



# DOSSIER

Conversaciones literarias en la frontera. De proyectos estéticos y escrituras de autor.

**1** **Presentación** a cargo de Raquel Alarcón y Carmen Guadalupe Melo.

**2** **Carmen Santander**  
De territorios y fronteras...el devenir de una literatura territorial.

**3** **Mercedes García Saraví;**  
**Natalia Aldana y**  
**Angélica Renaut**  
La vanguardia en los bordes. El grupo triángulo.

**4** **Natalia Aldana**  
El relato de orilla(s) de Juan Enrique Acuña.

**5** **Carla Andruskevicz**  
Pasajes territoriales. Raúl Novau,  
encrucijadas autorales-literarias-  
animalarias.

# El relato de orilla(s) de Juan Enrique Acuña

*Juan Enrique Acuña's Narration on the  
Border(s)*

Natalia Aldana<sup>1</sup>

## Resumen

El escritor misionero Juan Enrique Acuña (1915-1988) fue además titiritero y productor cultural y formó parte del grupo literario *triángulo* que introdujo la vanguardia a la provincia en la primera mitad del siglo XX. Su poética y narrativa presentan un universo ficcional donde cobran importancia los bordes genéricos y culturales propios de Misiones. De este modo, se evidencia una escritura sumamente localista con líneas de fuga que desacomodan un paisaje que si bien resulta familiar es un espacio otro.

El concepto de *relato de orilla* es el resultado de un proceso de trabajo (que culminó en mi tesis de Licenciatura) en el marco del proyecto de investigación denominado *La memoria literaria de Misiones* a cargo de la Dra. Mercedes García Saraví, en el cual indagamos manuscritos no editados de escritores misioneros a partir de exponer y aplicar metodologías provenientes de la Genética Textual.

La propuesta de acercamiento a estos tipos de discursos implicó, además, reflexionar sobre los bordes de una escritura todavía en proceso, en el sentido del tratamiento de los textos en clave genética. Todo ello, redundó en la construcción de un continuum teórico crítico para indagar y revisar la demarcación de bordes geográficos que a su vez generan zonas-otras (de desborde). Éste y otros procedimientos de análisis ofrecen la posibilidad de una lectura enriquecedora relativa a la apropiación de términos como género y frontera.

**Palabras clave:** Juan Enrique Acuña – Autor – literatura – borde – zona – poética



Universidad Nacional de Misiones

**Abstract:**

Writer, puppeteer, and cultural agent Juan Enrique Acuña (Misiones, 1915-1988) is one of the exponents of *triángulo*, an early twentieth century avant-garde literary group. His narrative and poetry *œuvre* present a fictional universe typical of Misiones, one in which genre and cultural borders become central. His work positions itself in the margins, presenting traces of a clear local literature while incorporating a sense of *Other* resulting in a space which is both familiar and foreign.

The concept of *relato de orilla* [narrative on the border] is my contribution to a larger research project called *La memoria literaria de Misiones* [The Literary Memoir in the Province of Misiones] which, under the directorship of Dr. Mercedes García Saraví, focused on the study of unpublished manuscripts of writers from the province of Misiones applying methodology aligned with the discipline of Textual Genetic Criticism. My contribution culminated in my BA Honours thesis.

In approaching Acuña's discourse on the border(s) within the framework of genetic criticism it was also necessary to reflect about a type of a marginal literature which is still in the process of being written. Ultimately, Acuña's work is one which calls for a re-drawing of borders, for re-thinking of limits as his continuous transcending genres create new, rich zones of literary and geographic *Others*.

**Key words:** Juan Enrique Acuña – authoror – literatura – border – zone – poetics



Universidad Nacional de Misiones

---

### Natalia Vanesa Aldana

<sup>1</sup> Licenciada en Letras por la UNaM. Se desempeña como docente e investigadora en las Carreras de Profesorado y Licenciatura en Letras de esa Universidad. Es Jefa de Trabajos Prácticos de la Cátedra Literatura Latinoamericana II e Investigadora Inicial en el Proyecto De (Re)Configuraciones genéricas menores.

Correo electrónico: natyvaldana@gmail.com

## Biobibliografía del autor

Juan Enrique Acuña nació el 15 de junio de 1915 en Posadas y su primera publicación data del año 1936, un libro de poemas denominado *triángulo* que resulta de la producción del primer grupo literario de la ciudad, cuyos otros integrantes fueron Manuel Antonio Ramírez y César Felipe Arbó. Esta obra poética es considerada por la historia de la literatura misionera (Cfr. Kaul Grünwald, 1995) como el primer ejemplo vanguardista con matices del ultraísmo y al mismo tiempo inclinado a la temática local.

Luego de abandonar la carrera de abogacía, Juan Enrique Acuña se dedicó al periodismo, creó la revista literaria *Misiones*, y continuó publicando libros de poemas como: *La ciudad sangrante* (1939), *El canto* (1939), *El río* (1950) y *El cedro* (1987, edición póstuma<sup>1</sup>).

A partir del '40, se inclinó hacia el teatro de marionetas. Fundó y organizó grupos de titiriteros y en la búsqueda del perfeccionamiento artístico se dedicó a la creación de muñecos. Tuvo la oportunidad de ser becado<sup>2</sup> para especializarse en universidades del continente europeo en lo que se refiere a cuestiones escénicas relacionadas con el arte de los títeres y en los '70 fundó lo que más tarde sería conocido como uno de los mejores grupos titiriteros a nivel nacional denominado *El Moderno Teatro de Muñecos de Buenos Aires* (MTM) debido a que su participación llamó la atención por los aportes vanguardistas.

Además, consciente del trabajo de autor en la gestión cultural, ocupó puestos de responsabilidad en diversas organizaciones teatrales de Buenos Aires; por ejemplo, la Dirección artística del Teatro La Rueda entre 1950 y 1952.

Asimismo, a partir de su experiencia en el campo artístico elaboró material teórico para la enseñanza del arte de los títeres; de lo que resultó la edición póstuma del libro de ensayos *Aproximaciones al arte de los títeres*, de cuya publicación se encargó la Editorial Universitaria de la Universidad Nacional de Misiones.

En 1944 organizó los "Títeres del Verdegay". En 1955 fundó el grupo *Titiritaina*, orientado a la búsqueda de experiencias no tradicionales. En 1961 organizó el Departamento de Títeres del Teatro IFT de Buenos Aires, donde dictó cursos, dirigió talleres y montó obras.

Entre los años 1944 y 1981 estrenó varias obras teatrales: *Perurimá y el Pombero* (1944), *Una torta para Analía* (1946), *Cohete a Marte* (1964), *El músico y el león* (1954), *Aventura submarina* (1966), *La caja de sorpresas* (1974) y *Amonémonos amor* (1981), entre otras.

Fue premiado por la obra de marionetas *El músico y el león* en 1971, y reconocido con el premio a la mejor obra de teatro presentada en Panamá en 1982 con la obra *Amonémonos, amor* creación colectiva del grupo titiritero MTM.

Se desempeñó en cargos gubernamentales como el de Director de Cultura de la provincia de Misiones entre los años 1958 y 1959 y ocupó cargos públicos en instituciones culturales como la Subsecretaría de Cultura y el SiPTed, dependiente del Ministerio de Cultura y Educación de la Provincia.

## La escritura de Acuña como borde poético

El legado poético de Juan Enrique Acuña incluye los siguientes poemarios: *El canto* (1939), *El río* (1950) y *El cedro* (edición póstuma); estas ediciones fueron posteriormente reconocidas por la crítica como una "trilogía poética". De su escritura se rescata un discurso atravesado por el entorno que acapara la percepción del poeta y lo encamina hacia una estética realista.

La marca de un referente en sus imágenes poéticas resulta significativa y como producto final su literatura se proyecta como marginal a la vez que renovada –geográfica y culturalmente– porque se elabora en el vértice de la frontera argentino-paraguaya. Allí, a diferencia de los centros canonizados, los límites explotan y fluctúan constantemente en la reconstrucción de un paisaje simbólico único, lo que transforma la lectura en otra forma de encarar estos márgenes.



Su recorrido poético muestra un paradigma propio enfocado en la traducción y transformación metafórica de los paisajes misioneros. El ejercicio de otra lengua proyecta el contacto del escenario fronterizo (Argentina-Posadas; Paraguay-Encarnación) que se visualiza en el proceso creativo a través del registro de lo que rodea al “yo” en una especie de operación constante de selección e interpretación aventurada y por momentos caprichosa; y esa elección se convierte en poesía:

*Quiero llevarte hasta los cerros luminosos  
donde curva suavemente el cielo  
sobre rumores ya libres de la siesta  
y tibios por tan apasionados regocijo;  
donde la tierra azul sus carnes orgullosas  
soterrando lo oscuro;  
el opaco suspiro de la piedra;  
donde lo verde,  
amor, va por el aire,  
y es la fiesta,  
la danza,  
lo que en torno de ti se regocija.  
(Acuña, 1944: 31)*

En la mencionada trilogía poética, Acuña retrata otras realidades; privilegia aquellos intersticios que provocan corrimientos de sentido en la traducción de un *paisaje zonal*<sup>3</sup>. Hace suya una estética de lo verosímil, y reinventa los espacios cotidianos; ya que por ejemplo cuando se refiere al río Paraná habla de ese recorrido fluvial que conocemos y reconocemos, pero al mismo tiempo es otro; más inmenso, más imponente; más universal:

*Corre el agua asombrada de su nombre:  
metal del tiempo,  
pesadumbre de la luz que pugna  
por encontrar su cauce;  
sustantivo carnal  
que designa al verano y su criatura.  
(Acuña, 1950: 55)*

Otros versos se extraen del libro *El río* donde – efectivamente– Acuña se dedica página a página a la proliferación metafórica (y rítmica) del Paraná:

*Viva médula, curso que despoja*

*de eternidad al alto cielo y suma  
nubes al monte, ramas a la espuma,  
y al pez y al agua juntamente aherroja...;  
(Acuña, 1950: 53)*

En su discurso poético se presentan elementos como el agua, la tierra, los árboles, la siesta misionera, piezas claves en el delineamiento de un mapa menor:

*Pero debes sentirlo. Aquí entre mis lapachos, mis  
isipós, mis cedros,  
él exige un testigo, una presencia,  
una boca que beba de sus aguas,  
que lo afirme una mano...  
(Acuña, 1944: 44)*

La escritura se vale del detalle del paisaje; y la descripción de sus espacios proyecta un tono, un matiz particular, porque se desliza en juegos con el símil y de este modo construye lo que es propio en el horizonte de la poesía, aquella cadencia, aquel ritmo particular, aquel lenguaje interno que libera la metáfora hacia varias direcciones en su sentido, así escribe:

*La vieja selva del dolor me hiere,  
me nombran sus azules mariposas,  
el sudor y la sangre,  
y erguidos troncos de madera heroica  
me llaman a sus sombras...  
(Acuña, 1944: 83)*

Presenta cierto desbordamiento del sentido poético puesto en el escenario natural, y de este modo dibuja la inmensidad de la selva misionera. Debido a ello se considera que Acuña promueve con cada estrofa una suerte de mirada inocente al observar todo como si fuera el encanto de la primera vez; al tiempo que reconstruye, funda una selva particular; es a su vez un observador y visionario. Por ello, es en la acción de la mirada del poeta donde se produce la transformación, el corrimiento del objeto de belleza; y la nueva sensibilidad metafórica plasma en sus poemas; así lo demuestra:

*Estoy aquí entre mis paredes,  
entre mis viejas flores con perfume de selva,  
mirándome un arroyo*



*casi tan silencioso que no sé si es mi sangre  
o ese viejo perfume de mi lejana selva.  
(Acuña, 1944: 44)*

Al momento de barajar el concepto de zona tenemos presente el término de frontera, ya que colabora en el análisis de las coordenadas poéticas expuestas por el autor, y a su vez agrega un plus en la interpretación del signo por la particularidad de gestarse en una periferia literaria.

En esta oportunidad se debe traducir a la “frontera” como aquel espacio de discontinuidades y renovaciones, de explosiones del sentido. En la literatura acuñaana la confluencia de ambas orillas genera un imaginario propio, diferente, híbrido, inconstante, con pluralidad de significantes y significados.

Fernando Aínsa define la *zona fronteriza* como “un espacio del poder” (Aínsa, 2002), “un espacio diferente” en la concepción de un ámbito límite a la vez que transgresor. Expone que el dinamismo de estos lugares de producción genera la necesidad de legitimar en los bordes aquello que es “distinto”; por otra parte agrega: “Toda línea fronteriza se concibe, entonces, a partir de un centro que proyecta su propia periferia” (Ob. cit.: 27, 28 y 32).

Pero además, en el límite se gestan lugares que desarrollan “energías culturales propias”. De este modo se presenta una línea divisoria que legitima a la vez que protege todo aquello que contiene; por ello: “Lo diverso es generador de fronteras en la misma medida en que la frontera es creadora de diversidad...” (Ob. cit.: 28, 29)

Aínsa con sus reflexiones teóricas apunta a subrayar las negociaciones en las fronteras, en esa misma porosidad de los límites que alberga –de todos modos– una identidad edificada en el intercambio y la flexibilidad de los bordes (Cfr. Ob. cit.: 36).

Las filtraciones son posibles por medio de los agentes sociales dentro del ámbito sociocultural y Acuña produce discursos en el borde, se atreve y encuentra en la transgresión la suma poética; es decir la combinación de lo propio con lo otro –lo ajeno, lo foráneo– cuya característica significativa es la hibridez, la mixtura metafórica; lo que gene-

ra puentes literarios y transforma la frontera en un muro lábil y accesible (Cfr. Ob. cit.: 36).

Entonces escandiendo la poesía acuñaana se puede decir que, dentro del panorama general de producción argentina, es una *literatura menor*<sup>4</sup> frente a una mayor y centralista. El placer de la lectura de sus textos se erige en ese punto intermedio entre lo conocido y la potencialidad de ser, ya que produce un nuevo espacio menor, fronterizo; así lo ejemplifica:

*ESTA es mi selva:  
los infinitos pájaros que de pronto, en las tardes,  
prolongan una huída hacia el ocaso;  
el viento entre los árboles cargados de cigarras;  
los llameantes insectos de la siesta;  
la noche con sus negros abanicos...  
Esto que ves, que sientes, que soportas,  
subiendo por mi voz,  
sangrando,  
ardiendo.  
(Acuña, 1939: 37)*

El relato poético de Acuña se vale de la estética de lo verosímil:

*Debemos descender hacia la lluvia  
para sentir esa torpe tristeza de las cosas,  
su dulce verde sumergido,  
isu verde, amor, su verde!...  
(Acuña, 1944: 41).*

*Esa selva* circunscribe –no solamente– el mandato dogmático del centro que la legitima como “diferente” sino que genera la erosión, la innovación que se introduce a través de esa periferia hacia los centros, en una dialéctica particular que pugna por la discontinuidad y las particularidades culturales. (Cfr. Ob. cit.: 34)

Entonces con la propuesta estética de lugares costeros el poeta innova la escritura, crea espacios líricos de avanzada en la transgresión de límites nacionales valiéndose de la idiosincrasia que se gesta en el borde, más allá de ese río que lo somete verso tras verso. A medida que transmite su visión, transpone, traduce las emociones de su yo poeta a la imagen natural misionera. Deja que el paisaje hable y explique el sentir del observador y lo exterioriza valiéndose de la naturaleza indómita.



Construye un lenguaje propio y la experiencia sensible provoca una desviación de la corriente tradicional de la temática misionera; explota el símil y las metáforas y –por paradójico que suene– se aleja de ese referente fuerte y significativo para re-fundarlo desde la interioridad del poeta; es decir, en sus palabras, el autor *se sumerge en el verde*. (Cfr. Ob. cit.)

En sus poemas no hay definiciones absolutas, hay cambio y mixtura, hay potencialidades que se proyectan desde las orillas. Su escritura excede territorios fijados porque forma parte de la línea de fuga que escapa del espacio cultural nativo y vibra en los intersticios poéticos, en la construcción metafórica.

## Textualidad en el umbral. Sobre el cuento inédito *Jerónimo y Concepción*

El cuento sin publicar *Jerónimo y Concepción* es un manuscrito, un proyecto literario en proceso con marcas de corrección y sobreescritura que forma parte de un conjunto de textos narrativos no publicados del autor. Al haber puesto en diálogo conceptos que proponen una mirada semiótica sobre la obra de Juan Enrique Acuña y al detenernos en su maquinaria ficcional, si nos referimos a su narrativa tenemos que dedicarnos a sus papeles inéditos.

Para analizar dicho material y dada la naturaleza del objeto, recurrimos a las herramientas y metodologías de la Crítica Genética ya que ésta se dedica a trabajar sobre los manuscritos, borradores, textos inéditos de los autores. La misma indaga en un camino de correcciones e hipótesis de escritura que brindan más información sobre cómo el autor en cuestión trabaja con la trama literaria.

El análisis genético muestra las contingencias del manuscrito con las vacilaciones de la pluma autoral respecto de las posibilidades de registrar –en este caso– una historia que intenta recons-

truir espacios guardados en la memoria, como los escenarios a la vera del río Paraná, y los roles que se despliegan en estos paisajes: la lavandera y el pescador.

El cuento registra la historia de Jerónimo y Concepción, personajes que sobreviven en los márgenes culturales y geográficos de Posadas y Encarnación, en contacto permanente con el río Paraná: Concepción es lavandera y pasera<sup>5</sup> y Jerónimo es pescador y ocasionalmente contrabandista. Las situaciones que se van sucediendo llevan primero al amor y luego al distanciamiento entre ambos personajes, estado que se invierte ya casi al final del relato, cuando Jerónimo intenta una nueva aproximación.

Esta ficción hace visible que los márgenes del río, las vivencias en el borde social, económico y cultural llevan a considerar un matiz particular anclado en la premisa de mostrar un escenario propio y periférico.

Nuevamente y en coherencia con su maquinaria poética, Acuña se aprovecha de lo que lo rodea y traduce el paisaje de la zona. En un juego de representaciones prevalece la contingencia que posibilita un grado de inexactitud en el registro, aún con la fuerte impronta que en el texto ostentan las imágenes localistas.

Se presenta un giro original en la ubicación de la historia, ya que el autor no sólo trabaja con el imaginario simbólico consensuado en el margen argentino de la ciudad de Posadas como última línea divisoria de una nación; va más allá, cruza fronteras y en el contacto con la ciudad de Encarnación (Paraguay) plasma la fluidez de las franjas limítrofes a través de las contribuciones lingüísticas y simbólicas que se generan en una zona *otra* en la que cohabitan ambos sistemas culturales. De este modo, representa espacios de intercambios lingüísticos y erige ese particular escenario cultural.

El manuscrito acuñaño funciona como un registro de los constantes pactos y transacciones culturales que se formulan desde estos lugares de los que resultan discursos mixturados, heterogéneos. La condición de hibridez se instaura como una huella de la continuidad de la creación, se traduce como el producto de un movimiento, de



una inestabilidad estructural de las cosas, de la narración, de su supuesto registro fiel, de su glosa correctiva y de sus espacios simbólicos de construcción de lo posible en fronteras lábiles.

Como relato presenta rasgos de la escuela del *realismo*, retrata los bordes fecundos en el margen entre ciudades fronterizas. Es una zona de filtraciones, de filiaciones, de estrategias y de alianzas que a su vez gestionan nuevos convenios culturales (Cfr. Aínsa, 2002: 27).

El tejido narrativo de Juan Enrique Acuña posee esa dimensión temporal y espacial que abarca la extensión en el horizonte de las constantes correcciones de su manuscrito. Cada cambio, cada supresión o sustitución provoca un grado más de comprensión de la maquinaria literaria del autor. Pliegues témporo-espaciales trabajan en el nivel de la trama. Por ello, cuando hablamos del cuento de Acuña nos referimos a espacios elaborados desde la ficción que tienen su referencia inmediata, histórica y que se convirtieron –con el paso del tiempo– en lugares de la memoria. Al mismo tiempo son accesibles a futuras y constantes resignificaciones para su supervivencia sociocultural por la misma inestabilidad del discurso literario en cuanto a forma de registro de un momento pasado (Cfr. Nora, 2008: 38).

La obra de Acuña expone una narrativa zonal, porque varios recursos trabajan al interior de la trama: primero, narra la historia de personajes con características particulares; segundo, tiene una inclusión moderada de términos del idioma guaraní; y tercero, los escenarios son en su mayoría en el pueblo, en el monte o a la vera del río Paraná.

*Jerónimo y Concepción* como relato posee en sus líneas una referencia textual que en cierta medida vislumbra los avatares estéticos y literarios de una escritura que se nutre de un paisaje negociado por una historia compartida. Pero además, es testigo de un sitio de reformulaciones socioculturales en los márgenes costeros para mostrar lo que más tienen en común, el tránsito de personas. De este modo, se construye un lenguaje que alberga una voz propia a la vez que colectiva.

Como retrato fluvial *Jerónimo y Concepción* posibilita la delimitación de una escritura que expone una poética única, la de redescubrir escena-

rios culturales que forman parte de la geografía misionera y exponerlos como signo, como huella poética ante un lector de acá y de otras latitudes. La habilitación de un análisis de este tipo pretende marcar –ahora sí, sumando el acercamiento a su producción poética– la configuración de un proyecto literario zonal, que a su vez, no pretende limitar lecturas e interpretaciones.

Enfocarnos en su ficción implica trazar líneas de análisis que acercan *otros* espacios de producción de estudios y crítica de la literatura latinoamericana. Esta misma cuestión que nos conduce también a reflexionar sobre la constitución y legitimación de esos ámbitos que se autodenominan universales (*doxa*<sup>6</sup>).

La textura acuñaana –en su dimensión semántica– está relacionada con los sitios intermedios, con los condicionantes híbridos de todo fenómeno cultural (productos literarios, posturas estéticas y referencias intelectuales); engranajes que trabajan en los niveles narrativos, a partir de concepciones de frontera, margen, periferia y memoria. Ello contribuye a una suerte de re-actualización de recursos estéticos y posturas intelectuales frente al contexto cultural del autor. Al mismo tiempo, se reconoce que esa inestabilidad es una constante en márgenes donde los hábitos y fenómenos culturales fluyen. Es el resultado espectacular de una simpatía en el seno de un universo lleno de uniones, enfrentamientos y contingencias.

En las personas ficcionales reconocemos –a medida que avanza el relato– la búsqueda de definición de aquello que con el cuerpo se presenta como una demarcación: hay un intento, un gesto de “poner el cuerpo” individual en el acto; ello motiva cierto grado de nostalgia en el afán de identificación y reconocimiento de un colectivo.

Por ello, la re-creación de la jornada de trabajo a orillas del río Paraná (las paseras, las lavanderas, los pescadores) activa espacios que se guardan en la memoria, detona el inconsciente colectivo y devela las franjas, las orillas, los costados fronterizos de una ciudad en contacto con otra. La rivera del Paraná alberga esa posibilidad de pensarlo y repensarlo en tiempo pasado, pretérito de posibilidades futuras que se dibujan en su ficción.



El río Paraná viene a formar parte del repertorio de personajes, ya que cuando el autor refiere en el cuento *Jerónimo y Concepción* el trajín de las paseras en el cruce fronterizo fluvial escribe:

*En la luminosa euforia de la mañana, los rostros oscuros de las mujeres brillaban bajo los sombreros de paja, los pañuelos de colores y los rebozos desteñidos por su larga camaradería con la intemperie. Y el guaraní charlatán o sentencioso, ola sonora sobre las ondas infinitas del Paraná. (Jerónimo y Concepción. Manuscrito autógrafo: pág. 19)*

Y el narrador al mencionar el oficio de Jerónimo observa:

*...Jerónimo no pensaba en Concepción. Pensaba en su padre, en el buen viejo tan sencillo y sabio en cosas de la vida como cualquiera de los refranes que solía repetir. Don Pedro había sido maestro, le había enseñado cada uno de los secretos del río, había infundido en su espíritu la pasión fluvial, el culto de la baquía marinera, ese rudo amor varonil por la rotunda esplendidez del agua que corre, toda hecha de curvas y sorpresas como una hembra. Jerónimo había seguido las huellas de don Pedro en cuanto tuvo edad y oportunidad para trabajar a bordo. Se empleó por primera vez en un vaporcito de carga que llegaba hasta Tacurú Pucú y comenzó a servir como “mitai”, pero soñaba con terminar en la timonera de un barco de pasajeros, vestido de chaqueta y gorra de capitán. (Ob. cit.: pág. 53)*

El autor misionero reconfigura, resemantiza y fomenta, por medio de estas características, espacios en el borde y genera una escritura que se erige en parte indisociable de la lucha por el sentido, por hacer visibles en cierta medida esas zonas grises de contacto y expone de este modo un registro intercultural.

Fernando Aínsa hace hincapié en que en el imaginario latinoamericano se produce un *diálogo intercultural* debido a la necesidad de reconstruir espacios de encuentro y a su vez reconocer una suerte de hibridez como característica propia. De este modo, se erige una *plataforma cultural* a partir de la cual se identifica y se expresa la diversidad. En este sentido, la obra es un tapiz inacabado cuya trama muestra el trabajo con el lenguaje,

derrotero arduo con pluma en mano que expresa una geografía peculiar.

El escritor misionero introduce frases, modismos propios de la zona, regenera refugios familiares utilizando el discurso enraizado. De este modo detona, denota aquello que se guarda en la memoria, hace andar aquello recordado como propio.

Así escribe, cuando refiera a sus personajes:

*La mujer sonrió con su sonrisa de madre joven. La lavandera de cara amarillenta la observaba con el rabillo del ojo.*

*-¿Pero qué le pasará a esa ñakangüé, que no viene? -dijo mirando hacia lo alto de la barranca; y agregó, dirigiéndose a la mujer: -¿Nunca oyó hablar de ella en la Villa?*

*-¿Ña kangüé? -preguntó desconcertada la mujer.*

*-Concepción. Le dicen ña kangüé porque es flaca, puro hueso.*

*-Ah.*

*-¿Nunca le habló de ella la comadre de su tía?*

*-Sólo me dijo que la conocía cuando era una guaina. Creo que eran medio vecinas. (Ob. cit.: pág. 43)*

El trabajo con la palabra genera una constante toma de decisiones que convierte ese discurrir narrativo –que rebasa fronteras– en un potenciado núcleo simbólico, lingüístico y literario. La obra de Acuña es por sí sola una *máquina revolucionaria*<sup>7</sup> en términos lingüísticos porque cada palabra de su vocabulario integra y carga con la posibilidad de existencia en las orillas, desde donde construye su propio marco cultural, social, político y geográfico. Panorama que de alguna manera reafirma cruces y nuevas coordenadas de reflexión sobre la palabra “baúl”<sup>8</sup>.

Además, si ubicamos su poética en el filo de la *literatura menor*, por el registro localista que lleva adelante, podemos agregar lo que explican Gilles Deleuze y Félix Guattari en *Kafka. Por una literatura menor*: “La literatura menor no es la literatura de un idioma menor, sino la literatura que una minoría hace dentro de una lengua mayor. De cualquier modo, su primera característica es que, en ese caso, el idioma se ve afectado por un fuerte coeficiente de desterritorialización.” (1998: 26)



De este modo, los problemas que afectan a los personajes de Acuña abarcan conflictos de frontera: el trabajo en la orilla del Paraná, el contrabando, las paseras, los pescadores; ya que a partir de su existencia en un contorno reducido "... cada problema individual se conecta de inmediato con la política." (Deleuze-Guattari, 1998: 27).

Aínsa (2006) subraya que *el espacio vivido* soporta un *ser* diferente por tanto se transforma en un pivote de referencia para las sucesivas lecturas críticas y literarias. Estas mismas lecturas producen un corte transversal y por ende una pausa temporal para la formulación crítica como así también para la reformulación literaria (Cfr. 21).

En la lectura, el texto funciona como mediador entre el autor y el lector en ese punto de inflexión donde se producen las decodificaciones, al tiempo que se construyen puentes, y se reformulan pasajes que habilitan modos de encuentro y concordancia entre lo conocido y aquello imaginado, al final de cuentas todo referido a la ficción.

Estas mismas formas de interpretar los lindes tienen una historia de reflexiones teóricas y tensiones alrededor del dualismo centro y periferia. Y de alguna manera, la poética de Acuña es un ejemplo literario que muestra modelos arriesgados y reglas estéticas propias frente a concentrados y rígidos campos de producción y difusión.

A través del borrador de este autor se manifiesta el papel donde la *escritura permanece activa*. Incursionar en la *fábrica del texto* (Cfr. Barthes, 2006) conlleva además reflexionar sobre una tradición literaria provincial gestada e incentivada en las líneas (simbólicas y geográficas) y concebida como *literatura menor* dentro de una *lengua mayor*.

Por ello, es pertinente subrayar que estamos frente a un relato enmarcable dentro de la tradición del realismo, pero cuya construcción discursiva conduce a un discurso innovador en lo que respecta a la estética de lo verosímil. Se da lugar a un *ejercicio menor, marginal* que rediseña una máquina colectiva, voz de autor que habla por una potencial comunidad. (Cfr. Deleuze-Guattari, 1998: 30)

Esa línea de fuga que se aleja de la doxa es el cambio de sentido en lo descripto por Acuña. El estado de cosas que nombra o refiere es diferente de la cosa en sí. Este proceso marca los delineamientos propios de la ficción, ya que si bien existe una referencia real de lo que se narra, fuera del lenguaje estético, nos quedan postales turísticas porque sus palabras se hilan en una suerte de universo particular.

La lectura de *Jerónimo y Concepción* produce el *efecto de lo real*<sup>9</sup>, gracias a los aportes del paisaje y el vocabulario de los personajes que conviven en las orillas culturales.

Una política de la memoria implica pensar en esos intersticios o espacios fecundos para la reinención de lo ya conocido como familiar. En el caso específico de la narrativa de Acuña es la orilla del río la actividad de transacción no sólo económica sino cultural que apela a una presencia colectiva.

En el camino de análisis aprovechamos los aportes de Homi Bhabha (2007), quien coloca en discusión términos como *in-between*<sup>10</sup> que supone la renovación de concepciones sobre las políticas de los espacios intermedios (semióticos, geográficos, culturales). Estos promueven lugares de reformulación en la producción del sentido; y albergan la posibilidad de replantearnos esas zonas que a su vez constituyen pequeños mosaicos de la memoria colectiva de una sociedad.

Asimismo, son cuestiones que colocan en discusión cierta doxa impuesta desde los centros de producción crítica y literaria, que tiende a la unificación de criterios de investigación. Nos parece sumamente significativo el análisis a partir de conceptos como memoria, que provoca un recorte temporal dentro de los márgenes de esta ficción.

Son estos cruces teóricos los que posibilitan la reconfiguración de una narrativa entre orillas, revalorizando espacios interculturales que ocupan fronteras geográficas, en los cuales se generan discursos sobre un tejido de múltiples tramados.

*Jerónimo y Concepción* como narrativa plasma la fluidez del límite –el río Paraná– a través de las contribuciones lingüísticas y simbólicas que se generan en una nueva zona donde cohabitan am-



bos sistemas culturales. De este modo, construye imaginarios sociales en relación con ese *otro* (extranjero, extraño, inmigrante).

Estos lugares permiten reformular conceptos como *heterogeneidad y diversidad* por los surcos y caminos que Acuña decidió transitar y se convierten en la diversidad manifiesta de opciones y batallas con el lenguaje y el sentido.

Deja como registro literario cierto grado de matiz *polimorfo*, ya que la escritura desborda cualquier linealidad de renglón y profundiza en el frondoso bosque de las múltiples elecciones del código (Cfr. Hay, 2008: 42).

Por medio de las decisiones autorales se dibujan lugares comunes reinventados culturalmente por medio del estilo propio, y son esos ámbitos compartidos los *lugares de la memoria*. Por ello, creemos que se impone el paisaje misionero a la vera del río Paraná donde los personajes típicos como las lavanderas o las paseras conforman un horizonte autóctono y complejo en esta parte del mundo (Cfr. Nora, 2008).

*Imaginemos que uno es un individuo cualquiera, nacido y criado a orillas del Paraná, apasionado del río y conocedor de todas sus bellezas y penurias. No importa que uno sea despreocupado o serio, holgazán o trabajador. Uno es simplemente un individuo que vive en ese maravilloso trajinar del puerto. (Jerónimo y concepción. Manuscrito autógrafa: pág. 165)*

Gastón Bachelard en su formulación sobre la poética de los espacios señala que cuando se escribe y se describe una casa se lee una casa; y automáticamente el lector suspende la lectura y comienza a recordar una antigua morada (Cfr. Bachelard, 2000: 35).

En el caso de Acuña se trata de leer y considerar un paisaje; por ejemplo, cuando refiere al Paraná; este espacio fluvial constituye un personaje más en la trama, y su permanencia se ratifica al repasar los títulos de sus obras publicadas<sup>11</sup>.

En el relato, el río es una postal que explica la existencia de los personajes, los justifica, pero a su vez denota el recuerdo que tenemos guardado en nuestra memoria de ciudad fronteriza. Es una imagen que a nivel semántico fija, ubica en la fron-

tera, al tiempo que permite ir y venir dentro de ese espacio fluvial.

A través de las coordenadas de la pluma acuña se establece la semántica; cuyos bordes en fuga (encarnacenos y paraguayos) conducen a una heterogeneidad intercultural y proponen el asentamiento de estrategias literarias que se potencian en las filtraciones sociales y recogen frutos híbridos.

Su literatura es *menor* porque se gesta en la frontera frágil de la confluencia de ambas culturas lo que crea un imaginario propio, inapreciable, diferente, híbrido, inconstante, con pluralidad de significantes. No hay un origen, hay cambio y mezcla, hay potencialidades de ser.

Su relato forma parte de la línea de fuga que escapa al rizoma y a la estabilidad territorial, literaria. Es por ello que se debe pensar que como autor Juan Enrique Acuña se define por su entorno y el sentido de pertenencia, que lo conducen hacia otras tradiciones y semiósferas.

Su manuscrito es una propuesta literaria que registra el interés por construir un campo intelectual a pesar de los condicionamientos que obran en el universo de la acción cultural. A través de su obra se observan los esfuerzos por formar parte y constituir un espacio de intercambio y de generación de discursos propios como un autor en la periferia.

Al mismo tiempo, renueva la percepción –a nivel ficcional– de lo que significan términos como imaginación y memoria colocando en juego sus constantes y variantes en la concepción de lo verosímil. Nos parece significativo develar los engranajes de la maquinaria acuña que exponen los procesos de codificación (manuscrito en proceso) y de decodificación (discurso ficcional) que operan en la ruta de la exégesis (Cfr. Aínsa, 2006: 26).

Su periferia funciona como ese *lugar metafórico y privilegiado* que produce una estética localizada y, al mismo tiempo, es *otro lugar versado* que en cierta medida complementa al sitio supuestamente real. Vale decir que Juan Enrique Acuña constituye un perfil de autor y de intelectual porque organiza un entramado de acciones en pos de la consolidación de su campo cultural en el margen argentino.



## Bibliografía

ACUÑA, Juan Enrique (1987): *Juan Enrique Acuña. Poemas 1942-1955*. Misiones, Talleres gráficos Casa Echenique.

ACUÑA, Juan Enrique (¿?): *Jerónimo y Concepción*. Manuscrito autógrafo, archivo del proyecto de investigación *La memoria literaria de Misiones (2008-2012)*.

AÍNSA, Fernando (2002): *Del canon a la periferia. Encuentros y transgresiones en la literatura uruguaya*. Montevideo, Ediciones Trilce.

----- (2006): *Del topos al logos. Propuestas de geopoética*. Madrid, Iberoamericana.

----- (2008): *Espacios de la memoria. Lugares y paisajes de la cultura uruguaya*. Montevideo, Ediciones Trilce.

ALDANA, Natalia: *Juan Enrique Acuña. El recorrido de la pluma; aproximaciones y conjeturas sobre un manuscrito* (Tesina de grado). Posadas, Departamento de Letras, FHyCS, UNaM. Defendida en agosto de 2012. Inédita.

BARTHES, Roland (2003): *Roland Barthes por Roland Barthes*. Buenos Aires, Paidós.

----- (2004): "El efecto de lo real". En AA.VV: *Realismo ¿Mito, doctrina o tendencia artística?*. Buenos Aires, Editorial Cuadrata.

----- (2006): *El placer del texto y Lección inaugural*. Buenos Aires, Siglo XXI.

BHABHA, Hommi (2007): *El lugar de la cultura*. Buenos Aires, Manantial.

BELLEMIN-NOËL; DE BASSI y otros (2008): *Genética textual*. Madrid, Arco Libros.

BOURDIEU, Pierre (1971): "Campo intelectual y proyecto creador". En *Problemas del estructuralismo*. México, Siglo XXI.

----- (1983). *Campo de poder y campo intelectual*. Buenos Aires, Folios.

DERRIDA, Jacques (1980): *La ley del género*. Apunte de cátedra Teoría y análisis literario de Jorge Panes, 1988.

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. (1990): *Mil mesetas*. Valencia, Pretextos

----- (1998). *Kafka. Por una literatura menor*. México, Editorial Era.

DE CERTEAU, Michel (2004): *La cultura en plural*. Buenos Aires, Ed. Nueva Visión.

FOUCAULT, Michel (1966): "¿Qué es un autor?" fragmento de "¿What is an autor?", en *Critical Theory since 1965*, Hazard Adams y Leroy Searle (eds), Florida State UP, tallase.

HAY, Louis (2008): *Del texto a la escritura en Genética textual*. Madrid, Arco Libros.

KAUL GRÜNWARD, Guillermo (1995): *Historia de la literatura de Misiones*. Posadas, Editorial Universitaria de Misiones.

NORA, Pierre (2008): *Pierre Nora en Les lieux de mémoire*. Montevideo, Ediciones Trilce.

PALERMO, Zulma (2003): "La cultura como texto: tradición/innovación". En *Culture et discours de subversión, Rev Sociocritiques*. Univ. de Montpellier.

RECONDO, G. (1999): "Evolución de la idea de frontera: del orbe romano al Mercosur. La línea, el laberinto y el espacio definidor de la pertenencia". En R. BAYARDO- M. LACARRUI (Comps.): *La dinámica global/Local*. Buenos Aires, La Crujía.

SANTANDER, Carmen (2004): *Marcial Tole-*



do, un proyecto literario intelectual de provincia. Tesis de doctorado, UNC.

SANTANDER y otros (2005): *Álbum de revistas literarias y culturales de misiones desde la década del sesenta*. Programa de Semiótica, SecInv, FHyCS, UNaM. CD-Rom.

SARLO, Beatriz (1999): *Una modernidad periférica, Buenos Aires 1920-1930*, Buenos Aires, Nueva Visión.

----- (2001): "Fogwill, la experiencia sensible". En Revista cultural *Punto de vista*. Año XXIV N° 71, Buenos Aires.

TODOROV, Tzvetan (1996): "El origen de los géneros". En *Los géneros del discurso*. Caracas, Monte Ávila Editores.

## Notas

1 Ver ACUÑA, Juan Enrique: *Poemas 1942-1955*. Posadas. Casa Echenique. 1987

2 Desde 1961 hasta 1963 fue becario del Ministerio de Cultura de Checoslovaquia, donde se especializó en dirección escénica y en cortometrajes de muñecos animados (CF. C.V. proporcionado por los familiares conjuntamente con los primeros manuscritos cedidos para investigación).

3 La calificación de *paisaje zonal* alberga las representaciones tanto de *paisaje* como aquella construcción propia del poeta (estilo y potencialidades metafóricas) como así también la demarcación, la contingencia geográfica de ser zona de confluencia al tiempo que zona limítrofe. *Zonal* es una cualidad que deconstruye espacios de significación (en relación con los centros literarios y a su vez afianzando el canal de diálogo con el país vecino). De alguna manera, sintetiza un repertorio de posibilidades latentes en el borde.

4 Gilles Deleuze y Felix Guattari refieren en su texto *Kafka. Por una literatura menor* (1998) a la escritura como un lugar de combates de lo que sería una literatura menor frente a una lengua mayor.

5 Término que en esta parte de la geografía argentina refiere a aquellas personas, mujeres en su ma-

yoría, que llevan adelante el denominado popularmente contrabando hormiga en el paso fronterizo entre las ciudades de Encarnación y Posadas.

6 Barthes refiere a la *doxa* como aquella lectura instaurada, heredada sobre ciertos tópicos que hacen a la comprensión de nuestros espacios socioculturales (Cfr. Barthes, 2003).

7 Concepto acuñado por estos teóricos, quienes trabajan la dinámica de textos menores y los grandes escenarios de producción estética y centralizada (Deleuze-Guattari, 1998).

8 Vemos la adecuación de colocar la característica de *baúl* porque activa a nivel semántico el efecto de indagación en *el baúl de los recuerdos* a partir de denotar a nivel lingüístico palabras significativas.

9 Roland Barthes refiere en su texto "El efecto de lo real" que la descripción en detalle puesto en el relato contribuye a aceptar enunciados que *denotan lo real sin decir* que son "reales" alejando, de este modo, el significante del significado y contribuyendo a la producción de una estética de lo verosímil (Cfr. Barthes, 2004).

10 Concepto teorizado por Homi Bhabha y refiere a los discursos que en oposición a los grandes relatos etnocentristas y globalizados marca la tendencia hacia la multiplicidad, la otredad y reafirma la existencia de aquellas voces de la minoría que se rebelan frente a un sistema que intenta homogeneizar lo heterogéneo (Cfr. Bhabha, 2007).

11 Juan Enrique Acuña publicó en 1954 el poemario *El río* en el cual se dedica a nombrarlo de varias maneras a ese brazo fluvial significativo.

