual se incluyen al menos cuatro artículos anteriores a su tesis, publicados en el periódico *La Democracia*. Otro texto al que accedí, disponible en la hemeroteca de la Biblioteca Nacional del Paraguay, es "El pueblo paraguayo y los próceres de la independencia nacional", publicado en el número 18 del 14 de mayo de 1905 en el semanario *Cri- Kri*. Llegué a este documento gracias a la indicación de la historiadora Ana Barreto, a quien agradezco inmensamente.

Estos planteamientos los hace asumiendo en su obra su condición de mujer, estudiante y patriota, tal como lo menciona. Identidades que a inicios del siglo XX eran atravesadas por una inmensa carga de responsabilidades en la esfera privada y un reconocimiento alegórico en la esfera pública. Escribiendo de manera elocuente desde la primera persona del singular, tenía un estilo que se definía entre la afirmación y la expresión personal.

De este modo, lo que se observa en sus textos es la defensa de una mujer letrada de clase alta que aspiraba a convertirse en una de las primeras profesionales con título universitario en Paraguay frente a una mesa de examinadores hombres. Desde esa posición, Dávalos buscaba demostrar que las diferencias sexuales no debían ser consideradas un indicador de capacidad intelectual ni un motivo para negar a las mujeres el ejercicio pleno de la ciudadanía.

Su propuesta se centraba en concebir a las personas a partir de lo que denominaba "una unidad de esencia de los seres humanos" [16], partiendo de la premisa de que las capacidades mentales son equivalentes en ambos sexos y, por tanto, no hay justificación para jerarquizaciones legales basadas en diferencias biológicas. Desde esta perspectiva, el término "humanismo" implicaba una doble crítica: por un lado, cuestionaba la paradoja republicana que otorgaba al varón la condición de ciudadano por excelencia, y, por otro, señalaba la relegación de la mujer a la esfera doméstica (Araya Ibacache, 2006, p. 46).

Dávalos adoptaba una postura estratégica en el lenguaje: aunque cuestionaba las jerarquías de género y defendía los derechos de las mujeres, evitaba emplear el término "feminismo". Cualquier interpretación retrospectiva forma parte de un mosaico incompleto, pero su elección de palabras revela una actitud relativamente

[16] Esta misma expresión ya había sido empleada previamente por la autora, específicamente, en el discurso pronunciado durante la velada literario-musical organizada por la Sociedad para la Infancia el 23 de abril de 1903. Señalo este hecho para evidenciar cómo Serafina Dávalos fue construyendo de manera gradual los argumentos centrales de su tesis, mucho antes de la publicación de *Humanismo*, permitiéndonos seguir el desarrollo y la creación progresiva de sus ideas.

conservadora. Cabe señalar que, en su época, "feminismo" aún no tenía un uso consolidado en América Latina y circulaba con significados diversos. Es probable que esta decisión lingüística y conceptual respondiera tanto a los límites culturales y políticos de su contexto como a una estrategia discursiva para sostener sus demandas dentro de un marco socialmente aceptable y más amplio. A continuación, expondré sus principales ejes en breves apartados.

Biología y maternidad

No es casualidad que Dávalos inicie su tesis con el capítulo titulado "La mujer como ser biológico". Como señalaba la escritora norteamericana Joan Scott en *Only Paradoxes to Offer: French Feminists and the Rights of Man 1789-1944* (1996), una de las luchas políticas más intensas a las que se enfrentaron las mujeres fue la de defender el reconocimiento de su ciudadanía frente a leyes que se consolidaban casi como verdades inviolables.

Pues en la discusión sobre los sexos, la naturaleza se utilizaba históricamente para justificar las diferencias entre hombres y mujeres y establecer desigualdades jurídicas. Por lo tanto, las cuestiones sobre si la biología determinaba la capacidad de razonamiento eran resueltas por quienes se proclamaban vencedores gracias a su superioridad científica o moral.

Frente a esto, Serafina buscaba establecer una crítica entre lo natural y lo socialmente construido, legitimado por el Estado. Su objetivo era demostrar que, pese al papel central que desempeñaban las mujeres en la sociedad, se les negaba el pleno ejercicio de la ciudadanía. Dávalos sostenía con firmeza que se les privaba de derechos esenciales de la personalidad humana, tales como "libertad, independencia, igualdad, propiedad, etc., reduciéndola a la categoría de cosa" (Dávalos, [1907] 2007, p. 35).

Por esta razón, comenzó su análisis abordando el rol que ejercía la maternidad en la individualidad de las mujeres paraguayas, planteando así una reflexión sobre la intersección entre biología, género y ciudadanía:

> Además, es notorio el hecho de que numerosas mujeres, no llegan a ser madres; y prescindir sistemáticamente de ellas al hablar del destino de la mujer, es demostrar una manifiesta y refinada mala fe. Proclamar que la mujer sólo debe desempeñar el papel de madre y ama de su casa, es negar el derecho de vida a aquéllas que no forman hogar propio. (…) Conclusión semejante sería la que se sacase, si después de afirmar, que para el ciudadano, caer muerto en la batalla en defensa de la patria, constituye su inmarcesible gloria, se dijese, que el único destino del ciudadano, es morir por la patria. A este paso ¡a cuántos absurdos llegaríamos! En paridad de circunstancias, ¿por qué no habría de decirse que la única misión del hombre es la de ser padre? (Dávalos, [1907] 2007, p. 34)[17].

La reflexión de Serafina Dávalos resulta osada para su contexto. Como señala Line Bareiro en el prólogo de *Humanismo* (2007), el hecho de que la maternidad continúe configurando la identidad femenina en Paraguay, permite dimensionar lo disruptivo de su planteamiento incluso décadas después. Al interrogar los papeles sociales asignados a las mujeres, Serafina buscaba descifrar en qué residía su singularidad y hasta qué punto esta era una construcción forzada. Su crítica alcanzaba tanto a las mujeres como a los hombres, pues en el Paraguay de su época el reconocimiento moral solo se concedía a quienes encarnaban las representaciones tradicionales impuestas con férrea insistencia.

Un juego de estereotipos que, como señala Bárbara Potthast, fue ampliamente utilizado por la propaganda del Mariscal Francisco S. López durante la guerra. Una vez que configuraba a los hombres en el papel del soldado paraguayo, que por honor estaría dispuesto a morir heroicamente por su pueblo, y a las mujeres en su "rol de madre abnegada, que defendía ferozmente y con todos los medios a su familia y su pueblo, es decir sus hijos y maridos, por la causa nacional" (2006, p. 101).

No obstante, como advertía Dávalos, ello no pasaba de constituir una pesada carga de responsabilidades que solo

[17] En las citas se respetará la grafía original utilizada por Serafina Dávalos. Sin embargo, en los textos se introducirán ligeras modificaciones en algunos acentos para facilitar la lectura.

producía un reconocimiento meramente alegórico, sin traducirse en derechos efectivos. De ahí su interpelación incisiva: "¿por qué se ha de negar el derecho de vida a la minoría? Esto es pretender que la mujer no tiene valor individual alguno; que sólo sirve como instrumento para fabricar hijos y si no cumple tal fin, ¡que perezca! Extraña y absurda idea que riñe con la personalidad humana" (Dávalos, [1907] 2007, p. 34).

Al criticar el carácter exclusivamente reproductivo que la sociedad imponía a las mujeres, Dávalos cuestionaba también el papel doméstico y familiar al que eran confinadas, denunciando la perversidad de lo que ella misma denominaba "partidarios de una esclavocracia femenina" (Dávalos, [1907] 2007, p. 35). Estos, sostenía, reducían la maternidad a una condición vil y exigían actitudes leoninas, desconociendo todo valor que implicara el reconocimiento de la individualidad femenina. El capítulo avanza en esta dirección y la autora radicaliza aún más su planteamiento: el problema del *Humanismo (feminismo),* afirmaba, se hallaba íntimamente ligado a la concepción de la mujer como mero elemento biológico, lo que determinaba de antemano su lugar en la sociedad[18].

Partiendo de obras del materialista alemán Ludwig Büchner[19], Dávalos rechazaba las explicaciones biológicas que atribuían la supuesta inferioridad femenina al volumen cerebral, como las sostenidas por Jacques Lourbet en *La femme devant la science contemporaine* (1896). En contrapartida, proponía abordar el problema desde una perspectiva sociológica y defendía la necesidad de una educación igualitaria para demostrar, en

[18] En la misma línea de este artículo, para profundizar en el pensamiento de Dávalos, se recomienda la lectura de: "Ideas feministas en Paraguay", de Teresa del Pilar Ríos y Osvaldo Gómez Lez en *Idearium. Filosofía política en Paraguay* (2017); y Claudia Araya, *Pensamiento feminista en la primera mitad del siglo XX en Paraguay, Uruguay y Chile: Serafina Dávalos, María Abella de Ramírez y Amanda Labarca* (2006).

[19] Aunque Serafina pocas veces menciona la referencia integral de los textos que utiliza, creo que es muy probable que se refiera a los artículos publicados por el darwinista alemán bajo el título 'The Brain of Women', en la Revista *London's The New Review* en agosto de 1893.

condiciones equivalentes, la ausencia de diferencias naturales que justificaran jerarquías entre hombres y mujeres (Dávalos, [1907] 2007, p. 37). Su planteo anticipaba debates que cobrarían gran notoriedad recién con *El segundo sexo*, de Simone de Beauvoir (1949), lo que evidencia tanto la originalidad como el carácter pionero de su pensamiento.

Para ello se apoyaba en John Stuart Mill, cuyas obras —*Considerations on Representative Government* (1861) y *The Subjection of Women* (1869)— circulaban en castellano desde fines del siglo XIX. De estas, la segunda fue traducida por Emilia Pardo Bazán en 1892 bajo el título *La esclavitud femenina*, dentro de la **Biblioteca de la Mujer**, colección que resultó decisiva en la difusión del feminismo extranjero en el ámbito hispanohablante. Junto a otras traducciones como las de *La mujer y el socialismo*, de August Bebel, esta biblioteca abrió un horizonte de lecturas que marcó a una generación. Además, Dávalos dialogaba con autores como Émile Zola, Adolfo González-Posada y Concepción Arenal, mostrando cómo la producción española influyó en los feminismos latinoamericanos (Barrancos, 2022, p. 40). Este entramado de lecturas nos revela el alcance transnacional de la circulación de ideas en la formación del pensamiento feminista a inicios del siglo XX.

Mujeres ante la constitución de 1870

Siguiendo el desarrollo de su pensamiento, Dávalos centró su tesis en el análisis de la condición jurídica de las mujeres, cuestionando la supuesta naturalidad con que el derecho positivo —como conjunto de leyes vigentes— legitimaba y perpetuaba la desigualdad entre los sexos. Para evidenciar esta crítica, recurrió a una analogía elocuente: comparó la relación entre hombres y mujeres con la dominación del amo sobre el esclavo, recordando que, en otros tiempos, el propio derecho positivo también consideró "natural" esa forma de opresión:

> El derecho positivo artificial, convencional, sin otro criterio que la conveniencia de la sociedad a que corresponde y teniendo muy en cuenta que aquella conveniencia no es la racional, sino la del más fuerte, la de los amos que tienen el interés de apretar más y más el yugo de los esclavos; la del marido propietario de su mujer é hijos, en desprecio de las más sagradas leyes que derivan de la humana esencia (Dávalos, [1907] 2007, p. 46).

Según su análisis, la validez de este tipo de derecho se basa en costumbres que reflejan un orden social estructurado, para favorecer a los más poderosos y satisfacer los intereses de los grupos dominantes. Dávalos señala que el derecho positivo suele ajustarse a la conveniencia de la sociedad, pero no necesariamente a criterios racionales, sino a los intereses de quienes ejercen el poder, como los maridos sobre sus esposas e hijos, consolidando así relaciones de dominación que contradicen principios fundamentales de la humanidad (Dávalos, [1907] 2007, p. 46).

Por eso, en opinión de la autora, aunque el derecho positivo se base formalmente en principios de igualdad, no se sostiene. Esto porque concede personalidad[20] y libertad solo a una parte de la población y revela su carácter contradictorio al otorgar estos principios en manos masculinas. Lo que en sus palabras se expresaba como "una reproducción exacta del antiguo orden de cosas: la igualdad siempre un mito: la libertad privilegio de la fuerza; la mujer esclava como siempre, semi-persona" (Dávalos, [1907] 2007, p. 22).

Para sustentar su reclamo por la ciudadanía plena de las mujeres, Dávalos se basó en el artículo treinta y cinco de la Constitución paraguaya, que definía quiénes eran considerados ciudadanos y los derechos que ello implicaba. Este artículo establecía que eran ciudadanos los nacidos en Paraguay, los hijos

[20] Serafina Dávalos utilizó reiteradamente los conceptos de *personalidad femenina* y *política* para argumentar que negar los derechos políticos a las mujeres equivalía a negarles su individualidad. Este uso no era exclusivo suyo: otras feministas de la época, como Matilde Throup, Marta Espínola de Muñoz, Belén de Sárraga y Dora Mayer, también se apropiaron del término, mostrando que formaba parte del léxico común de las feministas de inicios del siglo XX.

de padre o madre paraguayos, los hijos de paraguayos nacidos en el extranjero bajo ciertas condiciones, los extranjeros naturalizados y quienes obtuvieran especial gracia de naturalización (Dávalos, [1907] 2007, p. 49). A partir de esta normativa, Dávalos demostraba que, en teoría, las mujeres deberían gozar de los mismos derechos ciudadanos que los hombres, exponiendo así la contradicción entre la ley y la práctica social.

De manera similar a dicho artículo, Dávalos señalaba que otros preceptos constitucionales, como los artículos 38, 39 y 40, que regulan los derechos políticos y el sufragio, no contienen restricciones explícitas que nieguen la ciudadanía a las mujeres. En sus palabras: "ninguna prohibición existe para la mujer paraguaya de la calidad de la ciudadanía y el derecho activo y pasivo del voto, ni en la letra ni en el espíritu de la Constitución" (Dávalos, [1907] 2007, p. 50). Por lo tanto, afirmaba que no debería existir impedimento alguno para que las mujeres pudiesen elegir o ser electas para cargos públicos. Sin embargo, tal como afirmaba al inicio de su tesis, estas restricciones se mantenían debido a la acción de los "partidarios de la esclavocracia femenina":

> No faltan, sin embargo, personas que imbuidas en la añeja doctrina de la esclavitud femenina, tratan de buscar medios para arrancar á[sic.] las mujeres paraguayas los derechos políticos que al igual del varón tienen por la Constitución, adelantando la peregrina idea de que carecen del derecho del voto porque éste es algo así como la ciudadanía en acción y ellas no lo ejercitan ni pueden ejercitarlo. Una cosa es que las paraguayas no ejerciten este derecho antes ni actualmente por falta de costumbre, y otra muy distinta que no lo ejerciten porque están privadas de él. Y pregunto: ¿en cuál de sus artículos priva la Constitución el derecho del voto á[sic.] las paraguayas? (Dávalos, 1907, p. 50).

Para Serafina, la única justificación que estos hombres encontraban para negar los derechos a las mujeres se fundamentaba en el artículo treinta de la Constitución. Este artículo establecía que todo ciudadano paraguayo debía estar dispuesto a tomar las armas en defensa de la patria y se argumentaba que, al no cumplir con esa condición, las mujeres no podían tener acceso a

ciertas decisiones. Ante este argumento, la autora era enfática: lo calificaba de "pueril", pues no había pruebas de que las mujeres no pudieran asumir tal deber ni que carecieran de voluntad para hacerlo. Por el contrario, resaltaba el carácter heroico de las mujeres durante la guerra y sostenía que, aun si no participaran en el campo de batalla, su aporte a la patria —dar hijos, incluso a costa de la vida— no sería inferior al del soldado (Dávalos, [1907] 2007, p. 36).

En suma, Dávalos refutaba como "pueril" la exclusión femenina basada en el deber militar, subrayando que las mujeres ya habían demostrado su entrega tanto en la guerra como en la maternidad. Con ello impugna la lógica del derecho positivo y reivindica a las mujeres como sujetos plenos de derechos. Esta crítica también la extiende al ámbito del matrimonio, que para ella constituía el principal mecanismo de opresión, reflejando cómo las estructuras legales y sociales consolidaban la subordinación femenina de manera sistemática.

Matrimonio como bastión de la opresión

Dávalos identificaba al matrimonio como el principal mecanismo de opresión femenina. Esta institución, para la autora, sostenida por la ley del más fuerte, reflejaba el deseo masculino de limitar la emancipación de las mujeres, tratándolas como objetos de placer y negándoles oportunidades de desarrollo. Para la misma, la educación que recibían las niñas era superficial y destinada a perpetuar su servidumbre y las expectativas de complacencia hacia los hombres, un punto que conecta con la crítica de John Stuart Mill sobre la subordinación femenina en la familia.

Serafina señalaba también que esta subordinación tenía respaldo legal en Paraguay, a pesar de contradecir los principios de libertad e igualdad proclamados por la Constitución. La ley del matrimonio civil, heredera del derecho romano, reducía la personalidad de la esposa, otorgando al marido control absoluto sobre ella y sus bienes, lo que constituía, a juicio de la autora, una

excepción injustificada a los principios liberales de libertad e igualdad individual.

Dávalos proponía que la relación conyugal se organizara sobre principios de libertad e igualdad, señalando que, aunque las leyes paraguayas reconocían la formación libre del matrimonio, no garantizaban su desarrollo conforme a ese principio. Su crítica denunciaba la incongruencia del sistema legal y reivindicaba una reforma estructural, fundamentada en un deber ético y social. Para ella, la igualdad debía trascender lo privado, apoyándose en la autonomía económica de ambos cónyuges, de modo que pudieran compartir responsabilidades y contribuir activamente al bienestar familiar, liberándose de la dependencia histórica que subordinaba a las mujeres (Dávalos, [1907] 2007, p. 20).

Al mismo tiempo, planteaba repensar el matrimonio sobre la base de la igualdad, aunque, como advierte Velázquez Seiferheld, sin escapar de una concepción que situaba a la familia como fundamento de la sociedad y a la mujer ligada a su rol conyugal (2017, p. 43). Esta perspectiva reflejaba tanto la impronta comtiana como la influencia de una sociedad católica y conservadora. Aunque Dávalos no se casó y convivió con otra mujer, su reflexión sugiere que, incluso en un contexto de libertad matrimonial, habría mantenido ciertas concepciones tradicionales, mostrando la tensión entre ideales igualitarios y convenciones sociales propias de su tiempo.

La igualdad como horizonte

En suma, la igualdad fue el eje central del pensamiento de Serafina Dávalos, no como mera equiparación con los hombres, sino como liberación de las trabas que ellos imponían, permitiendo que las mujeres desarrollasen sus capacidades naturales sin sufrir más miserias que las derivadas de la propia naturaleza. Reconocía

desventajas como la maternidad o la menstruación[21], que los hombres solían explotar en lugar de mitigar (Dávalos, [1907] 2007, p. 38). Inspirada por la experiencia sufragista estadounidense, enfatizaba la educación y la profesionalización como pasos clave hacia la emancipación y la autonomía femenina.

Para Dávalos, la ciudadanía política no era solo una idea abstracta, sino una práctica concreta que requería el ejercicio activo de derechos, mediante la participación en asuntos públicos como el voto y la toma de decisiones políticas. Reconocía que no todas las mujeres estaban interesadas en la política, atribuyendo este desinterés al "monopolio masculino", asociado a un concepto similar al de "patriarcado", una estructura de poder que condiciona tanto a mujeres como a hombres.

Dávalos no solo proponía estrategias de difusión y concientización, sino que también situaba la defensa del sufragio femenino dentro de un proyecto educativo y social integral. Esto demuestra su profunda comprensión de la desigualdad estructural y subraya su originalidad como primera teórica paraguaya en elaborar una defensa explícita de los derechos políticos de la mujer, mucho antes de que Paraguay garantizara plenamente el voto femenino en 1961 (Dávalos apud Seiferheld, 1910, p. 46).

Educación como vía al progreso y una lectura sobre las demás

Para Serafina Dávalos, la educación era la herramienta clave y la vía para que las mujeres desarrollaran conciencia de sus necesidades, su emancipación económica y ejercieran activamente sus derechos políticos, adquiriendo plena personalidad pública y política. En el octavo capítulo de su tesis, propuso reformas educativas en todos los niveles —primaria, secundaria y superior—

[21] En este pequeño fragmento se observa que, si bien Dávalos no abandona por completo una perspectiva biologizante, **muestra una marcada inclinación a desnaturalizar el papel tradicional asignado a la mujer,** resaltando las diferencias que constituyen su individualidad.

, destinadas a ampliar conocimientos, profesionalización y autonomía económica de las mujeres, denunciando al mismo tiempo cómo la educación tradicional había limitado deliberadamente su desarrollo y perpetuado su subordinación. Inspirándose en John Stuart Mill, advierte que la educación sesgada ha naturalizado la dominación masculina y la aceptación voluntaria de la subordinación femenina.

Dávalos enfatizaba la importancia de la educación práctica y profesional, incluyendo oficios y carreras liberales, como medio para garantizar la independencia económica de las mujeres y su acceso a la ciudadanía plena. Asimismo, proponía la participación de mujeres en la gestión educativa, como los Consejos Escolares, para influir en la toma de decisiones sobre enseñanza y formación social. Sus estrategias de difusión y concientización buscaban involucrar a todas las mujeres en la vida pública y fortalecer su capacidad de acción política, mostrando un enfoque pragmático y transformador centrado en la reforma educativa y el desarrollo individual.

No obstante, su perspectiva combinaba un enfoque liberal y moralizador: mientras buscaba elevar la condición de las mujeres a través de la educación y el esfuerzo personal, también enfatizaba la regeneración física, moral y cívica de la sociedad paraguaya. Esto queda evidente en su preocupación por la salud, la fuerza y los hábitos de la población, así como en la orientación práctica y ética de sus propuestas.

Como bien explica Claudia Araya Ibacache, "Serafina Dávalos se mueve en un mundo teórico donde propone tanto medidas políticas como morales" (2006, p. 43). Esto se observa en la manera en que sus propuestas educativas y profesionales para las mujeres, están acompañadas de una fuerte carga ética sobre la necesidad de disciplinar los cuerpos y elevar el espíritu. En este sentido, su visión de la transformación social no se basa en una crítica estructural de las relaciones de poder, sino en una apuesta por la reforma individual y colectiva a través del civismo, la instrucción y la moral.

En este sentido, el último apartado que presentaré aquí se basa en el capítulo seis de su tesis, en el que presenta un análisis de las

condiciones sociales de las mujeres paraguayas. Pese a tener la misma línea moralizante y las posibles críticas que pueda suscitar, dicho capítulo constituye el primer estudio en el país elaborado por una mujer sobre la situación de sus pares.

Escribiendo sobre las demás

> no me haré eco de los cumplidos que han recibido las paraguayas de escritores extranjeros y nacionales, celebrando sus atractivos naturales y sus virtudes como madres, por considerar estas galanterías como muy poca cosa con relación a cuestiones mucho más interesantes para ellas (Dávalos, [1907] 2007, p. 40).

El valor de este pasaje radica en su intento de construir una visión autónoma de las mujeres paraguayas, evitando idealizaciones y mostrando la realidad concreta tal como ella la percibía. Luego de la Guerra de la Triple Alianza, la imagen femenina estaba fuertemente marcada por estereotipos. En este contexto, Dávalos cuestiona esa visión y desarrolla una etnografía moral de las costumbres femeninas en Asunción, segmentando a las mujeres en clases alta, media, popular y prostitutas.

Respecto a las mujeres de clase alta, la autora destaca su rol como líderes del hogar y educadoras, aunque señala su subordinación a los esposos y la frivolidad de sus conversaciones. Sobre la clase media, resalta el trabajo incansable en el hogar y el cuidado de los hijos, así como los desafíos de las madres jóvenes fuera del matrimonio. En la clase popular, Dávalos enfatiza su versatilidad laboral y responsabilidad, aunque critica duramente a los hombres por su irresponsabilidad como padres. En todos los casos, observa cómo estas mujeres viven alejadas de la civilización y sujetas a críticas, evidenciando los límites impuestos por la estructura social.

Finalmente, al referirse a las prostitutas, adopta un tono severo, señalando riesgos físicos y morales, y abogando por la intervención del Estado para regular la higiene y eliminar focos de infección (Dávalos, [1907] 2007, p. 48). Esta postura refleja un

enfoque higienista y profundamente clasista, característico del normalismo paraguayo y del proyecto eugenista de la época, que vinculaba la moralidad y la "civilización" con la posición social. Según Silvero Arévalos y Maciel (2020), el higienismo se concebía como un índice civilizatorio dentro de un proyecto de regeneración social con tintes eugenistas, orientado a suprimir los supuestos defectos y vicios de la población, especialmente entre los sectores populares, para instaurar un orden moral considerado ideal.

No obstante, aunque Dávalos reproduce parcialmente esta lógica higienista y mantiene una postura claramente clasista, su obra constituye un hito en el pensamiento feminista paraguayo: es el primer análisis integral escrito por una mujer, que articula un activismo nacional con una perspectiva transnacional y sienta las bases de un linaje liberal de ideas feministas centradas en la igualdad política y jurídica de las paraguayas.

Consideraciones finales

Como hemos visto, Dávalos no se limita a describir la situación de las mujeres paraguayas. Ella examina la estructura de una sociedad excluyente, identifica sus desigualdades y visibiliza las relaciones de opresión que sostienen una apariencia de justicia. Su obra combina análisis crítico, propuestas educativas y descripciones de corte etnográfico, generando una línea de pensamiento que permite comprender la realidad social en su conjunto. Esta capacidad interpretativa convierte a *Humanismo* en uno de los textos que mejor ha envejecido dentro del repertorio novecentista, pese a su exclusión del canon, como ya ha sido señalado.

El pensamiento de Serafina Dávalos se nutrió profundamente del positivismo, transmitido a través del normalismo rioplatense e introducido en Paraguay por sus maestras Adela y Celsa Speratti, y, me atrevo a añadir, también del intercambio generado en las escuelas normales: en los corredores de las instituciones, en las clases y en los espacios de convivencia estudiantil. Esta influencia le permitió concebir la educación como pilar de la organización

social y de la moral colectiva, así como vía privilegiada para el progreso dentro de un horizonte regido por la noción de civilización.

Sin embargo, Dávalos no asumió el positivismo de manera acrítica: mientras Comte relegaba a las mujeres al ámbito doméstico, ella reivindicó su emancipación y el acceso a la igualdad de oportunidades. En Paraguay, como observa Zea, el positivismo se empleó además "como un instrumento al servicio de la ideología liberal y como un instrumento anticlerical" (1976, p. 85), lo que permitió a Dávalos articularlo con los principios del liberalismo.

El liberalismo, por su parte, le brindó un marco conceptual decisivo. Su feminismo puede caracterizarse como liberal, en tanto buscaba extender al ámbito femenino los principios de libertad, igualdad y ciudadanía, adaptándolos al contexto nacional. Dávalos demostró, además, una notable capacidad de "traducción" del liberalismo europeo y rioplatense, al confrontar sus postulados con la realidad de la mujer paraguaya, reducida a un papel simbólico y desprovista de derechos efectivos. En esta articulación, la combinación de positivismo y liberalismo le ofreció un horizonte de libertad que cristalizó en un feminismo liberal radical, resultado de su esfuerzo por inscribir los principios universales del liberalismo en un escenario tan particular como el paraguayo.

Así como el brasileño Roberto Schwartz, en la introducción de su libro *Ao vencedor as batatas. Forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro* (1977), planteaba la posibilidad de pensar la apropiación del liberalismo europeo en la sociedad esclavista brasileña, la obra de Serafina Dávalos resulta pertinente para analizar la "traductibilidad" de esta teoría en el Paraguay de inicios del siglo XX. La discusión sobre la adaptabilidad del liberalismo en América Latina permite observar la capacidad de la autora para extraer los principios de esta ideología y contrastarlos con el papel alegórico que la mujer paraguaya ocupó en la sociedad, sin reconocimiento de su individualidad ni de sus derechos.

Si bien liberalismo y feminismo han mantenido históricamente una relación tensa —como destacan Phillips y Olivares (2009)—,

ello se explica en parte porque pocos liberales, salvo excepciones como John Stuart Mill, elaboraron argumentos que cuestionaran de manera frontal la subordinación de las mujeres. Precisamente en Mill se apoya Dávalos para denunciar como una forma de esclavitud la imposibilidad de las mujeres de disponer de sus libertades y alcanzar su realización personal, lo que revela una clara afinidad con el utilitarismo del autor inglés. Como señala Speratti (1989) en *Feminismo*, la obra de Concepción Arenal también fue decisiva al defender la reforma de la educación femenina, evidenciando que Dávalos integró los aportes de las pocas filósofas accesibles en la construcción de su propio feminismo.

En síntesis, evitando lecturas anacrónicas y considerando la fuerza gravitatoria del liberalismo político a principios del siglo XX (Anderson, 2014), se aprecia una característica clave de la obra de Dávalos: la capacidad de emplear creativamente el liberalismo para cuestionar la opresión de las mujeres en Paraguay y promover una igualdad formal entre los sexos, a partir de un discurso centrado en el individuo. Al mismo tiempo, su obra invita a reflexionar sobre los límites y posibilidades de conciliar liberalismo y feminismo, como plantea Di Tullio Arias: cabe preguntarse si "el liberalismo posee un potencial libertario y emancipador, o si es, parafraseando a Audre Lorde, una de las herramientas del amo que nunca desmontará la casa del amo" (2016, p. 18).

Referencias

AIREANA. *Memorias de lesbianas en Paraguay*. Asunción: Servicios Gráficos, 2021. Disponível em: https://acortar.link/Ho0su1.

ANDERSON, B. *Sob três bandeiras: anarquismo e imaginação anticolonial*. Campinas: Ed. Unicamp, 2014.

ARAYA IBACACHE, C. *Pensamiento feminista en la primera mitad del siglo XX en Paraguay, Uruguay y Chile*. 2006. Tesis (Magíster) – Univ. de Chile. Disponível em: https://acortar.link/BEnsJ8.

BAREIRO, L.; SOTO, C. Introducción. In: BAREIRO, L.; SOTO, C.; MONTE DE LÓPEZ MOREIRA, M. *Alquimistas. Documentos para otra historia de las mujeres*. Asunción: CDE, 1993. p. 555.

BAREIRO, L.; SOTO, C.; MONTE DE LÓPEZ MOREIRA, M. *Alquimistas*. v. 1. Asunción: CDE, 1993.

BARRANCOS, D. *História dos feminismos na América Latina*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2022.

BARRETO VALINOTTI, A. *Mujeres que hicieron historia en el Paraguay*. Asunción: Servilibro, 2011.

BARRETO VALINOTTI, A. Virginia Corvalán. In: ORTEGA RÍOS, G. (org.). *Pensamiento crítico en el Paraguay*. Asunción: BASE-IS, 2014.

BIRULES, J. Indicios y fragmentos. In: MAGDA, R. M. R. (org.). *Mujeres en la historia del pensamiento*. Barcelona: Anthropos, 1997. p. 17.

CÉSPEDES, M. Serafina Dávalos: Nicho 44. *MUPA*, Asunción, 26 out. 2024. Disponível em: https://acortar.link/B7mFn5.

COSTA, W. Nota del diario *El Diario* sobre la Dra. Serafina Dávalos. *X (Twitter)*, 4 fev. 2024. Disponível em: https://goo.su/0BOfL.

DÁVALOS, R. Serafina Dávalos, una historia familiar. *El Nacional*, Asunción, 8 out. 2023. Disponível em: https://goo.su/f19tb. DÁVALOS, S. *Humanismo*. Asunción: CDE, [1907] 2007. DÁVALOS, S. Fui la primera docente de derecho. *X (Twitter)*, 27 jan. 2023. Disponível em: https://goo.su/8ttUnu.

DI TULLIO ARIAS, A. L. *Teoría feminista y liberalismo*. 2016. Tesis (Doctorado) – Univ. de Barcelona.

GAONA, E. V. *La revolución del 47*. 3. ed. Asunción: Litocolor, 1982.

GÓMEZ, B. N. Los inicios de la conflictividad política: la revolución de 1904. *Novapolis*, n. 15, art. 15, 2019.

GONZÁLEZ DE BOSIO, B. Mujeres en el Paraguay de posguerra (1870–1900). In: SCKELL, J. D. et al. (org.). *Más que gloriosas*. t. 1. Asunción: La Mancha, 2023. p. 109-123.

MONTE DE LÓPEZ MOREIRA, M. *Adela y Celsa Speratti*. Asunción: El Lector, 2011.

OZUNA, L. I. La contabilidad y sus orígenes, caso ciudad de Pilar—Paraguay. *Ciencia Latina*, v. 5, n. 2, art. 2, 2021. Disponível em: https://goo.su/oSyGS.

PHILLIPS, A.; OLIVARES, C. El feminismo y el liberalismo nuevamente. *Debate Feminista*, n. 39, p. 130-151, 2009.

POTTHAST, B. Algo más que heroínas. *Diálogos*, v. 10, n. 1, p. 89-104, 2006.

QUINTANA, J. Serafina Dávalos: la primera abogada de Paraguay, feminista y lesbiana. *Agencia Presentes*, 9 set. 2022. Disponível em: https://goo.su/oESnw1.

RIVAROLA, M. Serafina Dávalos y su época. In: DÁVALOS, S. *Humanismo*. Asunción: CDE, [1907] 2007.

SCOTT, J. *Las mujeres y los derechos del hombre*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2012.

SECRETARÍA NACIONAL DE CULTURA. La SNC declaró bien de valor patrimonial la casa de Serafina Dávalos. Asunción, 18 mar. 2021. Disponível em: https://goo.su/9URRp.

SILVERO ARÉVALOS, J.; MACIEL, M. Notas en torno a la "suciedad" y al "normalismo" en la educación paraguaya. *Horizontes*, v. 8, p. 183-193, 2020.

SOLER, L. Mujeres y redes internacionales: la Liga Paraguaya Pro Derechos de la Mujer (1951-1962). *Descentrada*, v. 3, n. 1, 2019.

SPERATTI, J. *Feminismo*. Asunción: Litocolor, 1989.

VELÁZQUEZ SEIFERHELD, D. A la mujer paraguaya. *Tiempo de Historia*, 2017.

ZEA, L. *El pensamiento latinoamericano*. Barcelona: Ariel, 1976.

Capítulo 11

Erotización colonial, nacionalismo épico e insurgencia femenina: representaciones de la india juliana en la literatura paraguaya

Gabriela Schvartzman Muñoz

Introducción

Las mujeres indígenas ocupan un lugar conflictivo en la literatura y en la memoria histórica paraguaya. Las múltiples narrativas configuran un espectro de representación en el cual son narradas como guerreras, traidoras, sumisas amantes o gozosas madres simbólicas del mestizaje. ¿Cómo se articulan en estos relatos la agencia, la sumisión y la insurrección de las mujeres indígenas?, ¿qué discursos operan en su construcción?

Este capítulo se propone el análisis de las representaciones de la India Juliana en textos literarios, en diálogo con otras disciplinas, para observar cómo emergen, en torno a esta figura histórica, discursos nacionalistas y colonialistas en disputa con nuevas narrativas feministas y decoloniales, inaugurando una genealogía que desafía los mitos fundacionales de la identidad nacional paraguaya.

Juliana en la trama de los imaginarios: literatura, periodismo e historia

La literatura ofrece un espacio privilegiado para captar las imágenes y metáforas que atraviesan la figura de Juliana en el imaginario cultural. Sin embargo, estas representaciones no pueden comprenderse de manera aislada, pues dialogan

constantemente con relatos históricos, periodísticos y formatos contemporáneos, dando circularidad a la reescritura de su memoria.

En este sentido, se analiza un *corpus* variado y heterogéneo de representaciones literarias que versan sobre la India Juliana, integrado por los textos: "Primeras letras. Jueves Santo, 1539" (Vera, 1998), "540 ¡Arde, Juliana, arde!" (Muñoz, 2007), "Carta de la India Juliana" (Grupo de Acción y Difusión India Juliana, 2011), "India Juliana" (Yegros, 2014), *India Juliana Kuña Paraguai* (Pereira, 2020) y la letra de la canción "India Juliana" (Miranda, 2020). Se incluyen también los cuentos "Jajuka ñande ménape", "Matemos a nuestros maridos" (Rodríguez, 2022) y "1556. Asunción del Paraguay: El Paraíso de Mahoma" (Galeano, 1991) que, no siendo de autores paraguayos, insertan la figura de Juliana en una constelación de resistencias transfronterizas y latinoamericanas.

El conjunto de relatos periodísticos y formatos contemporáneos analizados incluye artículos de prensa y producciones digitales que posicionan la figura de Juliana en escenarios culturales de actualidad. Se examina también la presencia de Juliana en textos históricos e historiográficos, por medio de documentos fundacionales como las crónicas del Adelantado Alvar Núñez Cabeza de Vaca (1545) y de su secretario, Pero Hernández (1545), y la genealogía historiográfica posterior, en la cual se destacan autores nacionales y extranjeros como Gandia (1932), Flores de Zarza (1987), Creydt (1963), Pastore (1972), Céspedes (2015), El Jaber (2011) y Pigna (2011). Este recorrido permite vincular, interdisciplinariamente, las diferentes operaciones discursivas subyacentes a las representaciones de Juliana en el marco de la amplia narrativa sobre la construcción de la nación.

Representaciones literarias de la India Juliana

El conjunto de textos literarios analizados abre varios caminos de interpretación respecto a la función simbólica de Juliana. Uno de estos caminos la inscribe en una lógica fantasiosa de erotización

colonial, donde la mujer indígena aparece como figura sensual, enamorada o entregada sumisamente a su amo abusador.

Este dispositivo discursivo es explicado por Makarán (2014) en función de la necesidad de la ideología nacionalista de contar con mitos unificadores. El mito de la conquista pacífica se apoya en el discurso de la entrega voluntaria de las mujeres indígenas a los españoles, de quienes se enamoraron, a quienes sirvieron gustosas e incluso los preferían más que a los de su pueblo. El mestizo paraguayo, fruto del amor entre su madre indígena romantizada y su padre español idealizado, es un constructo mucho más digerible en términos de integración psíquica y social que el saberse resultado de violaciones masivas y despojos de todo tipo.

Esta idea de erotización colonial funciona como un engranaje en la maquinaria narrativa del nacionalismo. Al mismo tiempo, asegura la reproducción de jerarquías raciales y de género bajo la apariencia de una unión deseada. En "Primeras letras. Jueves Santo, 1539", de Helio Vera (1998), se ilustra un ejemplo de esta lógica:

> Salazar la mira, satisfecho. Juliana no sólo es la más cariñosa de las indias que pusieron en sus manos los caciques Kario de Lambaré, sino también la más inteligente. Le sigue a todas partes como una sombra y recoge como una limosna cada gesto, cada palabra, cada desdén y cada caricia que el capitán deja a su paso. (Vera, 1998, p. 300).

Se construye el personaje de la India Juliana como una joven ingenua que, enamorada de Juan de Salazar, quien además le estaba enseñando a leer en español, delata la rebelión indígena planeada para el jueves santo de 1539, traicionando a su pueblo. Su aprendizaje de las "primeras letras" simboliza el alejamiento de la propia identidad y su inserción en la lógica colonial:

> El capitán retorna a su chacra, cansado, sucio y sudoroso, la coraza moteada por manchas de sangre. Lo recibe una Juliana ávida de adentrarse en ese universo excitante que se despliega en los textos y en los grabados. Esta noche, Salazar deberá olvidar la fatiga de la matanza y leerle las siguientes páginas del libro en el que ella está penetrando el idioma y los deleites de los europeos: la temprana traducción española – una edición clandestina, sin

> duda, originada en Barcelona – de Capricciosi Ragionamenti, de Pietro Aretino, obra descarada en la que se describen, con todos sus pormenores, los mil trucos que se emplean para disfrutar del amor (Vera, 1998, p. 305).

Desde la óptica colonial, su delación se presenta como un acto egoísta pero útil y salvador para los españoles. En este cuento Juliana es un instrumento narrativo para exaltar la astucia española y subrayar la seducción del mundo moderno europeo sobre lo indígena:

> Juliana merece esa atención. Al fin de cuentas, le debe la vida a esta mujer que se apretuja contra su pecho y que ahora le invita a acariciarla, mientras sus cabellos negros, desordenados por el viento, le azotan las barbas rubias y le hacen cosquillas en el cuello. Su oportuna delación detuvo la mano que estaba a punto de cortar el hilo de la existencia de este hombre. Y también la de todos los demás españoles (Vera, 1998, p. 305).

Una variante de esta interpretación es la mujer indígena que, no enamorándose del conquistador español, se entrega al sacrificio necesario para la construcción de la nación basada en el mestizaje. En el cuento "La India Juliana", de María Eugenia Yegros (2014), la protagonista aparece como Yasy, hija del cacique, caracterizada por su belleza física y por tener un destino nupcial festivo dentro de su comunidad. La irrupción de los conquistadores cambia drásticamente ese horizonte, su padre, el cacique, la entrega como ofrenda al "dios" Irala, en un relato donde se subraya la violencia de la colonización como destino impuesto. Su prometido, en un acto de ira y venganza, trata de matar al español para recuperarla, pero éste último logra vencerlo dejándolo sin vida. La personalidad de Juliana se perfila desde la inocencia y la pasividad, sujeta a las decisiones masculinas (padre/conquistador/prometido), aunque consciente de su despojo. Este sacrificio la deja sin su identidad, puesto que los conquistadores la bautizan como Juliana, relegándola a un rol pasivo en la tragedia de su pueblo: "Se hizo más oscura la noche y lloró Yasy su dolor e impotencia aceptando el nuevo destino que le fuera otorgado en contra de sus deseos. De

ahora en más ya no sería Yasy la princesa india, debía llamarse simplemente Juliana" (Yegros, 2014, p. 20).

La noción de erotización colonial dialoga con el concepto de "cafisheo" (del portugués *cafetinagem*), desarrollado por Suely Rolnik (2019) en su obra *Esferas de la insurrección*, en la cual describe cómo el régimen colonial-capitalístico captura la pulsión vital y orienta la política del deseo hacia su propia expropiación. Lo hace a través de un mecanismo de seducción perversa, o "micropolítica reactiva", que lleva al sujeto a entregarse pasiva o gozosamente al abuso, creyendo que así asegura su estabilidad o protección (Rolnik, 2019).

Si la seducción perversa convierte a la mujer indígena en objeto de deseo pasivo y disponible para la formación de la nación, la insurgencia femenina aparece como desestabilización del mito fundacional. Juliana también es representada, en este sentido, como agente de "micropolítica activa", en palabras de Rolnik (2019), porque se rebela rehusándose a entregar su cuerpo al abuso naturalizado, siguiendo una "ética pulsional" que la orienta hacia la vida digna y no a la humillante entrega.

En este camino interpretativo emergen narrativas que representan a Juliana como rebelde y heroína de su pueblo. "¡Arde, Juliana, arde!", de Gloria Muñoz (2007) y el cómic *India Juliana Kuña Paraguai*, de María Gloria Pereira (2020), la representan como una mujer valiente que organiza, convoca y lucha por la dignidad hasta perder la vida. En estas obras, el deseo ya no es objeto de captura colonial, sino fuerza interior que se insubordina:

> Juliana no podía consentir la irremediable maldición de tristeza y desgracia extendida como un manto implacable sobre su gente, sobre ellas, las mujeres arrancadas a su acendrado pueblo para hacer parte de este otro extraño y ajeno. Una resuelta turbulencia crecía en su interior y arrasaba con tranquilo valor todas las barreras de la razón y del temor que imponían sus señores. [...] Todos, los capitanes y sus hombres, todos debían morir el mismo día, en el mismo instante, indefensos, sorprendidos, exterminados en el silencio desarmado del Viernes Santo [...] La consigna voló como las mariposas amarillas del crepúsculo en un enjambre mudo, sobre todas las casas, sobre

todos los labios, sólo quedaba esperar, ya todo estaba hecho (Muñoz, 2007, p. 15 - 16).

La tensión que se genera entre el "cafisheo" y la posibilidad de rebelarse, entre la valentía de Juliana y la decisión de otras mujeres de su comunidad de adaptarse a las circunstancias para sobrevivir y no desaparecer como pueblo, también están presentes en los textos:

El jueves santo, a la noche, terminadas las celebraciones religiosas, cada quien dará de comer a sus amos, y después cada una lo haremos.
– ¿Y si nos descubren?
– Solo si nos delatamos unas a otras y eso no sucederá.
– ¿Y si no puedo?, ¡Yo tengo miedo!, ¡Mira esto! ¡Y esto!
– Y es por eso que debemos sacar fuerzas. ¡Es por eso que Ñande Ru estará mirándonos con complacencia! ¡Jajuka Ñane Ménape! (Pereira, 2020, p. 20).

En "¡Arde, Juliana, arde!" se expresa esta tensión como desconfianza e incredulidad:

– Doña Ana ama a su capitán. Tiene que engañarla, a ella y a todas las mujeres de su casa, debe hacerla creer que se ha desistido de la matanza, que nada pasará.
– ¿Doña Ana ama a su capitán? Eso no es posible, no puede ser posible – rió Juliana.
– Ella no va a matar a su capitán, no podrá hacerlo. El corazón enamorado es traicionero, es mejor prevenirse.
– ¿Y dejar vivo a don Alejo? Puede dar aviso, atacarnos.
– Nada puede hacer solo. Lo matarán después las otras mujeres.
– No creo que doña Ana ame a don Alejo, debe ser puro fingimiento para evitar los azotes, no puedo imaginarme semejante amor, es monstruoso, desnaturalizado. Se está preocupando por nada, vamos a dejar las cosas como están. En la apariencia de transcurrir en la indolencia y la rutina. (Muñoz, 2007, p. 17).

El lirismo y tono épico de estos textos refuerzan la figura de Juliana como heroína y mártir rebelde:

A las demás mujeres las llevaron a la plaza; la pira ya estaba lista y Juliana amarrada. Los leños llameantes arrancaron el lamento de sus compañeras

> de la profundidad indescriptible de la decepción, sus gemidos cortaron el aire húmedo y gris de humo con el dolor de un calvario anticipado. Las lenguas de fuego se confundieron con el rostro congestionado y los ojos desorbitados del sacerdote, el crepitar de los leños con el espumajo de sus oraciones ininteligibles brotando como lava de su boca. Detrás de él, el cerco hosco de los capitanes, con las miradas torvas y la escondida piel aún erizada de terror bajo sus vestidos malolientes, advertían el tumulto oculto de sus emociones.
>
> – ¡Arde, Juliana, arde! ¡Arde en los infiernos! – remató con piadosa furia sus preces el sacerdote.
>
> Mansamente, ante el escozor del primer dolor, la conciencia abandonó a Juliana y en sus compasivas nieblas brillaba el colibrí ebrio de néctar y chicha. (Muñoz, 2007, p. 18).

En el lenguaje del cómic, en el cual la trama se transmite por texto e imagen, la épica se refuerza con escenas violentas llenas de sangre y lucha. En la misma tapa del cómic *India Juliana Kuña Paraguai* se puede ver a una Juliana furiosa, ensangrentada, empuñando la espada con la cual acaba de matar a su amo Nuño de Cabrera, lo que denota en cierta medida un estereotipo masculino del ejercicio de la venganza.

En los ramales de esta vía interpretativa se encuentran textos como "1556. Asunción del Paraguay. El Paraíso de Mahoma", incluido en *Memoria del fuego. Los Nacimientos*, de Eduardo Galeano, y *Jajuka ñande ménape – Matemos a nuestros maridos*, de María Cecilia Rodríguez. Ambos autores, el primero uruguayo y la segunda argentina, ubican a la India Juliana en la genealogía de resistencias dentro de una narrativa latinoamericana de denuncia del colonialismo:

> En el Paraguay, las indias son los trofeos de las ruedas de dados o naipes, el botín de las expediciones a la selva, el motivo de los duelos y los asesinatos. Aunque hay muchas, la más fea vale tanto como un tocino o un caballo [...] Algunas se han matado ahorcándose o comiendo tierra y hay quienes niegan el pecho a sus hijos recién nacidos. Ya la india Juliana mató una noche al conquistador Nuño de Cabrera y a gritos incitó a las otras a seguir su ejemplo (Galeano, 1991, p. 109-110).

En *Jajuka ñande ménape – Matemos a nuestros maridos*, de Rodríguez (2022), corren en paralelo dos relatos cuyas fronteras son porosas: el historiográfico y la ficción. La protagonista, Juliana, narra en primera persona sus memorias sobre el proceso violento de la conquista por parte de los españoles, mientras que otra voz, en tercera persona, relata los hechos históricos apoyándose en documentos de la época e investigaciones historiográficas.

El núcleo de la narrativa es la insurrección de Juliana que decide dar muerte a su amo para liberarse y liberar a su pueblo, pero no lo hará con las armas del amo, sino con sus propias armas, sus conocimientos sobre las propiedades de las plantas. Es el único relato, del *corpus* analizado, fiel a los registros de época que afirman que Nuño de Cabrera murió envenenado. Este detalle no es menor, no solo destaca la agencia de Juliana sino que reconoce el valor y el poder de los conocimientos ancestrales de las mujeres indígenas:

> En mi antigua vida conocía el monte, sus plantas y sus secretos.
> Con ellas aprendí a curar, pero hay algunas que sirven a otros fines. Otras mujeres me confiaron también sus saberes.
> En mis trajines fui buscando las plantas indicadas, las que me darían otra vida.
> Durante días y noches hice mi trabajo: machacar, macerar, reposar, mezclar.
> Usé mi mortero una y otra vez.
> Preparé la ponzoña (Rodríguez, 2022, p. 40).

En este relato Juliana no aparece como heroína épica o víctima sacrificial, sino como la encarnación pasajera del alma rebelde, capaz de trascender la muerte como acto puntual para integrarse a la eternidad que la precede y la sucede: "Dijeron que me mataron, pero esa no era yo. Mataron a Juliana, pero mi ser verdadero es parte de algo mucho mayor que vive para siempre" (Rodríguez, 2022, p. 52).

Otras variantes en esta línea de interpretación son las evocaciones e invocaciones textualizadas en la canción "India Juliana", de Claudia Miranda (2020), y en "Carta de la India

Juliana", del Grupo de Acción y Difusión India Juliana (2011). En ambos relatos su figura es un símbolo que guía al presente.

En "Carta de la India Juliana", la voz en primera persona testimonia los hechos como si los estuviera recordando en la actualidad. La evocación opera como recuperación de lo silenciado, como la palabra de quien solo ha sido narrada por otros y ahora es la cronista de su propia opresión:

> Cuando todo era diferente, éramos libres…
> Conocí esta tierra cuando era libre al igual que mi pueblo. Todavía recuerdo el aire perfumado de monte y de hierbas, de tierra húmeda, el agua cristalina de los ríos y las hermosas sonrisas de nuestros niños y ancianos sentados bajo la sabiduría de las palabras… No existía la marginación ni el desprecio hacia ninguno de los dos sexos, pues la diversidad enriquecía profundamente nuestra cosmovisión. Nosotras, con nuestra misteriosa capacidad de reproducción, más que temidas o satanizadas, éramos admiradas y respetadas. Proveíamos al mundo de habitantes, y como creadoras de la vida, al igual que la tierra, nos merecíamos protagonismo en las creencias místicas como protectoras de la fecundidad y en nuestra comunidad como transmisoras de la lengua y la cultura (Grupo de Acción y Difusión India Juliana, 2011, p. 66-67).

Al apropiarse de la escritura, dispositivo privilegiado del poder colonial, la redacción de la carta se vuelve un acto de resistencia en sí mismo, en el cual se desafía al destino de exterminación impuesto:

> Aquel río embravecido lleno de sabiduría no desapareció, aún corre silencioso entre los recovecos de esta tierra y resurge cada vez que hombres y mujeres levantan el puño y la voz ante una injusticia, se unen y construyen la familia comunidad-planeta sobre el cimiento de una cultura que se resiste a desaparecer, que se niega a desaparecer (Grupo de Acción y Difusión India Juliana, 2011, p. 68).

En la canción "India Juliana", el relato se despliega como invocación. Los versos llaman a Juliana al presente, convocan su fuerza indómita y su valentía necesarias para las luchas actuales. Como un llamado ritual, que trasciende la memoria pasiva, es invocada como compañera y guía en las batallas contemporáneas

contra el patriarcado y el colonialismo persistentes. La operación convierte el recuerdo en herramienta política viva, dando presencia a una voz que no ha terminado de hablar, que todavía anima y moviliza resistencias en el presente. El contexto de los versos se inscribe en la canción social y feminista, que utiliza la música como medio para la denuncia y la acción:

> Y en nuestra sangre su grito quedó//Hoy precisamos tu indómita fuerza// Para acabar con el cruel invasor//Que nos habita, ¡Ay compañera!//India Juliana prepara la rebelión//Defendiéndose en sus bosques//Asesina al invasor//Desde el fondo de la historia//Concédenos tu valor//Tu herencia de madresaelva//Tu vuelo de picaflor//¡India! (Miranda, 2020).

Las expresiones de evocación e invocación permiten pensar modos complementarios de narración literaria, una conecta memoria y reparación, la otra vincula a la memoria con la fuerza vital transtemporal. Estos relatos habilitan, como diría Rolnik (2019), la proyección creativa de nuevas formas de existencia donde las demandas de la vida, históricas y actuales, se concretan como destino ético.

Representaciones en relatos periodísticos y nuevos formatos culturales

El análisis de textos literarios permitió explorar la tensión micropolítica entre el "cafisheo" colonial y la potencia de la insurrección femenina en torno a las representaciones de Juliana. Los relatos periodísticos y los formatos contemporáneos desbloquean un nuevo nivel de diálogo sobre los símbolos que despierta su figura en la cultura pop y digital, donde la construcción de memoria adquiere otros sentidos y resonancias.

En los artículos periodísticos divulgativos "Personajes históricos del Paraguay: India Juliana", de Diana Viveros (2011), y "Crónica histórica: matemos a nuestros maridos", de Cecilia Rodríguez (2016), Juliana es representada como una figura histórica ejemplar. Ambos textos intentan reconstruir su contexto

histórico a partir de las pocas fuentes disponibles y analizan el rol que jugaron las mujeres indígenas en el periodo de la conquista. El contexto de ambas publicaciones son páginas web de medios digitales de comunicación alternativa.

En el caso de Viveros (2011), el relato se expresa en un tono lírico que busca adentrarse en los pensamientos de Juliana, resaltando los sentimientos de indignación y rebeldía que la habitan:

> Recuerda, mientras una fuerza explosiva la va arropando a medida que se acerca al recinto, que su amo, temeroso del temperamento arisco de sus mujeres, y bien aconsejado por los suyos, guarda bajo el camastro un arma de poderoso filo. Desanda sus pasos y en su mente reconoce la violación y la muerte de tantas de sus semejantes que no han querido someterse a los vicios del invasor. El sentimiento de honor perdido en la ciénaga de la humillación hará que ella arranque la cabeza del lascivo, ese don nadie en su tierra allende el mar, que ha venido atraído por los cantos de sirena de su codicia. Con ello experimentará la satisfacción de saberse liberada (Viveros, 2011, s/p).

El texto de Rodríguez (2016) se afirma en un tono académico, en el cual analiza detalladamente los documentos históricos y artículos científicos sobre el proceso de conquista:

> Las referencias históricas son pocas, vagas y contradictorias, pero todas coinciden en la existencia de la guaraní que pasó a degüello a su abusador. Algunos autores ubican el hecho en la Semana Santa de 1539, fecha en la cual ocurrió el primer gran intento de motín de los guaraníes contra los españoles asentados en Asunción. Sin embargo, existen elementos que indican que los acontecimientos que implican a Juliana ocurrieron con posterioridad a la intentona de la Semana Santa, ya en 1542 (Rodríguez, 2016, s/p).

Se incorporan dos relatos en soporte audiovisual, publicados por medios de comunicación e *influencers* feministas paraguayas: Emancipa y Belebel. En ambos la India Juliana es representada como una figura de resistencia femenina, subrayando la violencia colonial y patriarcal.

En el material audiovisual publicado por la Revista Emancipa, locutado por Noelia Díaz, predomina el tono divulgativo permeable para múltiples públicos:

> Juliana fue ajusticiada en la horca, pero su figura quedó como un símbolo de resistencia femenina en contra de la esclavitud sexual y laboral. Su consigna todavía retumba, las mujeres indígenas tienen derecho a una vida digna, libre de violencias. Ellas hasta hoy sufren un montón de barreras para alcanzar una vida plena, sin que eso implique el despojo de su cultura y su cosmovisión. Por todo esto, la India Juliana es una imprescindible en la historia del Paraguay (Emancipa, 2024, s/p).

Belebel, por su parte, produjo una serie de videopodcasts en el marco del proyecto Rebeldes Históricas. El primer episodio trata sobre la India Juliana, presentada en un tono juvenil, oral y performático, con humor, cercanía y lenguaje contemporáneo:

> ¿Y porque somos las nietas de Juliana? Ella es Juliana (muestra su tatuaje en el brazo), ella fue, bueno, sigue siendo porque está en mi brazo todavía, una india que vivía en parte del territorio que hoy es Paraguay, con sus compañeras, compañeros, en comunidad, con sus reglas, todo chiche bombón, todo daba gusto hasta que llegaron los españoles en el 1500, con sus caballos, con sus espejos, sus armas, a instalar un sistema super violento en el cual explotaban tanto a mujeres como a varones. Pero la explotación de las mujeres era diferente a la de los varones, por las mañanas ellas tenían que trabajar en el campo y por la tarde tenían que sufrir violaciones de parte de los españoles (BelebeL, 2024, s/p).

Juliana es resignificada como ancestra rebelde de las nuevas generaciones que se reconocen como sus herederas o "nietas". El contexto digital (Instagram, formato reel) permite la llegada a un público joven, presentando su memoria en código interseccional y popular.

Por último, se analizan artículos de prensa escritos por mujeres periodistas y publicados por medios de comunicación convencionales (versión impresa y digital). Se destacan por ubicar a la India Juliana como inspiración para emprendedoras

paraguayas, visibilizando un alcance inesperado de la figura de Juliana en el imaginario contemporáneo.

El primero de ellos, Heroica: Remeras con historia y valentía femenina, es una entrevista realizada por la periodista Natalia Santos (2021) para el diario digital *El Nacional*. En el mismo se presenta una iniciativa de diseño de remeras con ilustraciones de mujeres que han jugado un rol en la historia paraguaya, entre ellas la India Juliana:

> Volverán y serán remeras, parece ser la premisa que Heroica sigue para imprimir la imagen de mujeres históricas en sus productos. Cristina León habla sobre cómo apuesta por hacer moda con poder femenino. Cristina León conoció la historia de la India Juliana —quien encabezó una revolución de mujeres indígenas contra los abusos españoles— haciendo su tesis en el 2018 y le generó un gran impacto. Tanto que hoy tiene su marca: Heroica. Toda su línea se inspira en figuras femeninas históricas. Tienen ilustraciones que representan a la India Juliana, Serafina Dávalos, Elisa Lynch [...] (Santos, 2021, s/p).

Juliana es la heroína transformada en ícono gráfico que circula fuera del ámbito académico, influyendo en la moda y en el activismo cultural juvenil.

El siguiente artículo periodístico, escrito por Romina Aquino González (2020), para la *Revista Pausa* del diario *Última Hora*, presenta el emprendimiento de cerveza artesanal Las Kuña, que utiliza nombres de mujeres históricas paraguayas en sus ediciones, entre ellas la India Juliana:

> Juliana es una de las inspiraciones de Las Kuña, Mujeres Cerveceras del Paraguay, grupo que desde hace un año impulsa el conocimiento y la producción desde una mirada cultural y social. Serafina Dávalos, primera abogada del país, fue su inspiración en 2019. Las Kuña no solamente buscan visibilizar a las importantes figuras femeninas que vivieron en el territorio nacional e hicieron grandes aportes, sino también recordar que los inicios de la cerveza se dieron gracias a las manos femeninas (Aquino, 2020, s/p).

La figura de Juliana, como parte del *branding*, se infiltra de manera insospechada en las prácticas de consumo donde lo central

es el encuentro, compartir y disfrutar. En este tipo de escenarios de ocio, pareciera que los contenidos históricos se incorporarían al imaginario colectivo con menor resistencia que en contextos de debate racional o académico, permitiendo que la memoria de las mujeres rebeldes se acople a la experiencia cotidiana de las nuevas generaciones.

En el conjunto de los relatos seleccionados para esta sección del análisis es indiscutible la representación heroica de Juliana, en la cual se percibe una reapropiación de su figura por parte de las juventudes, para dar sentido a múltiples niveles reivindicativos, desde los derechos de las mujeres hasta el consumo con responsabilidad social. Sin embargo, también expresan la paradoja de la memoria en tiempos de cultura digital y de mercado. En la medida en que Juliana se convierte en ícono pop, su potencia insurgente podría correr el riesgo de vaciarse de contenido y ser absorbida por la lógica de lo que vende. Las interrogantes quedan abiertas ¿cómo equilibrar, en estas nuevas representaciones, la densidad política de la insurgencia femenina indígena sin reducirla a un mero emblema decorativo?, ¿la construcción de la memoria de las mujeres indígenas puede ser un proceso en el cual participa un público masivo o será reservado para los selectos sectores académicos?, ¿es posible utilizar estas manifestaciones como instrumentos para romper el hechizo colonial o son nuevas formas de cafisheo del deseo en escenarios neocoloniales, neonacionalistas y neoliberales?

Representaciones en la historia

Los relatos históricos sobre la India Juliana operan en un terreno movedizo donde la memoria, la historiografía y la política disputan los sentidos del pasado. A diferencia de las narrativas literarias o periodísticas, que asumen abiertamente su dimensión creativa y de libre expresión, los discursos históricos se erigen como portadores de verdad, aunque no están exentos de mediaciones ideológicas.

Tal como sostiene Makarán (2014), el conjunto de mitos fundacionales nacionalistas asigna a la mujer indígena, fundamentalmente, el rol de fundadora, madre biológica y cultural de la "raza guaraní". Sin embargo, en la selección de textos analizados, este rol coexiste con otras representaciones tales como la insurrecta o heroína de su pueblo.

Partiendo de las pocas fuentes, referencias o investigaciones académicas sobre ella, el discurso histórico está basado en una genealogía aún incipiente. El relato fundante es el de Alvar Núñez Cabeza de Vaca, que en el apartado XLII de *Relación de los Naufragios y Comentarios*, escrito en 1545, dice lo siguiente:

> [...] al tiempo que llegué á la dicha provincia fuy ynformado que una yndia llamada Juliana, natural de la dicha tierra, avia dado ponzoña a un crystiano llamado Ñuño de Cabrera, y que Domingo de Yrala la avia tenido presa é abia hecho proceso contra ella, é abiendo comprobado el delito por confision de la dicha Juliana, diciendo que por celos que avia tenido del dicho Nuño de Cabrera le abia dado ponzoña con que muriese, y al tiempo que supieron que yo benia la hizieron soltadiza y la dicha Juliana se fue, é á todas las otras yndias que syrbian á los crystianos les dezia que ella sola hera la baílente que avia muerto á su marido; lo qual benido a my noticia mandé buscar é prender la dicha Juliana, y presa, procediendo de nuevo tornó á confesar el delito, y el dicho Domingo de Yrala me bino a rogar la madase soltar a ruego de un Sancho de Salinas, su amigo, primo hermano del dicho Nuño de cabrera, que estaba aficionado a la dicha Juliana; yo lo afee y reprehendi, asi al dicho Domingo de Yrala como al dicho Sancho de Salinas, y por birtud del proceso mi alcalde hizo justicia della, porque demas de merecerlo convino para quitar el atrevimiento que otras no se atrebiesen á semejantes casos [...] (Cabeza de Vaca, 1545, p. 46).

Pero Hernández (1545), secretario del Adelantado Alvar Núñez Cabeza de Vaca, en la misma época se hace eco de este relato y escribe en sus Memorias:

> 28. Otro sí, una India cristiana mató con yerbas á Nuño Cabrera su amo, vecino de Cazalla é Pero Diaz su alcalde la prendió é procedió; la India confesó el delito, é á ruego de Sancho de Salinas, primo del muerto, fizieron soltadisa la India, é se fué sin castigo… (Hernández, 1545, p. 331).

> 45. El Gobernador prosedió de oficio contra la India que mató á su amo con yerbas é la mandó prender é fué presa é por virtud de su confision é de lo contenido en el primero proceso que fué acomulado con el segundo fué sentenciada á pena de muerte é fué hecha cuartos (Hernández, 1545, p. 339).

El relato de Alvar Núñez en *Relación de los Naufragios y Comentarios* es citado por Enrique de Gandia, historiador y sociólogo argentino, en su obra *Indios y conquistadores en el Paraguay*, publicada en 1932. A su vez, Carlos Pastore (1972) cita a Gandia en *La lucha por la tierra en Paraguay* para referirse a la conspiración de la India Juliana:

> Los españoles dominaron a las mujeres nativas después de la conspiración guaraní de la Semana Santa de 1539, en que fueron eliminados los líderes indios. La resistencia de los varones guaraníes, sin embargo, no fue nunca vencida totalmente. Tampoco las nativas se resignaron a la eliminación de sus hombres y al dominio de los españoles. Una noche, en una conspiración de mujeres guaraníes, la india Juliana mató a su marido el español Nuño de Cabrera y salió a la calle a incitar a las nativas que hicieron lo mismo con sus esposos europeos. Días después, Juliana era condenada y ejecutada por orden del Adelantado Cabeza de Vaca (Pastore, 1972, p. 19).

Identificamos en este punto de la genealogía la aparición de Juliana en su carácter de mujer rebelde en textos historiográficos paraguayos. Antes de Pastore, Creydt (1963) ya había mencionado en su obra *Formación Histórica de la Nación Paraguaya*: "la sublevación de las mujeres siervas bajo la jefatura de la India Juliana, quien murió como heroína, ajusticiada" (Creydt, 1963, p. 60), pero no cita sus fuentes.

Flores de Zarza (1987) también relata la sublevación y el ajusticiamiento de la India Juliana en su obra *La mujer paraguaya protagonista de la historia – Tomo I*, en la que utiliza como referencia a Pastore:

> Según referencias, después de la primera rebelión guaraní de 1539, que fuera violenta y sangrientamente reprimida, las mujeres indias organizaron otra

> rebelión para vengar la muerte de los caciques sacrificados: este movimiento estuvo dirigido por la india Juliana. Como siempre, la rebelión fue sofocada y la india sacrificada, muerta, ahorcada. Esta misma india, mató a su esposo, el español Nuño Cabrera e instó a las otras indias que hicieron lo mismo con sus maridos españoles. Juliana fue condenada y ahorcada por orden del gobernador Alvar Núñez Cabeza de Vaca. El odio de las madres guaraníes fue transmitido a sus descendientes, los primeros mestizos, quienes, en más de una oportunidad se complotaron para asesinar a sus padres españoles (Flores de Zarza, 1987, p. 22).

Estudios más actuales, realizados incluso por historiadores argentinos, utilizan en general las fuentes antes mencionadas. Como ejemplos se puede mencionar a Loreley El Jaber (2011), que en su libro *Un país malsano: la conquista del espacio en las crónicas del Río de la Plata, siglos XVI y XVII* utiliza los relatos de Alvar Núñez Cabeza de Vaca. Por su parte, Felipe Pigna (2011), en su obra *Mujeres tenían que ser*, cita a Idalia Flores de Zarza como referencia sobre la India Juliana.

Por otro lado, Roberto Céspedes (2015) se refiere a la India Juliana en su investigación *Una mujer para cada nación, a propósito de las ordenanzas municipales de Asunción*, relacionada a la nomenclatura de la calle que lleva su nombre:

> La incorporación de la India Juliana es un hito por tratarse de una persona y no una colectividad en el caso de un pueblo indígena. Su nominación es conjunta con la del Indio Francisco. Pero, en ambos casos, se trata de una incorporación subordinada porque su mérito es la colaboración como guías de los conquistadores, según el texto de la compilación (JMA, 2009, p. 277). Se la podría considerar como madre cultural en el sentido de facilitar la unión entre ambas culturas. No obstante, actualmente, aunque en forma soterrada existe una disputa sobre esta interpretación. También se cuenta, en quinto lugar, con el genérico nombre De la madre según Ordenanza N° 45 de 1998 (Céspedes, 2015, p. 215).

Los relatos coinciden en general en el carácter rebelde de la India Juliana. Difieren en detalles como las fechas de los hechos (entre 1539 y 1542), cómo da muerte a su marido o la forma en que es ajusticiada, pero el núcleo del relato es el mismo, a saber, mató a su marido e instó a otras mujeres a hacer lo mismo, por lo que fue apresada y luego ajusticiada.

Se puede inferir que el caso de la India Juliana ha sido utilizado como una moraleja en dos sentidos. La primera, poner en evidencia el caos que las políticas de Irala habían generado en la colonia, sobretodo en lo relativo a la vida promiscua que llevaban los españoles con las mujeres indígenas y sancionar estas conductas, demostrando su superioridad moral y su capacidad civilizadora. El argumento de Cabeza de Vaca, sobre los celos y las supuestas relaciones amorosas que Juliana mantenía con un primo de su marido, que a su vez era muy amigo de Irala, son la trama que permite esta interpretación.

La segunda moraleja tiene que ver con el desacato de las mujeres al sistema sexual colonial impuesto. En pleno contexto de ranchedas y rebeliones indígenas no era para nada bueno que las mujeres imitasen las acciones de Juliana, quien fue capaz de matar a su marido para liberarse de su yugo e instar a otras mujeres a hacer lo mismo.

El relato de Juliana como traidora o delatora de su pueblo pareciera no tener fuentes históricas respaldatorias, por lo que se constituiría más bien en un discurso afín al mito fundacional.

Conclusiones: memoria en disputa y fractura insurgente

El recorrido por los textos literarios, periodísticos e históricos analizados permite reconocer que la figura de la India Juliana es un prisma desde el cual se proyectan las tensiones entre colonialismo, nacionalismo, patriarcado e insurgencia femenina. Emerge con claridad que su memoria es un campo de disputa simbólica donde los dispositivos discursivos han intentado apropiarse de su gesto

para reafirmar, cuestionar o subvertir los mitos de origen de la nación paraguaya.

Al analizar estas representaciones en clave de línea temporal, es posible distinguir un giro significativo a partir del siglo XXI, momento en el cual empiezan a proliferar relatos literarios, cómics, canciones, artículos feministas y producciones digitales que la recuperan como ancestra rebelde y arquetipo femenino de liberación, demostrando su plasticidad simbólica en el escenario cultural y político de cada época.

El *corpus* analizado también evidencia un vacío significativo. En el breve periodo de la investigación no ha sido posible relevar la voz de las mujeres indígenas contemporáneas enunciando a Juliana. La genealogía aún está incompleta, la insurrección que ella simboliza no podrá ser plenamente comprendida hasta que las propias mujeres indígenas se incorporen con su palabra y elaboren sus propias representaciones. El desafío, entonces, es abrir espacio para que emerjan esas voces, reconociendo la pluralidad de memorias y experiencias que componen la historia de las mujeres en Paraguay.

Las narrativas sobre Juliana son fundamentales para entender cómo se construye la memoria histórica desde sesgos nacionalistas, patriarcales y colonialistas. Al mismo tiempo, muestran la potencia latente de la insurrección, allí donde la erotización colonial pretendía fijar a la mujer indígena como madre sacrificada o amante sumisa, la memoria de Juliana irrumpe como fractura, como micropolítica que se niega al "cafisheo" del deseo y sigue su pulsión vital dignificante. Su memoria inquieta, como el vuelo del colibrí, convoca a romper con la mentalidad colonial y patriarcal, para imaginar, hoy y siempre, otras formas de vida más justas.

Referencias

AQUINO GONZÁLEZ, Romina. Las Kuña: cerveza como símbolo cultural. *Revista Pausa*, *Última Hora*, 2020. En: https://www.ultimah

ora.com/las-kuna-cerveza-como-simbolo-cultural-n2871068 (25 ago. 2025).

ELEBEL. India Juliana. En: *serie de videopodcasts Rebeldes Históricas*, 2024. En: https://www.instagram.com/reel/CkHQ8p-MMob/?utm_source=ig_web_copy_link&igsh=MzRlODBiNWFlZA%3D%3D (25 ago. 2025).

CÉSPEDES, Roberto. Una mujer para cada nación. *Suplemento Antropológico*, Asunción, v. 1, p. 176-258, 2015.

CREYDT, Oscar. *Formación histórica de la Nación Paraguaya*. 1. ed. 1963; 4. ed. Asunción: Servilibro, 2010.

EL JABER, Loreley. *Un país malsano: la conquista del espacio en las crónicas del Río de la Plata: siglos XVI y XVII*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora; Universidad Nacional de Rosario, 2011.

FLORES DE ZARZA, Idalia. *La mujer paraguaya protagonista de la historia – Tomo I*. Asunción: Intercontinental, 1987.

GALEANO, Eduardo. 1556. Asunción del Paraguay. «El Paraíso de Mahoma». En: ____. *Memoria del fuego. Los nacimientos*. Madrid: Siglo XXI, 1991.

GANDIA, Enrique de. *Indios y conquistadores en el Paraguay*. Buenos Aires: A. García Santos, 1932.

GRUPO DE ACCIÓN Y DIFUSIÓN INDIA JULIANA. Carta de la India Juliana. En: *Club de Lectura, Poesías y Discursos*, n. 3. Asunción: Servilibro / DGEP-MEC, 2011. p. 66-68. En: https://mec.gov.py/cms_v2/adjuntos/9783 (25 ago. 2025).

HERNÁNDEZ, Pero. *Memoria* (1545). En: http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/viaje-al-rio-de-la-plata-1534-1554/html/ff3a9778-82b1-11df-acc7-002185ce6064_89.html (25 ago. 2025).

MAKARÁN, Gaya. *Paraguay: el nacionalismo y sus mitos.* Ciudad de México: Centro de Investigaciones sobre América Latina y el Caribe, Universidad Nacional Autónoma de México, 2014.

MIRANDA, Claudia. *India Juliana* [letra de canción]. 2020. En: https://www.youtube.com/results?search_query=india+juliana+claudia+miranda (25 ago. 2025).

MUÑOZ, Gloria. 1540 ¡Arde, Juliana, arde!. En: *Madejas de Clío*. Asunción: Arandurã, 2007.

NUÑEZ CABEZA DE VACA, Alvar. *Relación de los naufragios y comentarios*. 1545. En:https://archive.org/details/relacindelosnau01herngoog/page/n45/mode/2up?q=Juliana (25 ago. 2025).

PASTORE, Carlos. *La lucha por la tierra en Paraguay*. Montevideo: Antequera, 1972.

PEREIRA, María Gloria. *India Juliana Kuña Paraguai* [guion de cómic]. Asunción: Servilibro, 2020.

PIGNA, Felipe. *Mujeres tenían que ser: historia de nuestras desobedientes, incorrectas, rebeldes y luchadoras. Desde los inicios hasta 1930*. Buenos Aires: Planeta, 2011.

RODRÍGUEZ, Cecilia. Crónica histórica: «Matemos a nuestros maridos». *Resumen Latinoamericano*, 20 mar. 2016. En: https://www.resumenlatinoamericano.org/2016/03/20/cronica-historica-matemos-a-nuestros-maridos/ (25 ago. 2025).

RODRÍGUEZ, María Cecilia. *Jajuka ñande ménape – Matemos a nuestros maridos*. Posadas: Ayvu Ediciones, 2022.

ROLNIK, Suely. *Esferas de la insurrección.* 1. ed. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Tinta Limón, 2019.

SANTOS, Natalia. Heróica: remeras con historia y valentía femenina. *El Nacional*, 25 set. 2021. En: https://web.archive.org/web/20220116171854/https://www.elnacional.com.py/lifestyle/2021/09/25/heroica-remeras-con-historia-y-valentia-femenina/ (25 ago. 2025).

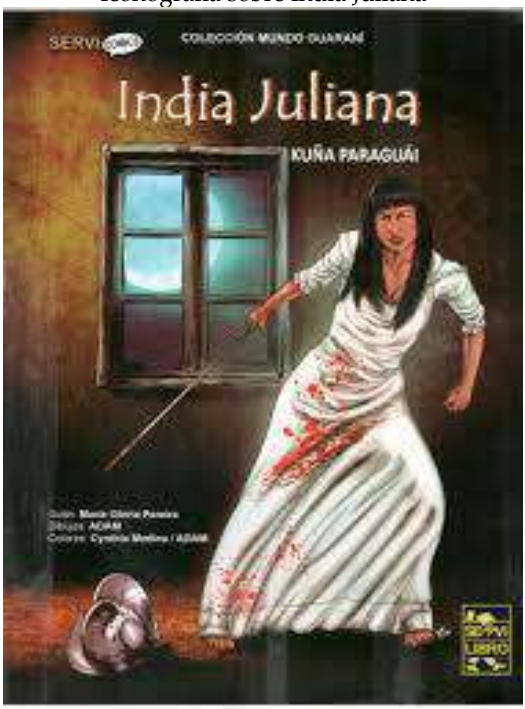
VERA, Helio. Primeras letras. Jueves Santo, 1539. *Caravelle. Cahiers du monde hispanique et luso-brésilien*, n. 70, p. 299-305, 1998. En: https://www.persee.fr/doc/carav_1147-6753_1998_num_70_1_2796 (25 ago. 2025).

VIVEROS, Diana. Personajes históricos del Paraguay: India Juliana. *Viva Paraguay*, 27 abr. 2011. En: https://vivapy.wordpress.com /2011/04/27/personajes-historicos-del-paraguay-india-juliana/ (25 ago. 2025).

YEGROS, María Eugenia. India Juliana. En: *Humo, miel y ka'a*. Asunción: Servilibro, 2014. p. 15-17.

Anexo

Iconografía sobre India Juliana



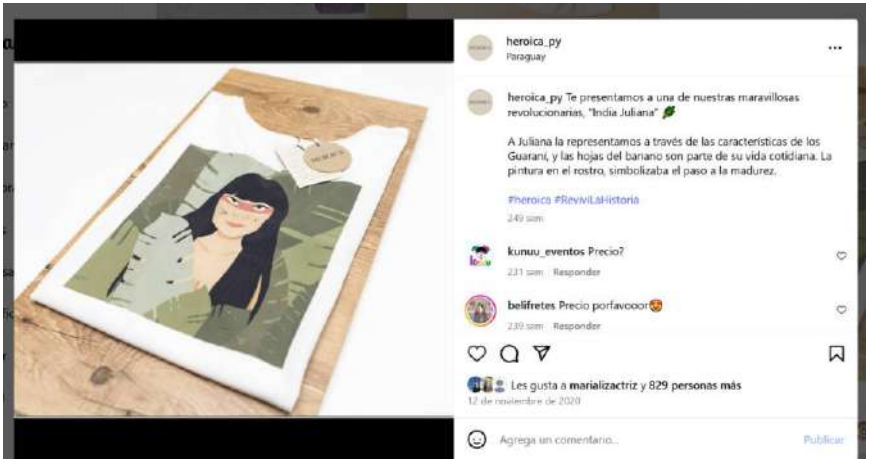
Tapa del Comic *India Juliana Kuña Paraguai*. Asunción: Servilibro, 2020.



Presentación de la cerveza artesanal India Juliana, en fecha 8 de marzo. En: https://www.facebook.com/SacramentoBrewC/photos/a.2012411155658059/2667413073491194/?type=3



En: https://untappd.com/user/diogourbanski/checkin/918823561



En: https://www.instagram.com/p/CHgbLO-lSME/?hl=es

Capítulo 12

Entre fios e silêncios: a tessitura de vozes de mulheres em Renée Ferrer e Clarice Lispector

Adriana Ap. de Figueiredo Fiuza

Tecer: entrelaçar metodicamente (fios, palha, vime etc.);
produzir (tecido), manipulando fios pela urdidura e a trama.
"ela tece (belos panos de lã) no tear".[1]

Tessitura: composição de tecido; textura.
Modo como estão interligadas as partes de um todo;
organização, contextura.[2]

Introdução

A literatura produzida por mulheres, especialmente a partir do século XX, tem sido marcada por um movimento de ruptura com paradigmas narrativos patriarcais. As escritoras Clarice Lispector (1920-1977) e Renée Ferrer (1944-), cada uma em seu contexto cultural, constroem narrativas que deslocam o olhar sobre a experiência feminina, enfatizando as dimensões internas, psicológicas e simbólicas do ser mulher.

Diante desta primeira consideração acerca da produção de autoria feminina, destaco que, neste capítulo, meu interesse é apresentar uma leitura comparativa entre duas autoras representativas da América Latina, Renée Ferrer, escritora paraguaia e Clarice Lispector, representando a produção literária

[1] GOOGLE. "Tecer". *Dicionário Oxford de Línguas*. Disponível em: <https://www.google.com/search?q=tecer+significado+oxford\>. Acesso em: 23 nov. 2025.
[2] GOOGLE. "Tessitura". *Dicionário Oxford de Línguas*. Disponível em: <https://www.google.com/search?q=tessitura+significado+oxford\>. Acesso em: 23 nov. 2025.

no Brasil. Com base na crítica feminista e comparatista, o estudo pretende demonstrar como contextos culturais diferentes, representados nos contos "*El ovillo*" de Ferrer e "Amor" de Lispector compartilham a experiência de personagens mulheres, por meio de uma trama simbólica semelhante no que se refere à condição feminina, diante de um cotidiano aprisionador e de uma momento de ruptura interior que transgride essa opressão ocasionada pela sociedade patriarcal.

No que tange ao comparativismo, é possível afirmar que tal procedimento metodológico se sustenta a partir da ideia de que "o texto literário se apresenta como um sistema de conexões múltiplas" (Nitrini, 2015, p. 163), o que possibilita uma leitura ampliada e intertextual da obra literária, vinculando-se não somente com outras obras literárias, mas também com outros discursos que permeiam a sociedade e que se fazem presentes na produção poética das autoras estudadas. É neste sentido que penso em aproximar a escrita de Ferrer e Lispector, a vinculação também se dá pela representação destas mulheres latino-americanas que são representadas nos contos.

"*El ovillo*", cuja tradução para o português é "O novelo", publicado no livro *La seca y otros cuentos* em 1986[3], em Assunção, relata a história de Melina, uma mulher designada a ser esposa e mãe, que cercada pelas filhas, após anos confinada no espaço doméstico e vivendo uma relação abusiva tanto com o marido quanto com as próprias filhas, decide ficar em silêncio, ao tecer um pulôver de lã que as filhas consideravam como um elemento estranho do cotidiano doméstico.

O fio narrativo se alterna entre entre o presente e o passado, evocando a memória de uma maternidade frustrada ou ambivalente (Rich, 2019), marcada por perdas afetivas e violências simbólicas e físicas.

[3] A versão que utilizo aqui para a análise foi publicada em 2012, em Asunción, na coletânea de Ferrer, intitulada *Cuentos escogidos.*

Já "Amor", publicado em *Laços de família* em 1960[4] como um dos 13 contos que compõem a obra, narra a história da personagem Ana, que também vive aprisionada na condição de sua classe social, em outras palavras, trata-se de uma mulher de classe média que desempenha as funções sociais que lhes são impostas pela sociedade patriarcal, como num contrato sexual (Pateman, 1993, p. 18), submersa na rotina doméstica e na aparente estabilidade de uma vida previsível para as mulheres de sua condição social. Nestes termos, esposa, mãe e dona de casa, como Melina de "*El ovillo*". Assim, Ana é a protagonista da narrativa que, a partir das atividades do cotidiano, desperta para uma consciência de seu estado de exploração, de subjugação, presente no conceito de contrato sexual, colocado em prática no "perfeito" mundo do casamento.

Uma pergunta que me surgiu ao iniciar a escrita deste capítulo foi: por que aproximar ambas as autoras na análise de suas obras do gênero conto? O que justifica aproximar as obras de Clarice Lispector e de Renée Ferrer é justamente a possibilidade de observar como o cânone literário atua na construção da autoria feminina, efetivamente determinando quais autoras são reconhecidas e visibilizadas e quais permanecem à margem. No caso de Lispector, trata-se de uma escritora amplamente consagrada, tanto no contexto nacional quanto internacional. Conforme Luiza Lobo (2011), o reconhecimento internacional se deveu "em parte pela tradução e os estudos da feminista francesa Hélène Cixous" (Lobo, 2011, s/p.).

Renée Ferrer, por sua vez, não desfruta no Brasil da mesma visibilidade de Lispector, sendo mais (re)conhecida nos países de língua espanhola. Essa visibilidade de Ferrer, conforme informações do Portal Guarani, é constatada nas publicações de sua obra em outras países como Uruguai, Argentina, Espanha, França, Itália e Estados Unidos e nos prêmios que já recebeu ao longo de

[4] Para este capítulo estou utilizando a edição de 1995, publicada pela editora Francisco Alves, no Rio de Janeiro.

sua carreira, como o Prémio Nacional de Literatura do Paraguai (2011) pela obra poética *Las moradas del universo* (2011).

Um dado importante para se destacar é que talvez a falta de obras traduzidas da autora para o português possa refletir um pouco este desconhecimento de sua vasta produção literária, o que impede, de certa forma, um alcance maior de um público leitor de língua portuguesa que não lê em espanhol a produção intelectual de seus próprios vizinhos, colocando em discussão a antiga, mas ainda não resolvida, questão da falta da plena integração do Brasil à América-Latina por conta da diferença linguística.

A colonialidade de gênero, o patriarcado e o memoricídio

Para a compreensão das questões que aproximam as leituras de "El ovillo" e "Amor" torna-se relevante compreender as relações de poder e gênero que ocorrem de maneira muito similar no espaço latino-americano, uma vez que Paraguai e Brasil apresentam uma história em comum que recebe uma herança colonial ibérica.

No artigo "Colonialidad y género" (2008), María Lugones propõe uma reflexão fundamental sobre a relação entre colonialismo, gênero e raça. O texto dialoga criticamente com a teoria da colonialidade do poder desenvolvida anteriormente por Aníbal Quijano, ampliando-a a partir de uma perspectiva feminista e decolonial. Lugones argumenta que a colonialidade de gênero constitui uma dimensão central do sistema moderno/colonial, estruturando hierarquias sociais, raciais e sexuais, as mesmas que nos foram impostas a partir do advento da colonização.

Em seu texto, a autora sustenta que o projeto colonial europeu não apenas impôs um modelo econômico e político, mas também produziu uma matriz de gênero racializada, na qual as categorias de "homem" e "mulher" foram redefinidas a partir da lógica ocidental e heteronormativa. Essa imposição, segundo Lugones, destruiu sistemas de gênero e sexualidade não ocidentais, ocasionado a marginalização das culturas e das sociedades indígenas e africanas, que se organizavam de maneira plural.

Assim, o gênero torna-se uma ferramenta de dominação colonial, legitimando a subjugação das mulheres na América Latina, sobre tudo, as não brancas e a naturalização das desigualdades sociais.

Apesar de a teoria de Lugones enfatizar principalmente a questão das mulheres racializadas, é possível também ampliar sua análise para o contexto do diverso conjunto de mulheres que está presente no território latino-americano, já que a autora traz no cerne de suas ideias a causa da própria natureza interseccional e relacional de sua proposta de colonialidade de gênero, que é considerada por ela uma categoria política da colonialidade.

A discussão sobre colonialidade de gênero de Lugones se conecta com as ideias de Carole Pateman (1993), Heleieth Saffioti (2015) e Silvia Federici (2017) sobre o conceito de patriarcado, uma vez que todas estas teóricas entende, o patriarcado não apenas como o domínio dos homens sobre as mulheres, mas como uma complexidade que arquiteta a estrutura histórica, política e econômica que organiza as relações sociais, garantindo a permanência da desigualdade de gênero, articulando a outras formas de opressão, como aquelas que se relacionam com a classe social e a etnia das mulheres.

Com base nessas autoras, o patriarcado não pode ser entendido apenas como uma herança cultural, mas como uma estrutura histórica de poder que se manifesta de diferentes formas: no campo político, como mostra Pateman; no econômico, como analisa Saffioti; e no controle do corpo feminino, como aponta Federici. Trata-se, portanto, de um sistema que sustenta e ao mesmo tempo é sustentado pela modernidade e pelo capitalismo, assegurando a continuidade das desigualdades de gênero.

Na apresentação de seu livro, intitulado *Memorial do memoricídio: escritoras esquecidas pela história* (2023), Constância Lima Duarte problematiza o apagamento histórico das mulheres escritoras no Brasil, apontando o conceito de memoricídio para explicar o que ocorreu com a autoria feminina brasileira em seus primórdios. Nestes termos, segundo a autora:

> Aquelas que ousaram exibir o brilho de seu intelecto e romper os limites impostos pelo poder patriarcal, publicando livros e fundando jornais, tornaram-se depois ilustres desconhecidas porque foram sistematicamente alijadas da memória e do arquivo oficial. Foram -em outras palavras- vítimas de *memoricídio*, conceito que designa o assassinato da memória e de uma cultura. (Duarte, 2023, posição 9)

Duarte refere-se em seu texto às escritoras pioneiras do século XIX, enfatizando que se trata de um processo de apagamento ocorrido por razões históricas e ideológicas. Entretanto, considerando o exposto por Lugones (2008), entendo que este processo se amplia também para além das fronteiras, alcançando outros territórios como o das escritoras paraguaias. Assim sendo, é notório que este processo histórico de invisibilidade intelectual das escritoras latino-americanas é uma marca de opressão e silenciamento, que foi resistido por aquelas que não se deixaram silenciar. A contramão significa esse enfrentamento das escritoras na persistência de continuar escrevendo e publicando, mesmo em situações contrárias.

A literatura paraguaia de autoria feminina também entra neste contexto do memoricídio, uma vez que ainda é pouco conhecida no Brasil, mesmo sendo Renée Ferrer uma escritora canônica no contexto do Paraguai. Consultando as publicações da autora em outras línguas, nota-se que não há traduções de suas obras para a língua portuguesa, fato que poderia explicar o desconhecimento da autora por parte leitoras/es que não tem acesso a língua espanhola, a língua que a escritora utiliza para suas publicações.

Os atravessamentos

De acordo com Luiza Lobo (2011, s/p.), a literatura de autoria feminina precisa conquistar, de modo político, um espaço próprio no campo mais amplo da literatura mundial, no qual as mulheres possam expressar sua sensibilidade a partir de um ponto de vista e de um sujeito de representação que lhe sejam próprios. Minha breve análise sobre esta proposição é que nos últimos anos já se

alcançou este patamar, tanto político quanto literário. Em outras palavras, a literatura escrita por mulheres, tem sido fonte de representação de suas vivências, opressões, resistências e resiliências, insurgências vem sendo o campo literário um espaço para questionar, denunciar e revelar todos estes atravessamentos que cruzam o corpo feminino.

As autoras em seus contos enfrentam as questões aqui postas por meio de estratégias literárias que revelam as violências impostas e as resistências das mulheres do Cone Sul, desta forma, Renné Ferrer em seu conto utiliza estratégias narrativas que vão desvelando o cotidiano feminino, por meio de uma linguagem mítica, que se aproxima dos temas que estão presentes na narrativa.

A memória é o elemento que conecta o passado ao momento presente da narrativa, revelando um entrecruzamento de vozes narrativas que se alternam, ora a voz da protagonista Melina, ora a voz do marido abusador, ora a voz das filhas que exploram a mãe, ajudando no ciclo de violências que se instaura no espaço doméstico, a partir das relações familiares.

Tal qual o mito de Penélope, a protagonista tece sua colcha pulôver na tentativa de conduzir os fios do destino. Como Aracne, como as fiandeiras, a tessitura subverte sua realidade, desfiando as amarras patriarcais que subjugam Melina. Curiosamente, ao tecer, ela se silencia, deixando de falar com as pessoas de seu entorno. É justamente com esse incômodo que as filhas sentem pelo silêncio da mãe que a narrativa se inicia, com o diálogo entre uma das filhas e o médico:

> *- ¿Qué le pasa a mi madre, doctor?*
> *- Trastornos de la vejez, señorita.*
> *- Es demasiado prematuro, doctor. Hace apenas unos meses estaba perfectamente.*
> *- No siempre se puede saber por qué suceden las cosas. Clínicamente doña Melina no tiene nada.* (Ferrer, 2012, p. 82)

A mudança repentina percebida pelas filhas evidencia duas dimensões centrais, por um lado, revela a maneira como o envelhecimento da mãe é interpretado e patologizado, como se

envelhecer e suas consequências não pudesse fazer parte do destino desta mulher que viveu para trabalhar e servir à família; por outro, aponta para a recusa de Melina em permanecer num espaço doméstico que se mostra opressivo. O silêncio, longe de ser sintoma de doença, constitui, nesse contexto, um gesto de resistência, uma ruptura com o papel esperado da mulher-mãe que deve sempre falar, acolher e servir.

Nesse sentido, o discurso do médico, ao afirmar que do ponto de vista clínico dona Melina "não tem nada", reforça a ambiguidade da narrativa e abre margem para uma leitura simbólica: o silêncio da protagonista não é passividade, mas um ato deliberado de resistência e libertação. Sua aparente imobilidade revela um gesto político, uma forma de insurgência íntima contra a servidão e o controle impostos pela estrutura familiar. Assim, a maternidade, antes idealizada, passa a ser questionada continuamente, junto com os papéis e afetos que sustentam as relações domésticas. Esta percepção vai sendo construída ao longo da narrativa, sempre entre o presente de tecelã e silêncio da personagem e o passado que convoca a uma revelação das violências simbólicas e físicas pelas quais a personagem passa.

Um gesto em particular intensifica essa ambiguidade, quando as filhas relatam ao médico que agora a mãe "*sólo sonríe. Se niega a comer por sí misma. Y se hamaca y se hamaca continuamente, empujándose con un pie, mientras teje ese pullóver*" (Ferrer, 2012, p. 83). O sorriso de Melina acrescenta uma nova camada de subversão, deixando em suspenso o sentido desse gesto. Antes, ela nunca sorria; agora, sorri quase o tempo todo. Seria em consequência de um estado de alienação e perda de memória, ou uma forma calculada de vingança, tecida junto ao silêncio e ao movimento ritmado de sua rede? Essa dúvida atravessa toda a narrativa.

Em seguida, o narrador expõe a maneira como as filhas tratavam a mãe no passado: "*¿Mamá, donde están mis cuadernos? Mamá, esta comida no me gusta. Mamá, que voy a llegar tarde. Este vestido es espantoso*" (Ferrer, 2012, p. 83). O discurso de submissão se amplia quando a mãe, diante da chegada do pai, tenta

restabelecer a aparência de normalidade, na tentativa de agradar o marido e mostrar que Melina consegue desempenhar perfeitamente suas funções de mãe e esposa: "Basta. Basta. ¿No ven que llega papá? Hagan como si nada. Siempre traté de que hicieran como si nada" (Ferrer, 2012, p. 83).

A voz de Melina aparece entre os discursos das vozes dos familiares, como se ela falasse a si mesma sobre as ocorrências da vida. Nestes termos, a voz narradora afirma:

> Cómo van a comprender, si todavía no vivieron lo suficiente. Aún no saben lo que es adecuarse a las circunstancias, aunque a una, las circunstancias la sofoquen. Melina, preparame el café. Melina, este café está frío. Melina, mis alpargatas. Nunca ponen las cosas donde se debe. Melina, a esta camisa le falta un botón. No te ocupás de nada, Melina. No atendés los detalles. (Ferrer, 2012, p. 83)

Este fragmento evidencia o quanto Melina se torna uma estrangeira dentro da própria casa e como é constantemente pressionada a ajustar-se ao papel social que lhe é imposto enquanto mulher: o de cuidar do lar e servir ao marido. A repetição de ordens e recriminações — "*Melina, preparame el café*", "Melina, mis alpargatas", "*No te ocupás de nada, Melina*" — revela um discurso que reduz seu trabalho à insuficiência e naturaliza a sobrecarga doméstica como responsabilidade exclusiva dela. Assim, o marido não apenas demanda serviços, mas também desqualifica aquilo que ela faz, reforçando uma dinâmica de subordinação e apagamento que a sufoca e a desloca subjetivamente do espaço que deveria ser seu.

Mais adiante, a própria personagem parece aceitar sua desqualificação ao afirmar: "*Siempre fui un poco distraída para los detalles*" (Ferrer, 2012, p. 83). Entretanto, apresenta um senso crítico de sua condição, ao enfatizar que: "*Para otras cosas, sin embargo, servía. Me usaban para todo y yo les dejaba hacer. Mamá, abrochame los zapatos. Mamá, servime la leche, Mamá, ayudame a estudiar*" (Ferrer, 2012, p. 83).

A história de Melina é atravessada por um fato trágico, que é a morte do filho. O narrador ou a personagem não utilizam a palavra morte no texto literário, mas sabemos que o filho morre pelas circunstancias que são narradas:

> *Lo mimás demasiado, Melina. Siendo el único varón deberías tratarlo como a un hombre. Lo vas a convertir en un marica entre tantas mujeres. Es como si hubiera sabido que lo perdería pronto. Después, sólo me quedaron las nenas, y el consuelo de llorar a solas. Melina, otra vez llorando. Lo que no tiene remedio, no tiene remedio. Tu hijo está muerto, y la vida continúa. Y la vida siguió arrastrando esa ausencia irremediable sobre el rebote de sus pasos.* (Ferrer, 2012, p. 83)

A crítica à maternidade de Melina — "*Lo mimás demasiado… Lo vas a convertir en un marica entre tantas mujeres*" — já anuncia o controle sobre seu modo de maternar e, posteriormente, o sentimento de perda inevitável: "*Es como si hubiera sabido que lo perdería pronto*". O sofrimento da protagonista, contudo, é sistematicamente deslegitimado. O marido encerra qualquer possibilidade de luto ao afirmar: "*Tu hijo está muerto, y la vida continúa*", impondo à personagem uma continuidade forçada e silenciosa, marcada por uma ausência que atravessa seus passos.

O discurso do marido também revela uma marca evidente de homofobia ao criticar o modo afetuoso com que Melina cuida do filho. Para ele, expressões de carinho são atributos exclusivamente femininos e, portanto, inadequados para uma formação masculina. A convivência com gestos de ternura, considerados por ele como "coisas de mulheres", seria suficiente para que o menino deixasse de agir conforme a masculinidade esperada pela sociedade patriarcal. Fica evidente aqui um caso de masculinidade tóxica, que produz homens agressivos, que reprimem as emoções e propagam a homofobia e a misoginia e possui características de um controle excessivo sobre os sujeitos que estão ao seu alcance, como se verifica no conto (Virgili, 2013).

Assim sendo, com poucas palavras, em um enunciado conciso, como é característico do gênero conto, o narrador expõe de maneira contundente a lógica patriarcal que estrutura essa relação: o marido

não apenas disciplina a maternidade de Melina, como também reafirma os papéis sociais rigidamente atribuídos às mulheres. Dessa forma, o texto deixa claro como o controle do afeto e do comportamento funciona como um dispositivo de manutenção das hierarquias de gênero.

As recriminações seguem mesmo após a tragédia: "*Melina. Melina. Melina. ¿Cómo te pudiste olvidar de comprar escarbadientes? Yo siempre me olvidaba de comprar escarbadientes*" (Ferrer, 2012, p. 83). O contraste entre a dor devastadora da perda e a exigência trivial de comprar palitos de dente evidencia o absurdo da relação conjugal. Depois de perder o filho, Melina é obrigada a retornar imediatamente às tarefas domésticas e a preocupar-se com detalhes irrelevantes, revelando o modo como sua dor é minimizada e como ela é reduzida ao papel de mulher que deve servir, independentemente do que aconteça em sua vida íntima e emocional.

Observa-se que Melina é submetida constantemente a todo tipo de violência, psicológica, ... violência sexual, quando Melina é obrigada a satisfazer as necessidades sexuais do marido, violência moral, a desqualificação de Melina todo o tempo, nunca reconhecendo seu trabalho e sua importância para a manutenção da família, violência física, o marido bate em Melina...

No conto "Amor", a personagem Ana é atravessada pelas mesmas questões da personagem Melina. O segundo parágrafo da narrativa consegue imprimir um resumo da vida familiar de Ana que também lhe exige um trabalho árduo para dar conta de seus "deveres" como esposa e mãe, como se observa no fragmento: "Ana dava a tudo, tranquilamente, sua mão pequena e forte, sua corrente de vida" (Lispector, 1995, p. 29). Como as filhas de Melina, seus filhos também exigem uma dedicação especial, como confirma o narrador: "Os filhos de Ana eram bons, uma coisa verdadeira e sumarenta. Cresciam, tomavam banho, exigiam para si, malcriados, instantes cada vez mais completos" (Lispector, 1995, p. 29).

O destino que lhe convém, o destino das mulheres de sua época, caracterizado pelo casamento. Neste sentido, afirma o narrador:

> No fundo, Ana sempre tivera necessidade de sentir a raiz firme das coisas. E isso um lar perplexamente lhe dera. Por caminhos tortos, viera a cair num destino de mulher, com a surpresa de nele caber como se o tivesse inventado. O homem com quem casara era um homem verdadeiro, os filhos que tivera eram filhos verdadeiros. (Lispector, 1995, p. 30).

Estas palavras contundentes do narrador expressam uma onisciência que parece revelar, ao modo de um monólogo interior, os sentimentos da personagem diante da realidade de sua vida, entretanto, nas entrelinhas dessa vida regular narradas no conto são tecidas texturas que rompem com a previsibilidade dessa vida linear de Ana, a exemplo de:

> Sua juventude anterior parecia-lhe estranha como uma doença de vida. Dela havia aos poucos emergido para descobrir que também sem a felicidade se vivia: abolindo-a, encontrara uma legião de pessoas, antes invisíveis, que viviam como quem trabalha - com persistência, continuidade, alegria. O que sucedera a Ana antes de ter o lar estava para sempre fora de seu alcance: uma exaltação perturbada que tantas vezes se confundira com felicidade insuportável. Criara em troca algo enfim compreensível, uma vida de adulto. Assim ela o quisera e o escolhera. (Lispector, 1995, p. 30).

Em outras palavras, a vida anterior ao casamento e à maternidade pertence a uma época irrecuperável, pois é ali que Ana localiza o que considerava como felicidade, ou seja, uma experiência intensa, desregulada, que não cabe na ordem doméstica. Após constituir a família, tudo se transforma naquilo que ela denomina "uma vida de adulto", marcada por responsabilidades e obrigações que inviabilizam a plenitude. Neste sentido, torna-se importante refletir que a personagem se apaga para sustentar a estrutura familiar, portanto, ao assumir o destino que lhe é imposto, Ana se dissolve como sujeito para caber no papel que esperam dela.

No caso de Melina, por outro lado, o conto "*El ovillo*" não apresenta nenhuma referência à sua vida anterior ao casamento ou à maternidade. O narrador não fornece pistas sobre quem ela era antes dessa etapa, o que reforça, talvez de forma ainda mais radical, o apagamento de sua subjetividade. Se em Ana existe uma

memória de outra vida, ainda que distante e irrecuperável, em Melina sequer há vestígios de um "antes": ela surge já imersa na engrenagem familiar que a condiciona e a silencia.

Ana já não é mais dona de sua vida, de seus desejos, mas se prestava a melhorar o entorno daqueles com quem convivia, como observa o narrador:

> Todo o seu desejo vagamente artístico encaminhara-se há muito no sentido de tornar os dias realizados e belos; com o tempo, seu gosto pelo decorativo se desenvolvera e suplantara a íntima desordem. Parecia ter descoberto que tudo era passível de aperfeiçoamento, a cada coisa se emprestaria uma aparência harmoniosa; a vida podia ser feita pela mão do homem. (Lispector, 1995, p. 30)

No caso a mão do homem significa a mão das mulheres que trabalham para trazer harmonia para o mundo. A palavra desordem pode ser entendida como a chave de leitura do conto, pois a personagem luta o tempo para fugir dessa ideia de desordem, que era o significado de sua vida anterior. Agora tudo estava em perfeita ordem e as que já estavam organizadas, poderiam ainda ser melhoradas pelas mãos de Ana.

Mas esta desordem reassume o controle de sua vida, quando dentro do bonde que havia tomado para voltar para casa, Ana visualiza a cena de um cego desconhecido no ponto do bonde: "Alguma coisa intranquila estava sucedendo. Então ela viu: o cego mascava chicles... Um homem cego mascava chicles" (Lispector, 1995, p. 32). Ana vive um momento de epifania desencadeado ao olhar o cego parado na estação de bonde mascando chiclete. Esse devaneio momentâneo revela várias realidades sobre sua condição, a primeira delas de ser subjugada, de perder sua identidade após o casamento e sobretudo, de ainda estar viva. Todo esse reconhecimento ocasionado pela epifania causa-lhe um mal-estar, misturado a um prazer de perceber a vida novamente com força, sem as amarras sociais a que estava submetida. Neste sentido, o narrador afirma: "O que chamava de crise viera afinal. E sua marca

era o prazer intenso com que olhava agora as coisas, sofrendo espantada" (Lispector, 1995, p. 32).

Para Jean Chevalier e Alain Gheerbrant (2020, p. 217), simbolicamente, "o cego para uns significa ignorar a realidade das coisas, negar a evidência, cego é aquele que ignora as aparências enganadoras do mundo e, graças a isso, conhece sua realidade secreta, profunda, proibida ao comum dos mortais". Essa conexão com o simbólico poderia explicar a reação epifânica de personagem, uma vez que o cego é aquele quem enxerga aquilo que está oculto nela, impossibilitando a negação de suas emoções e pensamentos acerca da realidade que a cerca.

O fragmento "E quem a visse teria a impressão de uma mulher com ódio" (Lispector, 1995, p. 32). A raiva era ocasionada pela revelação que o cego lhe proporcionara, como o próprio narrador comenta mais adiante: "O bonde se sacudia nos trilhos e o cego mascando goma ficara atrás para sempre. Mas o mal estava feito" (Lispector, 1995, p. 33). Em outras palavras, uma vez consciente já não poderia retornar ao seu estado de alienação anterior, já não era possível caber de volta àquela vida sem refletir acerca das relações dos laços de família.

Uma outra relação entre as personagens está no fato de que ambas tecem com fios. Embora no conto de Lispector não haja uma ênfase muito grande no tecer, Ana também tece como Melina, ela confecciona uma rede de crochê para levar as compras que fazia: "A rede de tricô era áspera entre os dedos, não íntima como quando a tricotara. A rede perdera o sentido e estar num bonde era um fio partido; não sabia o que fazer com as compras no colo" (Lispector, 1995, p. 33). Essa rede, que é na verdade uma bolsa de crochê, aparece de maneira simbólica também, a percepção é de que a rede era uma espécie de freio da personagem, o fio condutor de suas ações como esposa, mãe, dona de casa. Mas no momento em que o cego aparece e o que estava dentro da bolsa se quebra, no caso os ovos das compras que havia feito, tudo parece perder o seu rumo certo: "desceu do bonde com pernas débeis, olhou em torno de si, segurando a rede suja de ovo.

Por um momento não conseguia orientar-se. Parecia ter saltado no meio da noite." (Lispector, 1995, p. 34).

Por fim, ela encontra um lugar para poder manifestar livremente sua intensidade pela vida, o Jardim Botânico, espaço natural em que a vida parece ter sua máxima explosão de existência. É nesse lugar, símbolo do paraíso terrestre, representação dos estados espirituais que correspondem às vivências paradisíacas que a personagem se permite ter a consciência da plenitude de sua existência, longe dos demais, sozinha entre a terra e a vegetação do espaço.

Em "*El ovillo*" o momento de epifania ocorre quando Melina avista um gato brincando com o novelo de lã. Neste sentido, as filhas comentam:

> - Qué le pasó realmente a mamá? Fue aquella noche que nos regalaron el gato y ella estaba tejiendo frente al televisor.
> -Sí, de pronto se quedó muy quieta, mirando fijamente cómo jugaba el animal con el ovillo. La mirada se le agrandó como cuando se comprende algo de repente. Seguía con los ojos azorados ese ovillo, que parecía como si le hablase. El gato lo traía y lo llevaba para todas partes, enredando la lana con sus zarpas suavecitas. Era un ovillo mediano y blando que se dejaba manejar. ¿Se acuerdan? (Ferrer, 2012, p. 86)

O gato, de acordo com Jean Chevalier e Alain Gheerbrant (2020), é um símbolo ambivalente, associado tanto ao mistério quanto à independência e ao poder oculto. Também está associado ao feminino, com a autonomia, a independência e a liberdade, pois representa um animal que não se submete ao seu "dono", recusando-se à domesticação. O novelo de lã é a representação dos fios de sua vida, de seu destino. Melina decide tomar os fios e conduzir o seu destino.

Tudo isso que é narrado atravessa a constituição destas personagens mulheres que representam o diverso conjunto de mulheres latino-americanas, entre elas, paraguaias e brasileiras, neste destino que parece não seguir as fronteiras geográficas.

Considerações finais

Entre as protagonistas, estabelece-se uma aproximação que transcende o tempo e o espaço: ambas partilham a mesma condição de mulheres latino-americanas submetidas a um sistema patriarcal que se renova em diferentes contextos, mas mantém inalterada sua lógica de opressão. A literatura, nesse sentido, torna-se o espaço de revelação desse mecanismo — um espelho que expõe, por meio das experiências de Melina e Ana, a persistência das estruturas que aprisionam o feminino sob formas sutis ou explícitas de violência.

O momento de epifania em cada narrativa marca a virada simbólica das personagens diante desse sistema. Para Melina, a revelação ocorre quando ela compreende que o silêncio pode ser uma estratégia de fuga, uma forma de retirada calculada diante da vida de abusos e servidão. Sua epifania é, portanto, consciente e premeditada, tecida como o próprio pulôver que simboliza sua resistência silenciosa. Já em Ana, a epifania surge de modo inesperado e involuntário: o instante em que vê o cego mascando chiclete nas ruas rompe o automatismo da sua vida cotidiana e a confronta com a percepção súbita do vazio, da alienação e da fragilidade de seu próprio papel social.

Assim, enquanto Melina escolhe o silêncio como gesto político, Ana é atravessada por um lampejo de consciência que a desestabiliza. Ambas, contudo, revelam - cada uma à sua maneira - a tensão entre obediência e ruptura, entre o feminino domesticado e o desejo de libertação. Para finalizar, pode-se considerar que tanto Melina de "*El ovillo*" quanto Ana de "Amor" sofrem um processo de desencontro consigo mesmas, entretanto, as personas se reencontram novamente no silencio, no tecer e na epifania.

Evidencia-se com o estudo realizado que não há fronteiras geográficas na subjugação das mulheres e a literatura de autoria feminina tem esse papel de revelar, de denunciar estas questões que envolvem o patriarcado. É interessante observar que em ambos os contos as protagonistas se insurgem de alguma maneira de seus papeis sociais, não representam mulheres submissas, pois ao longo

da narrativa elas vão tomando conhecimento de suas opressões e explorações, entretanto, as estratégias de insurgência são diferentes das personagens que costumam aparecer na literatura escrita por mulheres na atualidade.

Referências

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos:* mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números. Tradução de Vera da Costa e Silva, Raul de Sá Barbosa, Ângela Melim e Lúcia Melim. Rio de Janeiro: José Olympio, 2020.

DUARTE, Constância Lima. Na contramão do memoricídio. In: DUARTE, C. L. (org.). *Memorial do memoricídio: escritoras esquecidas pela história*. Belo Horizonte: Luas, 2023. e-book Kindle.

FEDERICI, Silvia. *Calibã e a bruxa:* mulheres, corpo e acumulação primitiva. São Paulo: Elefante, 2017.

FERRER DE ARRÉLLAGA, Renée. *Cuentos escogidos*. Asunción: Servilibro, 2012.

FERRER DE ARRÉLLAGA, Renée. La liberación de la mujer a través de la escritura. América sin Nombre, [S. l.], n. 4, p. 28–34, 2002. Disponível em: https://americasinnombre.ua.es/article/view/2002-n4-la-liberacion-de-la-mujer-a-traves-de-la-escritura. Acesso em: 10 nov. 2025.

LISPECTOR, Clarice. *Laços de família*. 28. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1995.

LOBO, Luiza. A literatura de autoria feminina na América Latina. Rio de Janeiro, 2011. Disponível em: http://lfilipe.tripod.com/LLobo.html. Acesso em: 10 nov. 2025.

LUGONES, María. Colonialidad y Género. *Tabula Rasa,* Bogotá, n. 9, p. 75-101, jul./dez. 2008.

NITRINI, Sandra. *Literatura Comparada*: História, Teoria e Crítica. São Paulo: EDUSP, 2015.

PATEMAN, Carole. *O contrato sexual*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1993.

PORTAL GUARANI. Renée Ferrer: poeta, narradora y ensayista paraguaya. Portal Guarani, Assunção, 2015. Disponível em: https://www.portalguarani.com/415_renee_ferrer.html. Acesso em: 10 nov. 2025.

RICH, Adrienne. *Nacemos de mujer:* la maternidad como experiencia e institución. Madrid: Traficantes de Sueños, 2019.

SAFFIOTI, Heleieth Iara Bongiovani. *Gênero, patriarcado, violência*. 2. ed. São Paulo: Expressão Popular, 2015.

VIRGILI, F. Virilidades inquietas, virilidades violentas. In: COURTINE, J. (org.). *História da virilidade:* v. 3. A virilidade em crise?: o século XX e XXI. Rio de Janeiro: Vozes, 2013. p. 82-115.

Autoras e Autores

Adriana Aparecida de Figueiredo Fiuza
Professora do Programa de Pós-Graduação em Letras e do curso de Licenciatura em Letras – Espanhol da Universidade Estadual de Londrina (UEL) e do Programa de Pós-Graduação em Letras – Linguagem e Sociedade da Universidade Estadual do Oeste do Paraná (UNIOESTE). Doutora em Letras pela UNESP (Assis/SP) e Pós-doutora pela Universidad Complutense de Madrid, com pesquisa sobre mulheres da luta antifranquista na narrativa espanhola contemporânea. Bolsista de Produtividade em Pesquisa do CNPq. Integra o grupo de pesquisa interinstitucional Crítica feminista e literatura de autoria feminina: cultura, memória e identidade. Faz parte Red Internacional de Investigadores de la Literatura Comparada (REDILIC) e do GT da ANPOLL A mulher na literatura: crítica feminista e estudos de gênero.

Alexandra Santos Pinheiro
É professora titular da Universidade Federal de Dourados UFGD, onde atua no Pós-Graduação em Letras e do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul. Integra os grupos de pesquisa Crítica feminista e Autoria feminina: cultura, memória e identidade(interinstitucional), Núcleo de Estudos Literários e Culturais – UFGD e Poéticas do Imaginário e Memória – UNIOESTE. Também integra a Cátedra Diversidade Cultural, Gênero e Fronteiras e faz parte Red Internacional de Investigadores de la Literatura Comparada (REDILIC). É Bolsista de Produtividade em Pesquisa - PQ2 e integrante do GT A mulher na Literatura.

Alma Monges
Licenciada em Ciência Política e Sociologia – Sociedade, Estado e Política na América Latina pela Universidade Federal da Integração Latino-Americana (2018), mestre pelo programa de Ciência Política da Universidade Estadual de Campinas (2021) e atualmente doutoranda no programa de Sociologia da Universidade Estadual de Campinas (2021), com estágio doutoral na Universidad de Barcelona (2024). Possui experiência nas áreas de pensamento social paraguaio, marxismo latino-americano e pensamento feminista latino-americano.

Antonio Donizeti da Cruz
Doutor em Literatura Brasileira pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Realizou estágios de Pós-doutoramentos na Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio), sob orientação do Prof. Dr. Gilberto Mendonça Teles – in memóriam (PUC-Rio) e na Pontifícia Universidade Católica de Goiás (PUC/Rio), sob supervisão da Profa. Dra. Maria de Fátima Gonçalves Lima (PUC/Goiás). Professor Associado, Sênior, do Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Estadual do Oeste do Paraná/UNIOESTE. Atua, também, no Programa de Pós-graduação em Letras da PUC Goiás. Bolsista de Produtividade em Pesquisa (CNPq – PQ2 – Brasil).

Beatriz Tierno Waberski
Formada em Letras pelo Instituto de Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Campinas (IEL- Unicamp) em 2023, apresentando seu Trabalho de Conclusão de Curso (TCC) sobre a narrativa de Susana Gertopán. Atualmente, atua na área de Ensino de Língua Portuguesa e Língua Estrangeira e também na revisão, tradução e edição de textos.

Débora Cota
É docente da Universidade Federal da Integração Latino-americana (UNILA). Participou da criação e coordenou (2020-2022) o

Programa de Pós-graduação em Literatura Comparada da UNILA. Participou da organização das coletâneas: *Trans e teoria contemporânea: um debate a partir da literatura latino-americana* (2025); *Literatura Comparada e Teoria Literária: percursos e trânsitos da ficção e da poesia latino-americana* (2024); *Josefina Plá: uma produção múltipla e moderna desde a cultura paraguaia* (2021). Atualmente, é membro do projeto de cooperação internacional Teorias em trânsito, a transversalidade e a transhistoricidade da teoria na América Latina, liderado por Susana Scramim (UFSC).

Dominga Vega Ortiz
É licenciada em Letras pela Universidad Nacional de Asunción. Professora de literatura, revisora e editora, desenvolve seu trabalho no âmbito da gestão cultural e da promoção da leitura e da escrita. Tem colaborado em processos de edição e revisão de obras literárias e participa de iniciativas culturais voltadas à difusão da literatura e do pensamento crítico. É colaboradora da revista *Arte y Cultura Internacional*.

Gabriela Schvartzman Muñoz
Cientista política (Universidad Católica de Asunción) e especialista em estudos de gênero, democracia e desenvolvimento rural sustentável. Seu trabalho combina pesquisa acadêmica, estudos críticos e educação popular feminista. Desde 1995, atua junto a organizações sociais, rurais, indígenas e de juventude, coordenando projetos, estudos e processos formativos. No campo da pesquisa, escreveu sobre história das mulheres, participação política, acesso à justiça, desigualdades de gênero e juventude rural, em articulação com instituições acadêmicas e organizações sociais territoriais. Atualmente, está desenvolvendo genealogias da ação política das mulheres no Paraguai, explorando vozes e narrativas históricas a partir de uma perspectiva feminista e decolonial.

Geovana Quinalha de Oliveira
Doutora em Literatura pela Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), docente e pesquisadora da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul (UFMS) e da Pós-graduação em Letras da Universidade Federal da Grande Dourados (UFGD). Membro do Grupo de pesquisa CNPq Crítica feminista e autoria feminina: cultura, memória e identidade.

Iván marcelo Paniagua Sosa
É escritor e poeta. Possui graduação em Letras pela Universidad Nacional del Este (Paraguai). Atualmente é mestrando do Programa de Pós-Graduação em Literatura Comparada na Universidade Federal da Integração Latino-Americana (UNILA), e bolsista de mestrado pela CAPES (2025-2027).

Jacicarla Souza da Silva
Possui graduação em Letras pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (2003), mestrado (2007) e doutorado (2012) em Letras pela mesma instituição. Tem experiência na área de Letras, com ênfase no ensino de Literatura, atuando principalmente nos seguintes temas: literatura latino-americana, literatura de autoria feminina, lírica e cultura hispânica. Atualmente é professora Associada do Departamento de Letras Estrangeiras Modernas da Universidade Estadual de Londrina (UEL). Ministra aulas no curso de Letras Espanhol.

Jo-ann Peña Angulo
Historiadora e Mestre em Ciências Políticas. Professora e pesquisadora da Universidade de Los Andes, Mérida, Venezuela. Doutoranda em História pela Universidad de Sevilla, Espanha. Faz parte da equipe editorial da Revista Internacional de Historia de la Comunicación, RIHC, editada pela Universidad de Sevilla e pela Asociación de Historiadores de la Comunicación, AHISCOM. Suas linhas de pesquisa incluem: história cultural, história das emoções, história política, história da imigração judaica sefardita,

imaginários e história. Autora de capítulos de livros e artigos em revistas acadêmicas indexadas.

Jorgelina Tallei
Doutora em Educação (FaE) pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Mestre em Letras - Língua Espanhola e Literatura Espanhola e Hispano-Americana pela Universidade de São Paulo (2010) e Mestrado Profissionalizante na Área de Novas Tecnologias, pelo Instituto Universitario de Posgrado (Espanha). Licenciada em Letras pela Universidad Nacional de Rosario (2003). Atualmente é Professora de Língua Espanhola como língua adicional na Universidade Federal da Integração Latino-Americana (UNILA) no Ciclo Comum de Estudos. Atua na pós-graduação no Programa de Literatura Comparada (PPGLC) da UNILA e no Programa de Pós Graduação em Ensino da Unioeste. É membra do GT A Mulher na Literatura: crítica feminista e estudos de gênero da ANPOLL. É escritora.

Lilibeth Zambrano Contreras
Doutora em Filosofía pela Universidade de Zürich com menção *Insigni cum laude* (Suiza, 2010) e Mestrado em Literatura Iberoamericana (ULA, 1999). Professora Titular da Universidad de Los Andes (ULA, Mérida/Venezuela). Dirigiu o Instituto de Investigação Literária "Gonzalo Picón Febres" (FHE – ULA, 2013-2016) e coordenou o Doutorado em Letras (FHE - ULA, 2018-2024). Fundou a Rede Internacional de investigadores de Literatura comparada (REDILIC – ULA, Mérida/Venezuela) e é membro editorial da EDUNILA da Universidade Federal da Integração Latino-Americana (UNILA, Foz do Iguaçu, Brasil). Sua investigação atual foca na relação entre Literatura e cinema e nas cartografías literárias contemporâneas de descendentes de imigrantes.

Lourdes Kaminski Alves
Docente Sênior Associada IV da Universidade Estadual do Oeste do Paraná (UNIOESTE), Docente do Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Estadual do Oeste do Paraná (UNIOESTE). Pesquisadora (CNPq – PQ2). Idealizadora e Coordenadora do Núcleo de Estudos Comparados e Pesquisas em Literatura, Cultura, História e Memória na América Latina (NuECP-PPGL/UNIOESTE). Vice-Líder do Grupo de Pesquisa Confluências da Ficção, História e Memória na Literatura e nas Diversas Linguagens (grupo criado pela autora e cadastrado no CNPq em 2007). Editora Científica da Revista Línguas & Letras. Idealizadora e Coordenadora da Coleção Confluências da Literatura e Outras Áreas. Coordenou o GT Dramaturgia e Teatro da ANPOLL, biênio 2016-2018. Membro da Diretoria da ANPOLL, biênio (2018-2020).

María Rosa Lojo
Escritora e pesquisadora principal do Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET), aposentada. Professora Emérita da Universidad del Salvador (Buenos Aires) e diretora acadêmica, na mesma universidade, do Centro de Ediciones y Estudios Críticos de Literatura Argentina. É membro titular da Academia Nacional de Ciencias de Buenos Aires e membro de honra da Real Academia Galega. Entre suas obras, publicou *La pasión de los nómades* (*A Paixão dos Nômades)*, 1994, *La princesa federal* (*A Princesa Federalista*), 1998, *Una mujer de fin de siglo* (*Uma Mulher do Fim do Século*), 1999, *Las Libres del Sur* (*Mulheres Livres do Sul*), 2004 e *Finisterre* (2005)

Mary Monte de López Moreira
Doutora em História pela Faculdade de Filosofia da Universidad Nacional de Asunción (UNA). Foi docente nessa instituição e na Universidad Católica Nuestra Señora de la Asunción por mais de 30 anos. Fruto de seu trabalho investigativo são suas publicações, que atualmente ultrapassam 80 títulos, entre obras de autoria

própria e em coautoria. Participou como conferencista em congressos e seminários, tanto no Paraguai quanto em diversos países da América e da Europa. É membro da Academia Paraguaya de la Historia, da Real Academia de la Historia de Madrid, além de academias americanas e de instituições culturais e científicas. Exerceu a presidência da Academia Paraguaia de História por dois períodos e, atualmente, integra a diretoria dessa instituição e atua como pesquisadora do Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología del Paraguay (CONACYT).

Mónica Velásquez Guzmán
Poeta e crítica literária. Publicou os livros de poesia *Tres nombres para un lugar* (1995); *Fronteras de doble filo* (1998); *El viento de los náufragos* (2005); *Hija de Medea* (2008 Prêmio Nacional de Poesia Yolanda Bedregal), *La sed donde bebes* (2011), *Abdicar de lucidez* (2016) y Animal Print (2025). Editou a *Antología de poesía boliviana del siglo XX: Ordenar la danza* (LOM Chile, 2004). Como crítica literária, é autora, entre outros, de *Múltiples voces en la poesía de Francisco Hernández, Blanca Wiethüchter y Raúl Zurita* (El Colegio de México 2009), *Demoniaco afán* (Plural-Pittsburgh 2010), *Un presente abierto las 24 horas* (2023) e a coleção de catorze volumes sobre poesia boliviana *La crítica y el poeta* (UMSA 2010-2022). É doutora em literatura hispânica pelo El Colegio de México e atualmente é docente do Curso de Literatura da UMSA.

Romilda Mochiuti
Doutora pela Faculdade de Filosofia Ciência e Letras da Universidade de São Paulo (FFLCH-USP, 2007), atualmente é Pesquisadora da Língua e das Literaturas Espanhola e Hispano-americana, dedicando-se, especialmente, ao estudo da literatura contemporânea escrita por mulheres e de Marcadores Discursivos da Língua Espanhola em contraste a Língua Portuguesa, variante brasileira. Atua como docente na área na Universidade Estadual de Campinas desde 2002.

Salvadora Giménez Amarilla
Doutora em Psicologia pela Universidad Nacional de Asunción e Doutora em Educação com menção internacional pela Universidad de Almería, Espanha, com destacada trajetória na gestão do ensino superior em instituições governamentais, bem como na gestão privada. Sua produção científica concentra-se em temas relacionados à educação, inclusão, estresse, resiliência e didática das ciências. Integra comitês editoriais, além de atuar como avaliadora de artigos científicos e orientadora de teses de pós-graduação. Foi membro titular do Consejo Nacional de Educación Superior (CONES) e do Consejo Nacional de Educación y Ciencias (CONEC), possuindo experiência internacional como conferencista em alguns países da Europa e da América.

Este livro parte de uma iniciativa conjunta de pensar o lugar e o papel das escritoras paraguaias e sua produção intelectual, a partir do contexto latino-americano. Com o objetivo de promover a escrita das autoras paraguaias, começamos a delinear esta publicação, que esperamos ser a primeira, dentre muitas, a lançar o olhar para espaços literários menos conhecidos no Brasil, como é o caso da autoria de mulheres do Paraguai.

As organizadoras

CAPES
unioeste
Universidade Estadual do Oeste do Paraná

Pedro & João Editores
pedroejoaoeditores.com.br

ISBN 978-65-265-2856-3