

## Guía de Presentación de INFORMES DE AVANCE – INFORMES FINALES

Proyectos acreditados en la Secretaría de Investigación y Postgrado.

1. TÍTULO DEL PROYECTO: La memoria literaria de la provincia de Misiones (2ª parte)
3. FECHAS DE INICIO Y DE FINALIZACION DEL PROYECTO: DESDE: 1 /1/2010 HASTA: 312/12/2012
4. PERIODO AL QUE SE REFIERE EL PRESENTE INFORME: DESDE: 01/01/2010 HASTA: 31/12/2010
5. EQUIPO DE INVESTIGACION

APELLIDO Y Nombre	Cargo / Beca	Nº de horas investiga x semana	Mes de incorporación	Mes de finalización	Evaluación S - NoS
María de las Mercedes García Saraví	PTI ex Directora	20	1/1/2010	12/2010	
Lic. Karina Beatriz Lemes	JTP se Investigadora cat. IV	10	01/01/2010	12/2010	S
Román, Gabriela	Invs. Inicial	10	01/01/2010	/12/2010	S
Aldana, Natalia	Aux AH	10	01/01/2010	/12/2010	S
Otero, Jorge Hernando	Invs. Inicial	10	01/01/2010	/12/2010	S
López Torres, Sebastián	Aux B	10	01/01/2010	12/2010	S
Renaut, Marisa	Invs. Inicial	10	01/01/2010	/12/2010	S
Kushidonchi, Ana Eugenia	Aux ah	10	16/03/2010	12/2010	S
Pereira, Carina	Aux ah	10	16/03/2010	/12/2010	s

Se consignan primero los datos del Director de Proyecto y luego los de otros investigadores que trabajaron efectivamente en la investigación.

En 'Cargo / Beca' se anotarán las iniciales de la categoría docente y dedicación, o de investigación:

PTI	Profesor Titular
PAS	Profesor Asociado
PAD	Profesor Adjunto
JTP	Jefe de T. Prácticos
AY1	Ayudante de 1ª
AY2	Ayudante de 2ª

ex	Exclusiva
se	Semiexclusiva
si	Simple

AUX	Auxiliar de Investigación
INI	Investigador Inicial
ASI	Asistente
IND	Independiente
PRI	Principal

b	Becario
ah	Ad honorem
ADS	Adscripto
INV	Invitado

Así, un Profesor titular semiexclusiva se escribe 'PTI se' y un Auxiliar ad honorem 'AUX ah'.

Si el investigador tiene varios cargos ocupar otros tantos renglones, al igual que si ha cambiado de cargo o de nº de horas semanales dedicadas a la investigación en el transcurso del período de referencia

'*Nº Horas investiga x semana*' se refiere a las horas que insumió efectivamente la realización de la investigación (y no a la dedicación total del cargo). Si la persona tiene varios cargos, consignar para cada uno de ellos la dedicación horaria semanal al proyecto.

En '*Mes de incorporación*' consignar el mes a partir del cual cada investigador se ha incorporado al proyecto; y en '*mes de finalización*', cuando ha dejado de participar. Las fechas no pueden extenderse más allá de los límites del período de referencia del informe.

La '*Evaluación*' está referida al desempeño de cada investigador durante el período de referencia de acuerdo a la evaluación del Director del Proyecto. Consignar S (Satisfactoria) o No S (No Satisfactoria). Si es necesario a continuación de cuadro se puede fundamentar las evaluaciones No Satisfactorias.

Firma Director de Proyecto

.....

Aclaración: María de las Mercedes García Saraví

Fecha de presentación del Informe de Avance – Final. 28 DE abril de 2011

PARA RESPONDER A LOS ITEMS SIGUIENTES UTILIZAR HOJAS COMPLEMENTARIAS (TAMAÑO A4)

EN EL NUMERO QUE SE REQUIERA

## **6. RESUMEN DEL PROYECTO ORIGINAL**

Se trata de describir sintéticamente (máximo 200 palabras) las principales características (tema, metodología, etc.) del proyecto.

El proyecto se sustenta en la necesidad de recopilar, conservar, organizar y analizar los dossiers manuscritos de autores misioneros. Misiones –tal vez pocas provincias argentinas lo tengan – no cuenta con un archivo que conserve– para su guarda y estudio– los documentos (borradores, manuscritos, tapuscritos, hojas de apuntes, etc.) producidos por los autores y que forman parte del acervo literario provincial. La revalorización de estos papeles (como bien de uso, no como ornamento de coleccionista) toma impulso en la segunda mitad del siglo XX. Ante la urgente necesidad de rescatar dichos documentos – ya en manos de los herederos – corresponde a la Universidad, y específicamente a la carrera de Letras, a través del Programa de

Semiótica organizar el Archivo Genético del campo literario de Misiones. Se han llevado a cabo, están en marcha o se inician en la Secretaría de Investigación proyectos diversos que apuntan al mismo objeto, la literatura provincial, con variadas perspectivas teóricas e instrumentos metodológicos con las que estableceremos fructíferas relaciones e intercambios. La labor propuesta implica una sólida red de acuerdos teóricos, críticos y metodológicos iniciales, un arduo rastreo e identificación de los documentos, además de la tramitación ante deudos y poseedores actuales de los respectivos préstamos del material.

#### **7. LISTA DE ACTIVIDADES REALIZADAS DURANTE EL PERÍODO**

Se trata de las actividades efectivamente realizadas durante el período de referencia. Pueden ser las mismas que las incluidas en el Proyecto, pero también pueden aparecer nuevas actividades que no hayan sido previstas originalmente. Esta sección puede ser publicada en la página de la Facultad y de la Universidad.

EN LÍNEAS GENERALES SE REALIZARON LAS ACTIVIDADES PREVISTAS:

Los integrantes del proyecto participaron en los siguientes congresos:

COLOQUIO INTERNACIONAL “LA MEMOIRE ET SES REPRESENTATIONS ESTHETIQUES EN AMERIQUE LATINE », Rennes, 11-13 de febrero de 2010.  
Ponencia: *El canon de la periferia: el archivo literario de Misiones*, Mercedes García Saraví y Karina B. Lemes.

Publicado en AMERIKA, Mémoires, Identités, Territoires, revue électronique, Laboratoire Interdisciplinaire de recherche sur les Amériques. ISSN électronique 2107-0806

I JORNADAS LATINOAMERICANAS DE INVESTIGACIÓN EN ESTUDIOS RETÓRICOS,

“RETÓRICA Y POLÍTICA”. Facultad de Derecho, Universidad de Buenos Aires. 17 al 19 de marzo de 2010

1. *De la hibridez y otras estrategias. La retórica de Hugo Wenceslao Amable*. (Karina Beatriz Lemes, Gabriela Román, Natalia Aldana y María Aurelia Escalada)

IX CONGRESO ARGENTINO DE HISPANISTAS, La Plata, Facultad de Humanidades,

Universidad Nacional de La Plata, 27 a 30 de abril de 2010.

1 *La Crónica del Perú: testimonio de la transformación de un género* (Mercedes García

Saraví y Jorge H. Otero)

2. *La venganza de don Mendo y las continuidades del Humor*. (Karina Beatriz Lemes, Gabriela Román y Marisa Disanti)

#### CONGRESO REGIONAL DE LA CÁTEDRA UNESCO EN LECTURA Y ESCRITURA:

“Cultura escrita y políticas pedagógicas en las sociedades latinoamericanas actuales”, Universidad Nacional de General Sarmiento, 11, 12 y 13 de agosto de 2010. Título de la ponencia: *La memoria literaria de la Provincia de Misiones (una búsqueda posible)*. Por Mercedes García Saraví. A publicar en actas.

III JORNADAS NACIONALES “LITERATURA DE LAS REGIONES ARGENTINAS”: Hacia una visión integral de la literatura argentina” (Mendoza, 8 al 10 de setiembre de 2010), organizadas por la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional de Cuyo. Ponencias

1. *Paisaje recortado en la poesía César Felip Arbó*, (Mercedes García Saraví y Gabriela Isabel Román)

2. resumen explicativo de mi proyecto de investigación *La memoria Literaria de la Provincia de Misiones*, en los paneles organizados a tal efecto. Actas Digitales, ISBN. 976-987-575-093.7.

3. *Juan Enrique Acuña: Un escritor territorial* (Karina Beatriz Lemes, Gabriela Román y Marisa Disanti)

#### VIII CONGRESO NACIONAL Y III INTERNACIONAL DE SEMIÓTICA DE LA ASOCIACIÓN ARGENTINA DE SEMIÓTICA, *CARTOGRAFÍA DE INVESTIGACIONES SEMIÓTICAS*

Expositora y Coordinadora de Panel. 6, 7 y 8 de octubre de 2010. Universidad Nacional de Misiones. Coordinadora del panel 4.

1. *Juan Enrique Acuña: Entre orillas* (Karina B. Lemes y Natalia Aldana)

2. *Acuña: Huellas de su proyecto creador* (Angélica Marisa Renaut y Sebastián López Torres)

3. *La miscelánea narrativa de Hugo Wenceslao Amable* (Gabriela Román y Jorge Otero)

4. *Aproximaciones al teatro de títeres de Juan Enrique Acuña* (Carina Pereyra y Eugenia Kushidonchi)

Asimismo, los alumnos auxiliares aprovecharon los avances realizados en el proceso de investigación para cumplimentar los trabajos finales en Seminarios y Cursos de grado.

Se presentaron y están aprobados **2 planes de Tesina** bajo mi dirección:

1. Natalia Vanessa Aldana: *Juan Enrique Acuña: el recorrido de la pluma*  
Plan aprobado. 2010

2. Jorge Hernando Otero: *Relatos ruvichenses: un espacio latinoamericano*. Plan aprobado. 2010. Co dirigido por la Lic. Karina B. Lemes (Invs. Cat. IV)

Elaboración de un **plan de tesis de Licenciatura** (con la codirección de la Lic. Karina B. Lemes:

Gabriela Isabel Román: La narrativa breve de Hugo Wenceslao Amable.

Dos trabajos para Seminarios de Grado:

1. Marisa Renaut; para el Seminario de Crítica Genética: *Manuel Antonio Ramírez, senderos de la escritura*. Aprobado, nota 10 (diez)

2. Marisa Renaut, para el Seminario Literatura de la Región Misionera. *Manuel Antonio Ramírez, invención lírica y frontera*. Aprobado. Nota 10 (diez)

La Directora ha sido convocada para las siguientes actividades:

**Jurado docente titular** para un cargo de Profesor Adjunto de Literatura Argentina I. Departamento de Letras. Facultad de Humanidades. Universidad Nacional del Nordeste. 9 de abril de 2010.

**Referato para el VIII CONGRESO NACIONAL Y III INTERNACIONAL DE SEMIÓTICA DE LA ASOCIACIÓN ARGENTINA DE SEMIÓTICA, CARTOGRAFÍA DE INVESTIGACIONES SEMIÓTICAS** 6,7 y 8 de octubre de 2010. Universidad Nacional de Misiones **47 propuestas de ponencias**.

**Referato, para la revista Filología. UBA.** *El arte visual en la literatura: El sick-art en El Pasado de Alan Pauls*, de Lic. María Cristina Ares – septiembre 2010.

**Evaluadora Externa, UNSJB,** *Poesía en la frontera sur. Estudio de la lírica femenina contemporánea en Patagonia y Andalucía*, dirigido por María de los Ángeles Medrano. Septiembre 2010.

## **8. ALTERACIONES PROPUESTAS AL PLAN DE TRABAJO ORIGINAL**

Incluir aquí eventualmente las explicaciones referentes a las razones por las cuales determinadas actividades no han sido realizadas o lo han sido en diferente medida que lo

previsto. También fundamentar, si es el caso, cualquier otro tipo de modificación que haya sufrido el proyecto.

No se han producido demasiadas alteraciones en el plan de trabajo original.

## **9. PRODUCCIÓN DEL PROYECTO**

Incluir aquí los productos y resultados alcanzado mediante la realización de la investigación.

Para la referencia correspondiente a cada producto comenzar en un nuevo renglón; en el caso de publicaciones, documentos inéditos, informes parciales o finales, y de cualquier material que se anexe a la presentación del informe de avance, indicar '(Anexo ...)'.  
A los fines de compatibilizar información con otras Facultades y con la Secretaría General de Ciencia y Técnica de la UNaM, sugerimos consignar:

### **1. Publicaciones**

*Publicaciones: Indicar apellidos y nombres de todos los autores, entre comillas el título del artículo, luego subrayado el nombre de la revista, año, volumen, número, y páginas. Para libros subrayar el título, y consignar lugar, editorial, y año.*

Libros resultados del proyecto de investigación:

1. Selección, introducción y Notas de: *Gustavo García Saraví: Antología La Plata*. Edición de la Municipalidad de La Plata, 2010.

2. Selección, introducción y Notas de *Gustavo García Saraví: Antología Poética*. (en prensa). La Plata, Ediciones Al Margen, EN PRENSA

1.2. Capítulos de libros

1.3. Publicaciones en revistas de ciencia y técnica con referato externo:

1.3.1 Artículos publicados en revistas Internacionales

1.3.2 Artículos publicados en revistas Nacionales incluidas en el CAICYT

1.3.2 Artículos publicados en revistas Nacionales con referato no incluidas en el CAICYT :

*La tabla de Flandes, de A. Pérez Reverte: cifra de las pasiones humanas*. (en colaboración con Haydée Borowski y María Aurelia Escalada. Revista Entreletras, publicación del Depto de Letras de la FHyCS de la UNAM, año 1, número 1. Issn: 1853-2535

*Las revistas consideradas pueden ser en versión impresa o digital.*

1.4 Publicaciones en congresos (con evaluación)

1.4.1 Con publicación de trabajos completos: Las 11 ponencias enumeradas arriba han sido publicadas o están en proceso de publicación.

#### 1.4.2 Con publicación de resúmenes

*Las Actas pueden ser en versión impresa o digital.*

## **2. Vinculación y Transferencia**

### 2.1 Resultados en Títulos de propiedad intelectual logrados en el período

#### 2.1.1 Patentes de Productos y Procesos registrados

#### 2.1.2 Acciones de transferencia que resulten del Proyecto de Investigación y que estén acreditados a través de convenios, disposiciones, contratos, etc.

## **3. Formación de Recursos Humanos**

### 3.1. Dirección de Tesis de Doctorado Concluidas

### 3.2. Dirección de Tesis de Doctorado en curso

### 3.3. Dirección de Tesis de Maestría Concluida

### 3.4. Dirección de Tesis de Maestría en curso

### 3.5. Dirección de Trabajo Final Integrador de la Especialización

### 3.6 Dirección de Trabajo Final Integrador de la Especialización

## **4. Premios**

### 4.1. Premios Internacionales

### 4.2. Premios, reconocimientos y menciones, Nacionales

## **5. Ponencias y comunicaciones**

*Se trata de trabajos presentados a congresos, simposios, reuniones, etc. Al igual que en el caso de los artículos, se consignan todos los autores, el título de la comunicación o ponencia entre comillas, y subrayado el nombre del evento, agregando institución organizadora, lugar y fecha de realización.*

## **11 trabajos presentados en congresos, Jornadas, Encuentros, Véase listado en Congresos**

1. Mercedes García Saraví y Karina B. Lemes. *El canon de la periferia: el archivo literario de Misiones*, Publicado en AMERIKA, Mémoires, Identités, Territoires, revue électronique, Laboratoire Interdisciplinaire de recherche sur les Amériques. ISSN électronique 2107-0806.

2. Mercedes García Saraví y Jorge H. Otero *La Crónica del Perú: testimonio de la transformación de un género.*

3. Karina Beatriz Lemes, Gabriela Román y Marisa Disanti: *La venganza de don Mendo y las continuidades del Humor*.
  4. Mercedes García Saraví *La memoria literaria de la Provincia de Misiones (una búsqueda posible)*.. A publicar en actas.
  5. Mercedes García Saraví y Gabriela Isabel Román *Paisaje recortado en la poesía César Felip Arbó*.
  6. Mercedes García Saraví: resumen explicativo de mi proyecto de investigación *La memoria Literaria de la Provincia de Misiones*, en los paneles organizados a tal efecto.
- III JORNADAS NACIONALES “LITERATURA DE LAS REGIONES ARGENTINAS: Hacia una visión integral de la literatura argentina” Actas Digitales, ISBN. 976-987-575-093.7.
7. Karina Beatriz Lemes, Gabriela Román y Marisa Disanti: *Juan Enrique Acuña: Un escritor territorial*
  8. Karina B. Lemes y Natalia Aldana: *Juan Enrique Acuña: Entre orillas*
  9. Angélica Marisa Renaut y Sebastián López Torres *Acuña: Huellas de su proyecto creador*
  10. Gabriela Román y Jorge Otero *La miscelánea narrativa de Hugo Wenceslao Amable*
  11. Carina Pereyra y Eugenia Kushidonchi *Aproximaciones al teatro de títeres de Juan Enrique Acuña*

## **6. Trabajos inéditos**

### **7. Síntesis para la difusión de los resultados en Internet**

*Se espera que sintetice en forma breve y accesible para la difusión los avances y resultados del proceso de investigación, a fin de que estén disponibles para exhibirlos en la página web de la Secretaría de Investigación y Posgrado de la FHycS y de la SGCyT de la UNaM.*

Firma Director de Proyecto

.....  
Aclaración:

.....  
Fecha de presentación del Informe de Avance – Final.

.....

## Estado de la cultura en 1936

Al final de la Guerra de la Triple Alianza (1870), firmado el tratado de límites en 1876 y culminado el pleito – límite interno – con Corrientes, en 1881 se instituye el Territorio Nacional de Misiones.

El Municipio de Trincheras de San José había sido creado por el gobierno correntino cerca de 1874 y de inmediato había dado comienzo la conquista de las Altas Misiones dominadas por el cacique blanco Bonifacio Maidana y por Fracrán. Se encargó de esta tarea Fructuoso Moraes Dutra, descubridor brasileño. Sin acudir a las armas, éste logra firmar el Pacto de la Selva con Maidana quien a partir de ese momento colabora con el municipio de Posadas en la explotación de la yerba mate y las maderas. La “fiebre del monte” lanza a varios a la conquista de la selva. El siglo XIX muestra un panorama caótico de Misiones, debido a las acciones bélicas y los conflictos políticos. Las manifestaciones artísticas están ausentes en este período.

Más adelante, el comercio de yerba y maderas permite el descubrimiento de un escenario inédito para expediciones de aventura de hombres con cierta sensibilidad ante el paisaje como Bosetti o Lucchesi<sup>1</sup>. La peripecia épica de esta serie de exploradores se inscribe en una serie de testimonios y cartas que irán estableciendo y ratificando una cadena de tópicos locales relacionados con el sistema de dominio y explotación. como el capanga, el mensú, la bailanta de la Bajada Vieja, la Flor de Lis, etc.

En 1882, se nombra gobernador al Cnel. Rudecindo Roca, quien gestiona la federalización de Posadas como ciudad capital y estimula la siembra de caña de azúcar y de tabaco, así como la radicación de colonias con la asignación de predios fiscales. Esta gestión atrae oleadas inmigratorias y exploradores privados y oficiales para

---

<sup>1</sup> Según Kaul, Carlos Bosetti y Adán Lucchesi, representan a los viajeros idealistas con formación humanística que empujados por la aventura se instalan en las Altas Misiones, acompañando a la expedición de Moraes Dutra. Del primero hay escasos datos, y el segundo es considerado por Rafael Hernández en sus Cartas Misioneras – Buenos Aires, 1883, pp. 35-.36. – como un “poeta silvestre”. (cfr., p. 83)

mensurar tierras e investigar la naturaleza. Muchos de estos personajes revitalizan la imagen del territorio y reinstalan sus orígenes legendarios a partir de los jesuitas. Colonos polacos y ucranianos abren el cauce de la inmigración de más de 50 nacionalidades.

Las mejoras en los transportes fluviales a principios del siglo XX favorecen la afluencia de científicos, periodistas, sacerdotes, hortelanos, turistas y escritores.

Lugones y Quiroga llegan en 1903, en una misión de estudios. Su presencia señala una bisagra entre la escritura descriptiva de aficionados, con pinceladas vagamente líricas y la instauración de los géneros literarios como manifestaciones diferenciadas y autónomas.

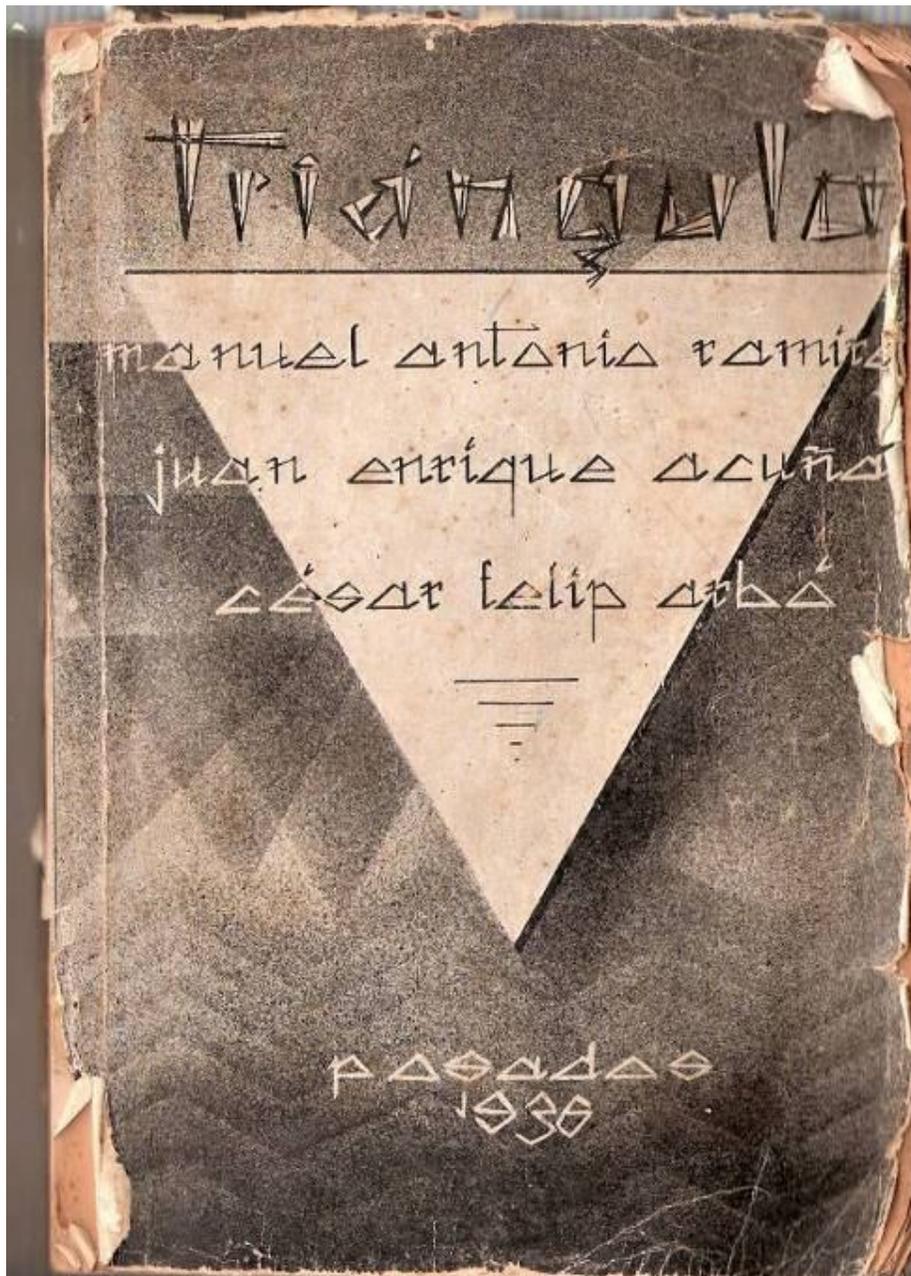
A comienzos de siglo, a raíz de la construcción del puerto, se habían instalado en Posadas algunas empresas navieras y se crearon la Aduana y la Subprefectura. Desde 1912 el ferrocarril unía la ciudad con Buenos Aires. Se habían afincado empresarios, empleados y profesionales conectados con la industria extractiva, lo que demandó la institucionalización de la educación primaria y secundaria. La escuela Normal y el Colegio Santa María se fundaron en 1909. Aún antes, habían surgido los periódicos *El Pueblo*, en 1905 (de índole conservadora) y en 1908, *El Noticiero*, con tendencia liberal, en el que el cuerpo de profesores de la Escuela Normal monopolizaba la cultura posadeña.

Entretanto, la presencia de Macedonio Fernández como juez no aparenta oficiar como eje de pivoteo de la voz de la vanguardia literaria entre el grupo de elite local.

Un conjunto de periodistas llegados de La Plata y Buenos Aires oficia de eco lejano de una vanguardia impregnada de aliento socialista y se empeña en denunciar a los amos del Alto Paraná. La instalación de Horacio Quiroga en San Ignacio y las publicaciones desde 1917 de sus cuentos, sellan la narrativa con su marca.

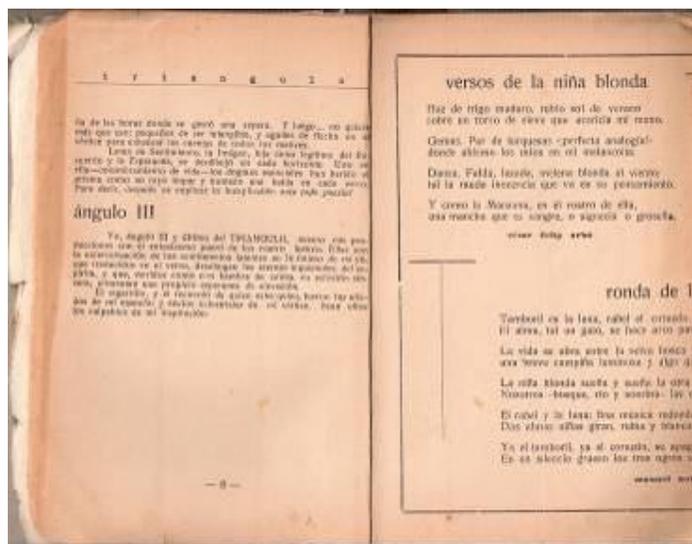
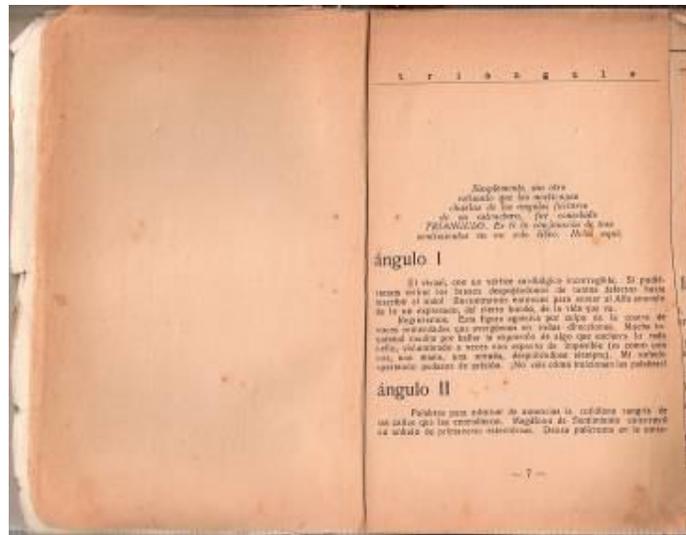
Entre 1925 y 1930, Posadas tiene el mayor número de diarios de su historia. *El Territorio* (1925), *Nueva Época*, *El Imperial*, *Tribuna* (1927, el primero con linotipia), *La Gaceta*. La lírica empieza a despuntar con profesores reciénvenidos de exaltada pluma.

Entonces, en 1936, los poetas Manuel Antonio Ramírez, César Felip Arbó y Juan Enrique Acuña, trío primero de una literatura autónoma en Misiones, publican *Triángulo*, un librito colectivo de factura cuasi artesanal. Los poemas del libro, de desigual consistencia lírica, se organizan en tres segmentos, posicionados en los ángulos de la figura geométrica: César Felip Arbó (Posadas 1913- 2002?), Manuel Antonio Ramírez (Buenos Aires, 1911- Posadas, 1946) y Juan Enrique Acuña (Posadas 1915-Buenos Aires, 1988). Dicho poemario constituye el antecedente principal de los proyectos creadores forjados dentro del campo intelectual del territorio.



A Ramírez le corresponde el ángulo I - el visual - al que titula *"dúos / los turnos del grillo y del ave"* (advértase el uso de minúsculas que se vuelve una característica elocuente de la obra); a Juan Enrique Acuña le pertenece el ángulo II al que denomina *"23 hechuras de un sentimiento"* y finalmente el tercer y último ángulo le incumbe a César Felip Arbó quien lo designa como *"abalorios..."*. El poemario consta de un total de 61 (sesenta y uno) composiciones de las cuales 22 (veintidós) pertenecen a Ramírez; 21 (veintiuno) a Acuña y 18 (dieciocho) a Arbó.

En una especie de prólogo, los escritores se definen a sí mismos como ángulos y lados de la figura geométrica



Sin embargo, los tres autores desplegaron proyectos intelectuales de índole muy diversa. Ramírez murió pronto, y sin haber publicado nada más, Arbó propuso mucho más adelante, *Los turnos de Satanás*, (1966), irregular conjunto de cuentos. La poesía para Ramírez es honda expresión no sólo de su estética creadora sino también de una práctica intelectual, nunca disociada de críticas y reflexiones de carácter político, social e ideológico. Por eso, pensar en la obra del escritor no puede eludir considerar el entorno cultural y social en el que se asienta y que le permite confirmar -y afirmar- su posición como intelectual y agente de la cultura.

En este sentido, podemos admitir que aunque la poesía de Ramírez se nutre de símbolos, imágenes, mitos, etc. que de alguna manera constituyen *modelos de autoctonía*<sup>2</sup>, buena parte de su creación integra una constelación de abordajes que escapan a lo que se podría denominar "literatura del territorio". Cuestiones atinentes a tópicos, principios estéticos, posturas ideológicas de indudable crítica social que evidencian esa búsqueda de transgresión de límites que muchas veces responden a una suerte de determinaciones socio-culturales<sup>3</sup>. El autor, consciente de la importancia de la gestión pública del escritor, sabe que instalarse entre la cultura y el sistema implica estar próximo a una realidad acerca de la cual hay que plantear juicios políticos, morales y sociales, que a su vez deben ser expuestos. Así, se puede convenir que en la obra de Ramírez la escritura adquiere el sentido de una práctica intelectual, y no de un mero resultado estilístico; evidencia de una conciencia autoral en la creación literaria y de la plena voluntad de forjarse un lugar como referente en el campo intelectual.

Acuña constituye un perfil de autor e intelectual porque organiza un entramado de acciones en pos de la consolidación de su campo, no sólo participa en la formación de Triángulo, sino que además funda a partir de los años 40 grupos de teatros de marionetas, el más reconocido fue El Moderno Teatro de Muñecos de Buenos Aires.

---

<sup>2</sup> Ibáñez, María Ofelia (2004) "La canonización de los textos literarios. Un proceso sociodiscursivo" en *La literatura de Salta. Espacios de reconocimientos y formas del olvido*.

<sup>3</sup> María Ofelia Ibáñez en su trabajo sobre la literatura de Salta alega que el regionalismo fue la expresión cultural inseparable de los proyectos ocupados en construir la identidad nacional. Pág. 33

Conciente de la importancia de la gestión pública del escritor, crea la revista literaria *Misiones*, como así también impulsa acciones en el área cultural donde ocupa puestos de responsabilidad en las diversas organizaciones artísticas; por ejemplo asumió la Dirección artística del Teatro La Rueda entre 1950 y 1952; además de cargos gubernamentales como director de Cultura de la provincia de Misiones entre los años 1958 y 1959.

Se dedicó al perfeccionamiento de los titiriteros, continuó especializándose en el continente europeo y brindó clases magistrales en universidades de Puerto Rico. Paralelo a su actividad se enfocó en la creación de material teórico, y como producto de ese trabajo hoy en día se puede encontrar 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.

Desde el año 1944 hasta 1981 estrenó obras teatrales: *El músico y el León* (1954), *Cohete a Marte* (1964), *Aventura submarina* (1966) y *Amonémonos amor* (1981) entre otras.

Según Grillo<sup>4</sup> el espacio local constituye un lugar agonístico por el poder simbólico, del que forma parte principal el compromiso del sentido. Su papel fundamental deviene del lugar material y figurado del entrecruzamiento de lógicas de representación y experimentación de lo real en conflicto.

Acuña intenta conseguir que las esferas locales aporten su mirada en las diferentes dimensiones, regional, nacional y global. Se erige en parte indisociable de lucha por el sentido, por lograr la visibilidad de las múltiples culturas, con el fin de superar las tendencias fragmentarias.

Además considerándola *literatura menor* sus descripciones de situaciones representan a un colectivo porque comprenden el programa de la polis; como explican

---

<sup>4</sup> GRILLO, O. "La insoportable levedad de lo real" R. Bayardo- M. Lacarrui (Comps.) *La dinámica global/Local*. Bs. As. La Crujía. 1999

Deleuze y Guattari: "su espacio reducido hace que cada problema individual se conecte de inmediato con la política."<sup>5</sup>.

Sus relatos se enmarcarían dentro de la tradición del realismo, aunque la construcción discursiva de su referente conduce a un discurso innovador en lo que respecta a la estética de lo verosímil. Se da lugar a un *ejercicio marginal* que rediseña una máquina colectiva, voz de autor que habla por una potencial comunidad. (CF. Op. Cit)

La desterritorialización de esa literatura, esa línea de fuga que se aleja del rizoma es lo que cambia el sentido de lo real descrito en Acuña. El concepto de frontera se difumina, tanto al interior como al exterior de la obra, y al interior de la trama se plantea una miscelánea de idiomas, bordes, costumbres, pautas que suponen la hibridación cultural<sup>6</sup> y que plantean un encuentro en la diversidad. Y es en este vértice donde ubicaríamos el *grado cero* de su escritura, en la reformulación de la experiencia de ser parte de la cultura periférica, confluencia y manifestación de un adentro y un afuera.

Este proceso da cuenta de un ensamblado multicultural, donde está latente el plurilingüismo como rasgo caracterizador de la sociedad posadeña. Así se propicia la integración local, en donde el límite asegura la permeabilidad de bienes y personas, y da cuenta del concepto de desarrollo.

La producción de Felip Arbó es una muestra de las búsquedas inocentes de muchos de aquellos que siendo lectores intentaron aproximarse a la escritura. Es un ejemplo concreto de cómo la burguesía provinciana incentivaba el juego con las letras.

El joven poeta revela entusiasmado una postura ingenua, que concibe la poesía como catarsis y desahogo de las desazones del espíritu. Sus ejercicios muestran una necesidad de apropiarse de tópicos, formas y estilos ya perimidos, pero que le permiten templar la pluma en habilidades de salón. También se puede suponer que hay un intento de construir un mínimo mercado para sus producciones, en un campo

---

<sup>5</sup> Op Cit, Pg. 27

<sup>6</sup> RECONDO, G. "Evolución de la idea de frontera: del orbe romano al Mercosur. La línea, el laberinto y el espacio definidor de la pertenencia" R. Bayardo- M. Lacarrui (Comps.) *La dinámica global/Local*. Bs. As. La Crujía. 1999

intelectual sostenido por amistades, relaciones, viajes, encuentros y el sólido apoyo de los diarios.

El único de los tres autores que realmente realiza su proyecto literario fue Juan Enrique Acuña, acerca del cual se han desplegado variados enfoques en este proyecto de investigación. Su carrera literaria abordó todos los géneros desde una concreta perspectiva ideológica y cultural.

Entonces es factible establecer que el primer impulso de la literatura local se tramita sobre un paradójico eje convergente de la vanguardia, el modernismo y la literatura de denuncia. Además se visualiza el notable papel del periodismo – otra herencia de los modernistas – como encauzador de los ímpetus poéticos y fuente de magros ingresos para los bohemios de provincia. En tercer lugar, podemos concluir que la dispar continuidad de las carreras literarias de los integrantes dejó en evidencia la fuerza creadora de Acuña y su búsqueda de un campo intelectual más amplio.

### **Bibliografía**

GARCÍA SARAIVÍ, María de las Mercedes y equipo de investigación: Informes de avance del proyecto que se adjuntan.

GRILLO, O. "*La insoportable levedad de lo real*" R. Bayardo- M. Lacarrui (Comps.) *La dinámica global/Local*. Bs. As. La Crujía. 1999.

Ibáñez María Ofelia (2004) "La canonización de los textos literarios. Un proceso sociodiscursivo" en *La literatura de Salta. Espacios de reconocimientos y formas del olvido*.

KAUL GRÜNWARD, Guillermo: *Historia de la Literatura de Misiones (1615-1965)*. Posadas. Editorial Universitaria. Universidad Nacional de Misiones.

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

En el presente informe se daremos cuenta de lo realizado durante el año lectivo 2010.

En principio hemos de informar que llevamos adelante codirecciones en dos tesinas de grado, de la profesora Gabriela Isabel Román, *Primeros pasos del relato al microrrelato en la narrativa de Hugo Wenceslao Amable* y del profesor Jorge Otero, *Relatos ruvichenses: un espacio misionero/latinoamericano*.

Estos trabajos están en conexión con lo desarrollado en el proyecto de investigación, y en el marco del mismo se han gestado.

También ha habido participaciones en diversos congresos con trabajos frutos de la investigación. Entre los que contamos con *El canon de la periferia: el archivo literario de Misiones* (en colaboración con Mercedes García Saraví), *De la hibridez y otras estrategias. La retórica de Hugo Wenceslao Amable*. (en colaboración con Gabriela Román, Natalia Aldana y María Aurelia Escalada), *Juan Enrique Acuña: Un escritor territorial* (en colaboración con Gabriela Román y Marisa Disanti) y *Juan Enrique Acuña: Entre orilla* (en colaboración con Natalia Aldana).

Paralelo a esta actividad seguimos avanzando con la temática del ensayo, desarrollada en la tesina de investigación defendida en el 2009. En este sentido el vector ha sido la problemática ensayística en los autores misioneros, sobre todo Juan Enrique Acuña y Hugo Wenceslao Amable.

Para quienes el ensayo constituye la forma por excelencia del pensamiento en lo que éste contiene de indeterminado, de transcurso hacia un objetivo establecido. Aquí las pasiones convergen en el saber, irrumpe la subjetividad y el interés por lo imaginativo. De este modo, se presenta como una confederación de géneros, ya que confluyen en él la didáctica, la poesía, la oratoria, lo lúdico, la destreza y la impronta expresiva que potencia el frenesí de pensamientos.

Estos autores combinan en la dinámica ensayística la crítica y la interpretación puesta en valor y el despliegue de sentidos. Así concentran y expanden el ciclo infinito del leer y del escribir, del nombrar y el interpretar, del mostrar y el demostrar, del explicar y el imaginar, reactualizando los procesos de crítica e interpretación de los textos de la cultura<sup>7</sup>.

Una característica que se debe resaltar es la utilización de la primera persona que impone las líneas directrices del género y busca legitimar un estilo, que tiende a ser por lo

---

<sup>7</sup> Ensayo, Simbolismo y Campo intelectual. Liliana Wienberg editora. México. Universidad Nacional de México. 2003

general definidor y polémico en una instancia de elucubración. En modo alguno quiere lograr certezas, más bien se niega a la definición clara, insta a la duda, a la reformulación constante.

En tal sentido el concepto de género es fundamental para dicho abordaje, Todorov lo define como eslabones mediante los cuales la obra se relaciona con el universo de la literatura<sup>8</sup>. Por su parte, García Berrio "supone que la plasmación del género, como estructura comunicativa, se produce el entrecruzamiento de las unidades de contenido temático y las modalidades de realización expresiva que se seleccionan. La historicidad de esta relación permite dar cuenta de las transformaciones que se producen: por hibridación, contaminación o sustitución"<sup>9</sup>.

El espacio ensayístico se plantea como un área no definible, no obstante descriptible entre los extremos de "... una región de intimidad espontánea y subjetiva hasta un área de rigor casi impersonal"<sup>10</sup>.

La escritura del ensayo surge del encuentro de una experiencia privada con la esfera social, se inserta en un entorno amplio, institucional y en un horizonte universal del sentido y va dirigido a un lector. De esta manera el texto producido en la intimidad de la experiencia y un trabajo meticuloso con el lenguaje, recrea las diversas posiciones que el autor adopta respecto de la tradición cultural y literaria, e instaura un complejo sistema de alianzas, afinidades y rechazos mediante la determinación del nosotros que contiene al yo.

Es de vital importancia deslindar estas cuestiones acerca del discurso ensayístico, ya que el carácter procesual, programático del mismo puede asociarse con la noción de crítica genética, puesto que esta metodología pone en crisis conceptos como autor, texto y obra, exigiendo un estudio del texto como proceso y no como una entidad estable sino variable, que permita avanzar sobre la producción del autor y someter a prueba a esa intertextualidad, a la historicidad<sup>11</sup>.

---

<sup>8</sup> Todorov, Tzvetan. Los géneros del discurso. Caracas. Montes de Ávila Editores. 1996

<sup>9</sup> García Berrio, Antonio.- Huerta Calvo, Javier. Los géneros Literarios: sistema e historia (Una Introducción). Madrid. Cátedra. 1995

<sup>10</sup> Rest, J. *El cuarto en el recoveco*. Buenos Aires. CEAL. 1982

<sup>11</sup> En la medida que la historicidad nos permita recuperar los documentos, las observaciones y las experiencias de que el autor se nutrió (Hay, Louis citado por Almeida Salles, Cecilia: *Crítica Genética: una introdução*. Fundamentos dos Estudos Genéticos sobre os Manuscritos Literários. São Paulo. Educ. 1992.-

De esta manera hemos descrito las actividades relevantes desarrolladas durante el año lectivo pasado, las mismas continúan y pretenden seguir por las sendas de la intertextualidad, es decir qué influencias se aprecian de escritores principalmente españoles y algunos latinoamericanos. Filiaciones que hemos observado en el trabajo con los autores misioneros ya mencionados.

## **BIBLIOGRAFÍA**

- *Ensayo, Simbolismo y Campo intelectual*. Liliana Wienberg editora. México. Universidad Nacional de México. 2003
- Adorno, T. "La forma del ensayo" en *Notas Sobre Literatura*. Barcelona. Ariel. 1962
- Arenas Cruz, M. E. *Hacia una teoría general del ensayo*. Construcción del texto ensayístico. Cuenca. Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha. 1997
- Clemente, José E. *El ensayo*. Bs.As. Ed. Culturales Argentinas. 1961.
- Giordano, Alberto. *Modos del Ensayo*. De Borges a Piglia. Rosario. Beatriz Viterbo Editora. 2005.
- Grüner, E. *Un género culpable*. Rosario. Homo Sapiens Ediciones. 2000
- Lukács, Georg. "Sobre la esencia y forma del ensayo" (1920) en *El Alma y las formas. Teoría de la novela*. México. Grijalbo. 1985.
- Maiz, Claudio. *Problemas Gnoseológicos del discurso ensayístico: origen y configuración de un género*. Acta Literaria, n° 28. Universidad de Concepción. Concepción- Chile. 2003
- Mattoni, S. *El ensayo. La crítica de la cultura en Adorno*. La irrupción de la subjetividad en el saber. Córdoba. Epóke. 2001
- Percia, M. *El ensayo como clínica de la subjetividad*. Bs. As. Lugar Editorial. 2001
- Rest, J. *El cuarto en el recoveco*. Buenos Aires. CEAL. 1982.
- Todorov, T. *Poética*. Bs. As. Losada. 1975

## **BIBLIOGRAFÍA SOBRE CRÍTICA GENÉTICA**

- Almeida Salles, Cecilia. *Crítica genética: una introdução, fundamento dos estudos genéticos dos manuscritos literários*. São Paulo, EDUC, 1992.
- Blecua, Alberto. *Manual de crítica textual*. Madrid. Castalia. 1983
- Bourdieu, Pierre. *Las reglas del Arte. Génesis y estructura del campo literario*.

Barcelona. Anagrama. 1995

- Derrida, J. "La ley del género", ("La loi du genre", en *Glyph*, 7, Baltimore, John Hopkins University Press, 1982. Tr. de Ariel Schettini para la cátedra de Teoría y Análisis Literario C, UBA.
- Dord-Cruisè, Stephanie: Entre programa y proceso: el dinamismo de la escritura flaubertiana. Algunos apuntes metodológicos. Revista *Génesis* 13/1999 Pp 63-87
- García Saraví, Mercedes. La crítica genética: reflexiones desde una práctica. *IV Congreso Internacional Orbis Tertius de Teoría y Crítica Literaria*. 29/09 al 01/10 de 1999.
- Kristeva, Julia. "Borrador de Inconsciente o el Inconsciente borroneado", en *Genesis* n° 8, Paris, Jean Michel Place, 1995. Traducción de Carolina Repetto.
- Lebrave, Jean Louis. "La crítica genética: ¿Una disciplina nueva o un avatar moderno de la filología?" en *VVAA: Génesis* 1/1992. Jean Michel Place.
- Lois, Élida. Disparen sobre la crítica genética: el polemismo desplazado de Pierre Bourdieu y los cuestionamientos frontales de Michel Espagne. (Universidad nacional de la Plata, Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas) URL: <http://www.fahce.unlp.edu.ar/congrsos/orbis/elida%20Lois.htm>
- Nyssen, H. *Du texte au livre: les avatars du sens*. Paris, Éditions Nathan, 1993.
- Segre, Cesare Crítica de las variantes y crítica genética, en *Génesis* n 7, Paris, Jean Michel Place, 1995, pp. 29 y ss. Traducción de Carolina Repetto

#### **BIBLIOGRAFÍA SOBRE CAMPO INTELECTUAL- SEMIOSIS- GÉNERO**

- AAVV. *El canon literario*. Madrid. Arco/Libros S.L. 1998
- AAVV. *Boletín 9*. Rosario. Facultad de Humanidades y Artes. Universidad Nacional de Rosario. 2001
- Barthes, Roland. *El placer del texto. La lección inaugural*. Bs.As. Siglo XXI. 2004
- Baudrillard, Jean *Cultura y Simulacro* Barcelona, Cairos, 1984.
- Bourdieu, P. *Campo de poder, campo intelectual*. Buenos Aires, Quadrata, 2003.
- Calvino, Ítalo "¿Para quién se escribe? (El estante hipotético)" en *Punto y aparte*. Barcelona: Brughera. 1983.
- Calvino, Ítalo, *Seis propuestas para el próximo milenio*, Madrid, Ed Siruela, 1998.
- De Certeau, Miguel. *La cultura en Plural*. Bs.As. Editores Nueva Visión. 1999
- Eco, U. *Sobre Literatura*, Ed. Rquer, Barcelona, 2002

- Eco, U. *Los límites de la interpretación*. Barcelona. Lumen. 1990
- Foucault, Michel. *El orden del discurso*. Bs.As. Tusquets Editores. 2005
- García Canclini, Néstor. *La producción simbólica*. México. Siglo XXI. 1979
- Gacia Berrio, Antonio.- Huerta Calvo, Javier. *Los géneros Literarios: sistema e historia (Una Introducción)*. Madrid. Cátedra. 1995
- Geertz, Clifford. *La interpretación de las culturas*. Barcelona. Gedisa. 1983
- Deleuze, Gilles- Guattari, Félix. *Rizoma*. Bs.As. Pretextos. 2000
- Goffman, Erving: "Los ritos de las relaciones en público" en *Relaciones en público*, Madrid, Alianza, 1983. Incluido en Magadan, Cecilia Blablaba. *La conversación. Entre la vida cotidiana y la escena pública*. Buenos Aires. La Marca.
- Lázaro Carretel, Fernando. "Sobre género literario" en *Estudios de poética*. Taurus. Madrid. 1979.
- Lotman, Iuri: "El texto y la estructura del auditorio" en *La semiósfera - Semiótica de la cultura y del texto*. Universitat de Valencia. Frónesis. Cátedra, 1996.
- Pampa Arán, Olga. Barei, Silvia. *Texto. Memoria. Cultura. El pensamiento de Luri Lotman*. Córdoba. El Espejo Ediciones. 2005
- Parret, Herman. *Semiótica y Pragmática*. Bs.As. Editorial S.A. 1993
- Ricoeur, Paul. *Texto, testimonio y narración*. Santiago de Chile. Ed. Andrés Bello, 1983. Traducción, prólogo y notas: Victoria Undurraga.
- Todorov, Tzvetan. *Simbolismo e interpretación*. Caracas. Monte Ávila Editores. 1991
- Todorov, Tzvetan. *Los géneros del discurso*. Caracas. Montes de Ávila Editores. 1996.
- Todorov, Tzvetan. "Los géneros literarios" en *Introducción a la literatura fantástica*. Bs.As. Tiempo Contemporáneo. 1972
- Williams, Raymond. *Marxismo y Literatura*. Barcelona. Península. 1980

IX CONGRESO ARGENTINO DE HISPANISTAS  
ASOCIACIÓN ARGENTINA DE HISPANISTAS  
CENTRO DE ESTUDIOS DE TEORÍA Y CRÍTICA LITERARIA  
FACULTAD DE HUMANIDADES  
UNIVERSIDAD NACIONAL DE LA PLATA  
27 a 30 de abril de 2010

*La Crónica del Perú*: testimonio de la transformación de un género

**Mercedes García Saraví y Jorge H. Otero**

**(Universidad Nacional de Misiones)**

*RESUMEN*

Los primeros cronistas - entre ellos Pedro Cieza de León (1522-1558) - vivían bajo el paradigma renacentista, con respecto al perentorio impulso de acción que los encaminó por territorios desconocidos en la geografía, lo cultural, el arte o la concepción filosófica y cósmica del universo. La impronta de la época permitió al hombre recuperar la confianza en sus propias aptitudes y vigorizó su individualidad; por esa razón logró la asombrosa hazaña de prolongar la vida terrena en textualidades que lo mantuvieron vivo a través de los tiempos.

Entonces podemos suponer que Cieza de León, cronista del Siglo de Oro, produjo con su *Crónica del Perú* una serie de *relaciones* que aportaron los datos de un viaje fundacional hacia el nuevo continente por aquellos años ignorado. Esta trayectoria exigía actos de enunciación dinamizadores de un género que se estaba transformando. En esta ponencia podríamos diferenciar los elementos residuales – que remiten al Medioevo- y aquellos que impactan sobre dicha textualidad a partir de los procesos de transculturación desatados por el descubrimiento y la conquista.

*PALABRAS CLAVES*: Cieza de León - otredad – crónica – mapa – ciudad.

Pedro Cieza de León, así como los demás cronistas, vivió y escribió bajo el influjo renacentista, decisivo impulso de acción que lo encaminó por espacios desconocidos en la geografía, lo cultural, la concepción filosófica y cósmica del universo. La impronta de la época permitió al hombre recuperar la confianza en sus propias aptitudes y vigorizó su individualidad; por esa razón emprendió la aventura de indagar en textualidades preexistentes o de nuevo cuño, cuyas funciones fueron cambiando con el tiempo. Por su tardía edición, muchas de las partes de la *Crónica del Perú* se han trabajado escuetamente y continúan despertando el interés entre los académicos.

Cieza de León produjo con su *Crónica del Perú* una serie de *relaciones* que aportaron los datos de un viaje fundacional y épica hacia el nuevo continente por aquellos años ignorado. Esta trayectoria exigía actos de enunciación dinamizadores de un género que se estaba transformando. En esta ponencia aspiramos a reconocer los elementos que impactan sobre dicha textualidad a partir de los procesos de transculturación desatados por el descubrimiento y la conquista, ya que Cieza registra prolijamente los nuevos territorios recorridos.

Pedro Cieza de León nació en 1520<sup>12</sup> en Llerena, Extremadura, Llegó en plena juventud al continente americano, donde se alistó como soldado real, sirviendo a Jorge Robledo y más tarde a Belalcázar. Intervino en guerras, fundaciones y expediciones por Panamá, Cartagena de Indias, Santa Fe y Popayán, luego combatió para La Gasca, quien había sido enviado por el rey con el propósito de aplacar las rebeliones de Gonzalo Pizarro en Perú.

Más allá de su rol de soldado, Cieza se destaca por su tarea de cronista espontáneo. En la *Crónica del Perú* trata sobre las fundaciones y descripciones de ciudades, delimitaciones geográficas, ritos y costumbres indígenas y además pone especial énfasis en detallar los conflictos internos entre los conquistadores.

Por el año 1552, cuando ya no concibe guerrear, vuelve a España con permiso del virrey, y es recibido en Toledo por el futuro Felipe II. En ese encuentro le entrega los manuscritos de su labor de cronista, y fallece en Sevilla en 1554. Su aporte constituye un

---

<sup>12</sup> Hay diferencias en las fuentes: también se ubica su nacimiento en 1518. Hay coincidencia en fechar la muerte en 1554.

documento fundamental que servirá de base para el proyecto de Pedro Sarmiento de Gamboa<sup>13</sup>, comisionado por el Virrey del Perú para escribir una historia oficial de los Incas.

*Las crónicas del Perú* constan de cuatro partes, cuya ordenación según Luis Alberto Sánchez responde a una planificación lógica: la primera de 1553, "*Descripción y relatos sobre fundaciones de ciudades*", sigue el itinerario del avance de los conquistadores desde Panamá hasta Cuzco; la segunda, titulada "*El Señorío de los Incas*", se publicó en el año 1880, bajo el cuidado de Marcos Jiménez de la Espada. Éste, después de arduas revisiones, restableció la autoría de Cieza sobre la cual reinaban las dudas; la tercera, publicada entre 1950 y 1958 por el erudito limeño Rafael Loredo en la revista *Mercurio Peruano*, refiere la etapa que comienza con el descubrimiento europeo y se prolonga hasta la conquista; y la cuarta, bajo el título *Las guerras civiles*, reporta dos libros: "*La guerra de Chupas*", en la que trata sobre las batallas de Francisco Pizarro y Diego Almagro, y "*La guerra de Salinas*" en donde narra la derrota y muerte de Almagro el Mozo.

Para nuestras reflexiones nos atenderemos a la edición de Austral, de 1962, correspondiente a la primera parte, y a la edición facsímil de la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes para la segunda, *El señorío de los Incas*.

## **Hacia una Cartografía de Indias**

*"...mi intención principal en esta primera parte es figurar la tierra del Perú y contar de las ciudades que en él hay, los ritos y ceremonias de los indios deste reino, dejaré su origen y principio (...) por donde se navega de Panamá a todos los puertos de Perú..."* Cieza, 1962, 35/36.

Cieza de León es un *cronista del Oeste* porque delinea, a través de las marchas conquistadoras, un descenso que se detiene en los puertos de las ciudades que lindan con el Pacífico. La primera fundación que se narra es la de Panamá, a la cual dedica un apartado especial. La importancia de esta ciudad se explica, antes y ahora, porque operaba de enlace

---

<sup>13</sup> Pedro Sarmiento de Gamboa escribió la "Historia Índica", obra que se compone de 3 partes: la primera consiste en una descripción geográfica del territorio, la segunda, la historia de los incas, y la tercera, el descubrimiento y conquista por los españoles hasta el año 1572.

entre los puertos del Pacífico y Atlántico. Fue el nexo que hizo posible un modo de expansión bifurcado “entrambos mares”, al abrir el paso de la zona costera entre océanos que permitió la llegada a Cuzco.

Los capítulos de la primera parte de la obra de Cieza constituyen la enunciación de un posible mapa del continente americano, orientado siempre en base al impulso conquistador de dominar el territorio, de fundar y tejer una red de ciudades. Este croquis discursivo construye además de una cartografía, un trazado etnográfico de gran interés. Teniendo en cuenta el tramado expansivo del sistema colonial de las primeras décadas de la conquista, las ciudades además de constituir hitos de la avanzada conquistadora, ejercían, separada o conjuntamente, dos funciones primordiales, la de fuerte y la de puerto.

El mapa trazado en el discurso opera sobre lo real. Con plena conciencia de enfrentarse a itinerarios sobre lo incógnito, manifiesta su voluntad de “escribir” para evitar que la memoria se consumiera y se pudiera conocer la verdadera noticia de lo que había sucedido. Lo mueven asimismo, la conciencia de evangelización, la necesidad de reconocimiento a los “grandes servicios que muchos nobles caballeros y mancebos hicieron a la corona real de Castilla” (28) y “los ritos y costumbres que tenían antiguamente, y otras cosas extrañas y muy diferentes”.

Se trata de un atlas hipotético que actúa en base a prácticas incipientes en la cultura occidental, y pese a ser explicitado nunca se muestra completo, siempre aparece en permanente apertura. Su configuración rizomática y sus múltiples entradas permiten el acceso desde cualquier punto del mismo, y por ello cada capítulo será una ruta de acceso a lo nuevo para sus contemporáneos o para los lectores actuales. La estrategia de cierre de capítulo que avanza tópicos es un modo de funcionalizar estas vías de ingreso.

Tanto en lo discursivo como en lo cartográfico, en ocasiones el cronista no suministra medidas exactas, pese a su pertenencia a los siglos renacentistas. “De largura no se sabe cierto lo que tiene” Cieza de León, 1962, 38.

Al cronista le resultan imposibles las simetrías y armonías ante la avalancha de detalles que demandan ser relevados. En consecuencia, no reproduce calcos sino mapas, porque los moldes predeterminados de la conciencia se ven desbordados por las interconexiones que se tejen, una y otra vez, hasta escapar del discurso del narrador.

En todo momento Cieza se ve sorprendido. Cuando algunos rasgos se prolongan (flora, fauna, costumbres, paisaje) y aparentan estabilizar el tránsito y la peripecia, emerge una

discontinuidad que se diferencia de los recorridos anteriores, más aún si consideramos el relato del encuentro con la ciudad indígena de Cuzco. Desde su llegada, el viajero se ve frente a un mundo cuya tradición cultural y urbana contradice la idea del salvaje. En este sentido se ve impelido a dar cuenta de una fisonomía completa que conlleva el desafío de abarcar un contexto complejo. Los títulos de los capítulos sirven de indicadores de esta cuestión, por ejemplo: *“Capítulo CIX - Cómo se descubrieron las minas de Potosí, donde se ha sacado riqueza nunca vista y oída en otros tiempos, da plata y de cómo por no correr el metal la sacan los indios con la invención de las guairas”*. (Cieza 1962:14).

### **Construir desde la otredad**

Para reunir información Cieza apela al relato de los otros. “Lo que no vi trabajé de me informar de personas de gran crédito, cristianos y indios”<sup>14</sup>. Lo hace para acceder al pasado, a lo que no está al alcance directo de los sentidos. Recoge así las narraciones de los nativos que explican el origen del mundo, los ritos y costumbres, e intenta descubrir la historia de la comunidad en estrecha relación con las estructuras de poder y la conformación social del pueblo. Entonces se ve obligado a reconstruir organizando, comparando y reformulando los enunciados de la oralidad, desde la inverificable opinión con una metodología precaria para trabajar con este tipo de fenómeno discursivo. Advierte acerca de la incertidumbre de sus fuentes, y manifiesta que:

*“... cuentan otra cosa, lo cual si es cierta ó no sábelo el altísimo Dios que entiende todas las cosas, por que yo lo que voy contando no tengo otros testimonios ni libros que los dichos destos indios, y lo que quiero contar es, que afirman por muy cierto...”* (Cieza 2008: Libro Segundo: Cap IV)

Los proveedores de información no sólo le proporcionaban ciertos datos improbables, sino también hablaban una lengua y referían un sistema cultural por momentos impenetrables. Contaban historias que no alcanzaban una analogía o semejanza con las experiencias, prácticas y tradiciones europeas. Ante este desafío, cobra relevancia la

---

<sup>14</sup> Cieza de León, 1962, Dedicatoria, 25.

tarea de traductor de Cieza porque ante la amenaza de colisión, recupera los mecanismos de asimilación que la cultura occidental fundó a partir de las experiencias de viajes y expediciones hacia el oriente.

El europeo aprovechó al máximo las herramientas que la cultura y la técnica del momento le proveían. Por ejemplo, con los aportes de Nebrija, se obtuvieron avances sobre una gramática sistematizada que facilitó los dispositivos de dominación lingüística y de evangelización a la vez.

### **Idea de Vacío**

En los tiempos de la conquista primó, para el europeo y especialmente para el español, la noción de continente vacío. Ésta sustentó la posibilidad de expansión del poder sobre los territorios americanos.

Podemos suponer en los fundadores tres metas: en primer lugar, trazar y construir el reiterado plano colonial urbano: la plaza y los edificios señeros que la rodean: el cabildo, la iglesia, los comercios; en segundo, dar cuenta en el discurso de ciertas peculiaridades de cada una de las nuevas fundaciones y finalmente, reiniciar la vida en esas nuevas tierras. Ciertas características de los habitantes primitivos, como la "carencia" y la "docilidad" fomentaron la idea de la posibilidad de fácil dominio. Así, el montaje entre conquista y discurso se conecta con el género utópico.

A la llegada a Cuzco, luego de un arduo recorrido que lo llevó desde Panamá al Perú, Cieza encuentra una cultura que a sus ojos se podía describir como avanzada. El gran impacto que provocó la asombrosa ciudad Inca refutó y puso en crisis la idea de vacío.

La crónica nos permite recrear el ideal de un nuevo mundo, cuya génesis empezó a gestarse con la llegada del conquistador. La mera lectura del índice de la Segunda parte, por ejemplo, traza una somera aunque sólida enumeración de aquellos aspectos que descubren detalles de una cultura admirable y diversa. Las indagaciones sobre agricultura, sistemas políticos, de tributación, arquitectura y vialidad, educación, dinastías, permiten descubrir en 73 capítulos a un verdadero precursor del discurso sobre la cultura Inca.

El título completo de la segunda parte permite avizorar la actitud asombrada y el ánimo inquisitivo del Cronista:

*"Del señorío de los ingas yupangués, reyes antiguos que fueron del Perú, y de sus grandes hechos y gobernación; qué número dellos hubo, y los nombres que tuvieron; los templos tan soberbios y suntuosos que edificaron; caminos de extraña grandeza que hicieron y otras cosas grandes que en este reino se hallan. También en este libro se da relación de lo que cuentan estos indios del Diluvio y de cómo los ingas engrandecen su origen." (Cieza 2008)*

### **La ciudad europea sobre la ciudad indígena**

Para fundar estas nuevas áreas urbanas, el español debió instalar una argumentación teológica y jurídica, y desplegó cuantiosos argumentos ideados estratégicamente, como se lee en los capítulos de *La crónica del Perú*. Las ciudades constituyeron puntos de concentración de todos los recursos, con el propósito de afrontar lides políticas y contiendas étnico-culturales entabladas con las poblaciones aborígenes.

Si bien las funciones de las ciudades latinoamericanas respondían al entramado urbano que tejían los imperios, una serie de problemáticas representaban la adversidad frente a la cual se veían envueltos los conquistadores cuya misión era fundar. Estas complejidades son referidas con precisión por Pedro Cieza de León. Sus crónicas evidencian las luchas con los obstáculos naturales, la hostilidad de los indios, todo ello agravado por los continuos enfrentamientos internos entre españoles.

A pesar de esta configuración conflictiva, se edificaron las ciudades fuerte, las ciudades puerto, las ciudades mineras, delineadas o no sobre las urbes aborígenes. Cuzco conservó y transformó en muchos sentidos las bases de la ciudad indígena. Los edificios del templo y los solares fueron aprovechados, sin mayor alteración. Cieza antes que Garcilaso Inca<sup>15</sup> refiere estos procesos arquitectónicos transculturadores. Los capítulos que a ello se dedican eximen de la mala fama de destructores que recayó sobre los primeros conquistadores. Fue principalmente durante el proceso de conformación de los estados nacionales que se introdujeron modificaciones insalvables en estos edificios.

---

<sup>15</sup> Los *Comentarios Reales* se publicaron en 1609, mientras que Cieza había muerto en 1554.

Como aproximación final estimamos que en *La crónica del Perú* de Cieza de León gravitan una serie de transformaciones, en cuanto a su consistencia genérica, producto de un proceso de transculturación donde hallamos elementos heterogéneos de ambas culturas: la americana y europea. Esas marcas mestizas más tarde designarán los perfiles de las culturas latinoamericanas

Este encuentro crea algo nuevo, un entrecruzamiento que complejiza las marcas de las crónicas tradicionales, porque introduce relatos cuyo lenguaje ha sido vehículo de una cultura distinta. Son narraciones de la oralidad que transcodificadas recaen en la escritura, un texto trazado que intenta a través del relato poner orden a la entropía que estalla desbordando los parámetros de la conciencia renacentista.

## **Bibliografía**

- Balandier, G. (1990): "El movimiento" *El desorden. La teoría del caos y las Ciencias Sociales*. Barcelona, Gedisa, pp. 226-237.
- Barthes, Roland: "El discurso de la historia" en AAVV: *Estructuralismo y literatura*. Buenos Aires, Nueva Visión.
- Bhabha, Homi (2002): "Introducción" en *Los lugares de la cultura*. Bs. As. Manantial, pp. 14-60.
- Cieza de León, Pedro (1962): *La crónica del Perú*. Madrid, Colección Austral. Ed. Espasa Calpe.
- Deleuze-Guattari (2000): "Introducción" en *Mil Mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-Textos.
- Franco, Jean (1970): *Introducción a la literatura hispanoamericana*. Caracas, Monte Ávila.
- Jitrik, Noé (1992): "Economía y discurso" en *Historia de una mirada*. Editorial de la Flor.
- Lotman, Iuri (1996): *La semiósfera*. Cátedra. Madrid.
- Mignolo, Walter (1979): "Texto y contexto discursivo: el problema de las crónicas indianas" en AAVV: *Texto/Contexto en la literatura iberoamericana*. Memoria del Congreso. Instituto Nacional de literatura iberoamericana.
- Porras Barrenechea, Raúl (1969): *El sentido tradicional en la literatura peruana*. Lima, Miraflores.
- Romero, José Luis (2001): *Latinoamérica: las ciudades y las ideas*. Bs. As. Siglo XXI.

-Sánchez, Luis Alberto (1973): *Historia comparada de las literaturas americanas. I Desde los orígenes hasta el Barroco*. Bs. As. Losada.

Todorov, Tzvetan (1997): *La conquista de América. La cuestión del otro*. Siglo XXI, Cap. 1-3

IX CONGRESO ARGENTINO DE HISPANISTAS  
ASOCIACIÓN ARGENTINA DE HISPANISTAS  
CENTRO DE ESTUDIOS DE TEORÍA Y CRÍTICA LITERARIA  
FACULTAD DE HUMANIDADES  
UNIVERSIDAD NACIONAL DE LA PLATA

**La construcción humorística en *La venganza de Don Mendo***

Por Karina Lemes

Gabriela Roman

Marisa Disanti

El Astracán es el género que utiliza Pedro Muñoz Seca para hacer reír a costa de lo que fuese; así, con su obra *La venganza de don Mendo* (estrenada en 1918) advertimos la presencia del humor a través de diversos procedimientos, como el chiste, la parodia, la risa y las dislocaciones lingüísticas. Esto último se manifiesta de varias maneras; por un lado, reconocemos el universo de discurso que conllevan los nombres de los personajes y la incidencia de ello en sus acciones; por otro lado, en el empleo de las unidades lingüísticas, la trasgresión temporal de ciertas frases (¡Lo juro por Belcebú! O ¡Vive Dios!); el juego constante con los homónimos, la incorporación de otros idiomas en los parlamentos -por ejemplo el latín-, aspecto que da cuenta del devenir de un lenguaje oral-coloquial y culto a la vez.

Por este motivo, nuestro trabajo pretende hacer un análisis de los aspectos lingüísticos como elemento caracterizador del humor en *La venganza de don Mendo*.

**Juego entre lo diacrónico y lo sincrónico**

Muñoz Seca posee un conocimiento cabal del público de su época y del momento teatral, se propone hacer reír por medio del modernismo imperante en la época, la parodia del drama poético del Siglo de Oro y de escritores contemporáneos, que a pesar de estar en las carteleras eran vulnerables por sus valores diacrónicos y por su lenguaje sonoro y vacío.

En la obra encontramos un desborde humorístico que se caracteriza por un cruce antitético de lo temporal en el tratamiento de los personajes, en sus acciones y en el lenguaje que emplean en sus parlamentos. La diversidad consigue una manifestación repentina provocadora de la risa, mediante el tratamiento inversor de las normas lingüísticas, la distancia entre los enunciados y su enunciación, entre el significante y su significado, el autor confronta isotopías heterogéneas para ridiculizar las figuras de representación. Así, construye el Astracán para entretener -aún hoy- a su público lector-espectador.

Surgen eslabones semióticos de diversa naturaleza -sociales, culturales, políticos, estéticos- que se conectan con varias formas de codificación, poniendo en juego no sólo regímenes de signos distintos, sino también criterios de estados de cosas. Los *espacios heterotópicos*<sup>16</sup> que presenta la obra instauran un entramado de ángulos desde los cuales se concretiza el discurso humorístico, en el que la multiplicidad de efectos que dominan la escena propicia el carácter hedonístico de la producción a partir de los matices liberadores de la risa.

En la base de todo proceso humorístico está lo cómico como esencia, como sustrato generador de la comicidad, en tanto capacidad, y frente a ésta el humorismo es siempre el producto de un acto intencional: ser/resultar cómico, en la medida de las posibilidades. Así, Muñoz Seca describe un episodio en donde se utiliza intencionalmente la hipérbole para intensificar lo absurdo de la situación. El humor es una perspectiva ante la vida, y por ende un fenómeno estético complejo, implica un proceso anímico reflexivo, en el que juega un papel relevante el sentimiento de lo cómico en cualquiera de sus múltiples formas.

Eco<sup>17</sup> sostiene que lo cómico y el humorismo constituyen la forma en la que el hombre intenta hacer aceptable la idea intolerable de la propia muerte - o de forjar la única venganza que le resulta posible contra el destino que lo quieren muerto. Al respecto, Muñoz

---

16 Flores, Ana B. (2000) *Políticas del humor*. Córdoba. Ferreyra de La autora toma esta concepción de los estudios realizados por Michael Foucault a partir de los discursos humorísticos en relación a los ordenamientos de nuestras representaciones.

Menda (Del caló menda, dat. del pron. pers. de 1.<sup>a</sup> pers). 1. pron. person. coloq. germ. yo. Este menda no hace más favores. 2. pron. indet. Uno, uno cualquiera.

<sup>17</sup> Eco, U. "Achille Campanile: lo cómico como extrañamiento" en *Entre Mentira e ironía*. Barcelona. Lumen. 2000. Pág. 112

Seca recurre a estos artificios para que la idea de un contexto devastado y sumido en una crisis social ocasionada por la primera guerra mundial, asociado con el quiebre de valores, refiera a determinados hechos. Así, su lenguaje y humor están teñidos de alusiones a estas circunstancias.

El equívoco que se alimenta de los aspectos más conflictivos de la sociedad de post-guerra, resulta la manera más viable de desdramatizar e inducir a la risa. La gran novedad estructural de Muñoz Seca y la clave que articula su obra es que el armazón dramático no responde a un proceso causa-efecto, sino a una acumulación de material derivado de aquel procedimiento.

El discurso del humor impugna las interpretaciones de la doxa como arbitrarias y muestra la construcción del sujeto, la simulación del mismo, su puesta en escena para deconstruirlo en su arbitrariedad, en su falta de fundamento que lo legitime. El dominio del humor se instala en la ruptura del orden, distancia, opacidad, crítica, resistencia. El humor no se ejerce desde un principio de verdad, sino desde un saber para el que los saberes establecidos son falsos. En *La venganza de Don Mendo* la comicidad estriba en el contraste entre lo que los personajes deberían ser y lo que son en realidad. De esta antítesis surge la figura del pícaro moderno, el denominado "fresco", aquel desvergonzado, aprovechado y descarado capaz de todo con tal de satisfacer sus necesidades. Ejemplos son Magdalena, quien engaña con tal de triunfar en la corte; la reina, quien no respeta su status y seduce al trovador y el mismo Alfonso VII quien visita a don Pero para intimar con Magdalena.

En *La venganza de don Mendo* los personajes se mueven en un mundo dominado por la moral utilitaria del tiempo de Muñoz Seca. Este postulado se observa en el gesto de dotar de nombres que recrean y evocan una característica esencial de los personajes. Los nombres pueden ser leídos como una totalidad de significaciones, como una esencia o una "entidad original"<sup>18</sup>, constituyen así el reflejo de las ideas. Por ejemplo a aquellos que son engañados alude con metáforas y calificativos taurinos. A don Nuño – padre de Magdalena- lo apellida Manso de Jarama, don Pero es duque de Toro y el desdichado don Mendo, es marqués de Cabra. Los nombres propios, en su significado general, abrazan ciclos de la vida y del destino de los personajes, representan uno o más significados parciales, transferidos, determinados

---

<sup>18</sup> Barthes, Roland. "Proust y los nombres" en *El grado cero de la escritura*. Siglo XXI. Bs. As. 2003

por el universo de discurso que el autor crea para ellos. Un ejemplo se observa en la nominación "**Magdalena**" personaje que connota un significado histórico a la vez que bíblico.

El lenguaje de una obra se construye a partir de los enunciados emitidos por los tipos de caracteres planteados. Desde una lectura de los clásicos grecolatinos el contexto prosódico de un enunciado, propio de un personaje de la talla de un rey o de un marqués -por ejemplo- incluye una entonación emblemática, un modelo de acento y quizás también un discurso alto, culto que si bien marca un momento histórico siempre se ubica en su estatus. En *La venganza de don Mendo* se capta una deformación paródica de la tradición dramática ya que los parlamentos de los agentes -todos de posición noble- contrastan con el tono general mediante el empleo de palabras modernas, coloquialismos, giros verbales, invenciones aparentemente sin-semánticas, etc.

**MENDO.-** (*horrorizado*) ¿Qué es esto? ¿Tírome un beso? / (*Limpiándose*)/ ¿Dónde, ¡ay, Dios!, el beso dióme, / y dónde quedóme impreso? / ¡Pardiez! ¿Por qué fizo aquesto/ y por qué me lo tírome? / ¡Trapalona! ¡Lagartona! / Furia, catapulta, aborto.../ que de perjurio blasona... (pág 160. versos 462-467)

En el monólogo de Mendo podemos observar dos aspectos: por un lado, cómo el dramaturgo juega con el desconcierto mediante el empleo de un lenguaje elevado culto, cuyas marcas determinan la época de contextualización (con términos **fizo / aquesto**) y con la utilización repentina de expresiones propias de la modernidad (como **Trapalona / Lagartona / Furia / catapulta / aborto**), logrando de esta la manera, la risa sorpresiva en el espectador.

Por otro lado, en esta enunciación vemos un quiebre en la concepción de los actos de institución que dicen "*Conviértete en lo que eres*"<sup>19</sup>. En el drama identificamos la pérdida de posición del nombre, de la esencia social donde ya no se impone el derecho de ser que es un deber ser. La posición social mediante el juego de las marcas distintivas -formas de comer, de hablar, de actuar, etc-, están destinadas, según Bourdieu, *a funcionar como otras tantas llamadas al orden mediante las cuales se recuerda a quienes las olvidan que al olvidarlas, olvidan también el lugar que les ha asignado la institución*<sup>20</sup>. El marqués relega su rango y no

---

<sup>19</sup> Bourdieu, Pierre. "Cap 2: Ritos de Institución" *¿Qué significa hablar? Economía de los intercambios Lingüísticos*.

<sup>20</sup> Bourdieu, Pierre. "Cap 2: Ritos de Institución" *¿Qué significa hablar? Economía de los intercambios Lingüísticos*.

toma distancia en su conducta produciendo acciones y ejerciendo un lenguaje que deja de significarle el lugar político-social signado.

De esta manera, *La venganza de don mendo* nos lleva a un contexto distanciado de su tiempo de producción para instarnos a reflexionar sobre problemáticas sociales y políticas actuales. Con el empleo de la segmentación y la deformación discursiva -en el plano sintáctico, semántico y fónico- Muñoz Seca consigue ridiculizar un modo de escribir clásico, hueco, pergeñado de tópicos y de frases hechas.

El dramaturgo se vale de artificios para provocar la risa mediante las constantes dislocaciones expresivas de la lengua.

Una de las dislocaciones lingüísticas que agrega una cuota humorística a los diálogos es la de-construcción de ciertos registros como el **arcaísmo** en la desinencia de los verbos "ganéis, decid" como también en la recurrencia de palabras como "Belcebú", "pardiez", "mesmo" o en la frase "vive dios".

El reconocimiento de voces de otro tiempo le permite al autor recargar al personaje de un matiz serio-trágico y cómico a la vez para producir el efecto paródico con el teatro poético, para ello, enfatiza en el constante juramento de los personajes.

Desde otro punto de vista lingüístico, Muñoz Seca hace uso de abundantes paranomasias, también denominadas homónimos. Éstas tienen un sentido de proceso de acción y de efecto cómico que denotan un tipo particular de comportamiento; en su sentido de efecto indican el producto físico de esa actividad: MENDO.- (*Conmovido, poniéndole una mano sobre la cabeza*) ¡Mora de la morería! / ¡Mora que a mi lado moras!.../ ¡Mora que ligó sus horas / a la triste suerte mía!... (pág. 151. verso. 259-262)

También apela a la deformación de vocablos por la ruptura gramatical mediante el sonido: "infido, escupido, torcido y rompido" y la alusión a acentos dialectales o extranjeros: latín, "¡Turpiter atrum, fraterno!" (pág. 128, verso 535) o galimatías que pretenden ser árabe: "¡¡Alcalajá, salujó!! / Belimajé, tajalí" (pág. 218, verso 519-520).

La repetición de una palabra mediante una rima en eco que construye en un horizonte de sentido: ¡Puñal de puño de aluño!.../¡Puñal de bruñido acero,/ orgullo del puñalero/ que te forjó y te dio bruño!/ Puñal que en mi mano empuño,..." (pág. 121-122, verso 413-416).

La exageración del estado de ánimo del personaje mediante la acumulación sinónimica: "Mendo: (...) Nada, Clodulfo, un vahído,/ un malestar, un mareo,/una locura, un repente/ una turbación, un vértigo". (pág. 103, verso 61-66).

Todos estos mecanismos se entrecruzan a fin de propiciar la risa, lo cómico con un fin estético. Más allá de que este gesto no fuera avalado por aquellos agentes dominantes en el campo intelectual que definían la calidad artística de las obras implica una estrategia literaria valorada tardíamente por la crítica.

Muñoz Seca incursiona en lo que Eco denomina "ironía intertextual"<sup>21</sup> ya que del mismo modo que los dramaturgos del Siglo de Oro -Lope de Vega pero particularmente Calderón de la Barca<sup>22</sup>- configuran los diálogos de sus comedias en versos octosílabos y en estrofas que responden al romance, la silva, la redondilla entre otras. No es casual que emplee estos tipos de estructuras métricas, ya que la intertextualidad paródica con el Barroco español le permite otorgar un movimiento rítmico-dramático a las distintas situaciones conflictivas que se desarrollan en las acciones de los personajes. También encontramos vinculaciones con autores y obras del teatro romántico mediante el uso de sus diferentes metros, en especial del heptasílabo y tetrasílabo<sup>23</sup>, además del remedo de ciertos tópicos como el desafío entre rivales, los muertos que regresan a cobrar venganza del más allá, entre otros.

Además comparte con Quevedo la predilección por lo desenfadado, lo grotesco, lo irónico, la búsqueda de la poesía no exclusivamente por las sendas de la belleza sino mediante la percepción de lo feo y lo burlesco. Así observamos el mismo tono irónico cuando Froilán describe a Renato - Don Mendo enmascarado-: *Tiene la color oscura/ tiene la voz velada/ la cabeza es pequeña/ / y algo braquicefalada ./ (...) tiene la barba afeitada,/ breve el naso, noble el belfo...* (pág. 144, verso 151-154)

*La venganza de don Mendo* establece un diálogo paródico con las obras del Siglo de Oro y las propias de su tiempo, cuyos lectores-espectadores podían encontrarse con personajes o situaciones conocidas de otras obras caricaturizadas ahora, o bien disfrutar de las situaciones cómicas planteadas.

---

<sup>21</sup> Eco Umberto. "Ironía intertextual y niveles de lectura". EN *Sobre Literatura*. Barcelona. RqueR. 2002. Pp 230-231

<sup>22</sup> Recordemos que dramaturgos como Calderón y Lope de Vega prefieren en sus obras teatrales el uso del octosílabo. En este sentido Calderón de la Barca en *La vida es sueño* usa la polimetría, por tanto combina el romance, la silva, la redondilla, décimas, quintillas, entre otras.

<sup>23</sup> Una de las obras románticas, quizás más reconocidas del teatro romántico español, es *Don Álvaro o la fuerza del sino* del Duque de Rivas cuya composición métrica es variada. Como intertexto, este drama resulta interesante ya que se puede observar un paralelismo en cuanto a las temáticas planteadas en ambas representaciones teatrales.

Esta doble posibilidad de lectura alude a una estrategia textual denominada double coding, un concepto acuñado por Charles Jenks (1977) y reformulado por Umberto Eco (2002).

El double coding establece dos niveles de lectura, uno destinado a lectores ingenuos, poco entrenados en los vericuetos literarios, y otro avezado en ellos, capaz de identificar estilemas cultos y reminiscencias de otros tiempos que sólo un lector de estas características puede apreciar.

Estos niveles de lectura duplican las posibilidades de catarsis en los lectores/espectadores: estarán aquellos que gozarán de los equívocos planteados entre los personajes - interpretación homeopática, (Eco, 2002) - y los otros que apreciarán las maneras en que se representan los mismos - lectura alopática, (Eco, 2002) -.

Muñoz Seca configura sus obras en el marco del equívoco que desata y potencia lo cómico y para ello se vale de una serie de estrategias. Por un lado, realiza un meticuloso trabajo con la atribución de nombres, que contienen un horizonte de sentido relacionado con las situaciones que ejecutan.

Por otro lado, Muñoz Seca se monta sobre la estructura de los dramas del Siglo de Oro y los históricos románticos para quebrantar el decoro de sus personajes ya que buscan restablecer, recuperar algo que nunca tuvieron: el honor.

Esta ruptura del decoro también se aprecia en la construcción meticulosa de frases y giros lingüísticos con el fin de provocar el equívoco y por ende la comicidad.

Si bien la obra de Muñoz Seca está ambientada en la Edad Media, entabla diálogo con las producciones del Siglo de Oro y de su contemporaneidad. Esta convergencia produce diferentes niveles de lecturas y apela a un amplio público, que se regocija con el disloque de situaciones risibles.

## **Bibliografía**

- Barthes, Roland. "Proust y los nombres" en *El grado cero de la escritura*. Siglo XXI. Bs. As. 2003
- Eco, U. (2000). "Achille Campanile: lo cómico como extrañamiento" en *Entre Mentira e ironía*. Barcelona. Lumen.

..... (2002). "Ironía intertextual y niveles de lectura". EN *Sobre Literatura*. Barcelona.  
RqueR.. Flores, Ana (2000): "Para una teoría de la política del humor" en *Políticas del humor*.  
Córdoba: Ferreyra Editor.

Genette, G (2001): *Umbrales*. Bs. As. Siglo XXI

Jakobson. Roman (1991). "El metalenguaje como problema lingüístico" en *El marco del lenguaje*. México: F.C.E

Lozano-Peña, Abril (1993): "El metadiscurso" en *Análisis del discurso. Hacia una semiótica de la interacción textual*. Madrid: Cátedra.

Muñoz Seca, Pedro. (2009) *La venganza de don Mendo*. Madrid. Cátedra.

Platas, Tasende (2000): Diccionario de Términos Literarios. Madrid. Espasa Calpe.

Shaff, Adam (1996). "Los significados de significado" en *Introducción a la semántica*. México:  
F.C.E

*El canon de la periferia: el archivo literario de Misiones*

Por Karina Beatriz Lemes

Universidad Nacional de Misiones

Jefe de Trabajos Prácticos

[karinalemes@yahoo.com.ar](mailto:karinalemes@yahoo.com.ar)

Mercedes García Saraví

Universidad Nacional de Misiones

Profesora Titular de Cátedra

[mgarciasaravi@arnet.com.ar](mailto:mgarciasaravi@arnet.com.ar)

Resumen

Intentaremos mostrar cómo venimos trabajando con la reconstrucción de la memoria literaria de la provincia de Misiones a partir de la recopilación de los manuscritos de sus autores más representativos. Hemos utilizado para nuestra lectura, en cruce con la crítica genética, las relaciones que Fernando Ainsa establece entre canon y periferia, espacios de la memoria y construcción de la utopía. Ainsa concibe la escritura como proceso genético que en su origen es personal, visceral y solitario, una búsqueda constante de identidad que se enriquece en contacto con el mundo, con la apertura de fronteras. Estas vinculaciones nos han permitido interpretar las prácticas sociales que fundaron actividades estéticas en la distancia de los centros de poder argentinos.

This paper shows some findings of our ongoing research project dealing with the recuperation of literary memory in the province of Misiones by analysing a compilation of the literary manuscripts by the most representative authors of this **northern** region. Here, we follow Fernando Aisina's notions of canon and periphery, of memory spaces and construction of utopias. Aisina sees the act of writing as a genetic process for it originates within a personal, visceral, and solitary realm. For Aisina, writing is also a permanent search for identity which becomes richer when in contact with the world, when frontiers open up. These concepts allow us to interpret the social practices, happening far away from **the centralized Argentine power**, which gave birth to these aesthetic projects.

Key words: memory, periphery, canon, utopia, manuscript.

Misiones es una provincia de frontera; limita, en un 90% entre Brasil y Paraguay. Ha sido sesgada por un largo trayecto político como *territorio nacional* ya que se constituyó en provincia en 1953. Esta ubicación geográfica, política, económica, cultural, lingüística, ha producido largos y fructíferos debates que aprovechamos con un sentido pragmático. Las condiciones de multiculturalidad modelizan su habla, filtrada por la convergencia de un idioma ancestral como el guaraní, las lenguas de la colonización – español y portugués – e, incorporadas en distintos momentos, lenguas europeas no latinas como el ucraniano, el alemán, el polaco, etc. El utópico proyecto jesuítico sembró en su paisaje una inscripción histórica y política inexcusable. En la misma ciudad de San Ignacio, a escasos minutos de las ruinas se asienta la casa de Quiroga, puntal de la referencia literaria provincial. Además, a pocos kilómetros de la triple frontera marcada por las cataratas del Iguazú, se yergue la mismísima ciudad de Eldorado, cuyo nombre evoca los sueños de la conquista. La huella de éstas y otras circunstancias se ubica en la base de la constitución de la identidad cultural misionera.

Si imaginamos la literatura provincial como un cruce de voces y de discursos, potenciado por un anclaje heteroglósico, no podemos considerarla como un espacio homogéneo, ya que es factible describir variados puntos de diversificación. La provincia corporiza pues, una semiósfera de pasajes, traducciones y palabras que fluyen y confluyen.

La cultura es un núcleo de memoria colectiva, un artefacto de conservación, reelaboración y transmisión de textos. La memoria brinda un espacio de mediación, de re-conciliación del pasado con el presente, pero partiendo de éste, de las necesidades y prioridades de ahora. Cada sociedad se idea en tanto cuerpo plural, a partir de una noción de su pasado, asociado al presente y con proyecciones futuras. Se configura desde sus diferencias con otras, y orienta, regula y legitima las prácticas según esa doxa peculiar. Los autores construyen y son contruidos mientras que invención y transformación transculturadoras operan con tanta fuerza como la tradición.

Las élites intelectuales de todos los tiempos han dotado de sentido a precondiciones heredadas: mitos, historia, lengua, cultura. De algún modo, este corpus contribuye a elaborar ciertas características del *nosotros* y se entretije con aquellas que operan en la dimensión de lo nacional y lo universal. Establece, a la vez, una imagen del *otro*, el espejo invertido.

El perfil de *lo misionero* se remonta a las formas discursivas incipientes en el siglo XVIII, las crónicas de viajeros. En el siglo XX, el relato, el periódico, y el cine erigieron y difundieron las imágenes y la evocación de Misiones. El discurso hegemónico provincial se consolida, a partir

de Quiroga, como un repertorio selvático atravesado por el caudaloso río Paraná. La tierra colorada despierta el viejo designio moderno de influir sobre la naturaleza y dominarla, a la vez que representa un paisaje exótico y exuberante. Los componentes del gótico y el fantasy estallan en las potencialidades de nuevas representaciones del tópico agreste, en donde se funde lo tradicional costumbrista con una impronta de vanguardia. El cine de los años '50 refuerza ciertos estereotipos de lo fronterizo- misionero vía las películas de Armando Bó<sup>24</sup>, y la versión filmica de la novela *Río Oscuro* de Alfredo Varela que hizo Hugo del Carril, en 1952 bajo el título de *Las aguas bajan turbias*.

En el campo literario, el grupo *Triángulo* da inicio en 1936 a una voluntad autoral por inscribir la lírica provincial en un proyecto estético inaugural en diálogo y conflicto con Quiroga. Se trata de un libro publicado por Juan Enrique Acuña (Posadas, 1915-Buenos Aires, 1988), Manuel Antonio Ramírez (Buenos Aires, 1911 - Posadas, 1946) y César Felip Arbó (1913-2002?).

El trabajo con los manuscritos que encaramos en la Universidad parte de la creencia de la posibilidad de establecer un *Archivo* como eje conservador y capitalizador de la memoria<sup>25</sup>, al registrar un pasado que sustente el porvenir. Los manuscritos traen de vuelta el aura<sup>26</sup>, que Benjamin vio atrofiándose en la era de la reproductibilidad técnica, aunque su recopilación implica diversas constricciones. Las concepciones de *corrección*, y de *inspiración*, predominaron y predominan en los imaginarios de los neófitos y de algunos iniciados, por lo que ha imperado cierto pudor a la hora de facilitarnos borradores que evidenciaran un proceso escritural arduo, y muchas veces, frustrado. Esta dificultad ha sido constante, combinada con el factor temporal y la diseminación familiar que ha esparcido y extraviado los documentos.

La tarea también ha permitido identificar una red que patentiza los lazos y representaciones en el medio intelectual en que cada autor está inserto. El manuscrito, como producto histórico, relaciona la situación del escritor, su concepción del mundo, las tensiones con los distintos campos, y el grado de adhesión a las convenciones de su tiempo y de la comunidad a la cual pertenece.

---

<sup>24</sup> Sólo por citar algunas, *Fiebre* (1972), *La burrerita de Ypacarai* (1962), *El trueno entre las hojas* (1958), con la notoria Isabel Sarli como protagonista. No caben dudas de que los jóvenes varones argentinos concibieron una idea particular de esta frontera.

<sup>25</sup> Cfr. Derrida, *Mal de Archivo*.

<sup>26</sup> Benjamin, Walter. "La obra de arte en la época de la reproductibilidad técnica", en *Discursos Interrumpidos I*. Buenos Aires, Taurus.

Para esta ponencia, discurrimos a partir de un corpus integrado por: bocetos y borradores de una *nouvelle*<sup>27</sup> de Juan Enrique Acuña, provisoriamente titulada por nosotros *Jerónimo y Concepción*, la correspondencia sostenida entre Manuel Antonio Ramírez y Lucas Braulio Areco<sup>28</sup> entre los años 1936 y 1942 y las versiones mecanografiadas de cuentos, artículos periodísticos y cartas de Hugo Wenceslao Amable (Santa Fe, 1925 - Oberá, 2000).

Acuña, en los esbozos narrativos que denominamos *Jerónimo y Concepción* exhibe sus esfuerzos por constituir un espacio cultural a partir de su condición de autor en la periferia. Los bocetos muestran un predominio realista -con aportes del idioma guaraní, y descripción de paisajes posadeños y encarnacenos a orillas del río Paraná- que responden a la estética de la representación de su contexto. El relato de Acuña no se focaliza únicamente en 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 los límites a través de las contribuciones lingüísticas, simbólicas y literarias que se generan en una nueva zona donde cohabitan ambos sistemas culturales. El paisaje fluvial de Acuña se aparta del selvático que consolidó Quiroga, al deslizarse aguas abajo, a la zona marginal de la ciudad de Posadas.

Era un atardecer tranquilo y melancólico. El otoño doraba dulcemente el aire, poblándolo de un presentimiento de naranjas, y se abandonaba con pereza de aroma frutal sobre el mundo, como una mano satisfecha de caricias.<sup>29</sup>

Acuña se define por el sentido de pertenencia a un área fronteriza que lo conduce hacia otras tradiciones y semiósferas. La descripción del ambiente produce un discurso con *valor colectivo*, porque refuerza el sentido de comunidad. La caracterización de los tipos humanos configura

---

<sup>27</sup> Según testimonio de la hija, el relato formaba parte de una colección de cuentos inédita titulada *Pioneers Oh Pioneers*.

<sup>28</sup> Areco, Lucas Braulio: 1915-1994. Nació en Santo Tomé, Corrientes. Pintor, poeta, músico, escultor. Considerado un continuador de la línea lírica renovadora iniciada por el grupo *Triángulo*, publicó *Verbo* (Poemas) (1935) *País de Silencio* (Poesía) (1981), *En la huella del tiempo* (1983) una nutrida *Antología, Nomenclatura* (Calles de Posadas y su raíz histórica). Realizó numerosas investigaciones históricas y de tradiciones musicales. Es autor de la canción *Misionerita*, himno provincial. Tuvo intensa actividad en la gestión cultural y como representante provincial en diversos ámbitos. Fue el impulsor del Festival de la Música del Litoral, ámbito de rescate de las manifestaciones de raíz folklórica. Recibió numerosos premios y distinciones.

<sup>29</sup> Manuscrito *Jerónimo y Concepción*. Se debe aclarar que en el mismo relato, el escritor no se detiene en las traducciones de las palabras en guaraní que emplea como parte del universo ficcional que construye.

un *realismo* propio alejado de los parámetros conocidos porque lo reelabora y no se deleita en la descripción remanida.

El concepto de frontera se torna dinámico porque se define no ya como límite protector de diferencias sino como espacio de encuentro y transgresión. En ella respiran los espacios interiores que protege, y en este acercamiento surgen nuevas situaciones lingüísticas, sociales, étnicas y culturales. También proporciona novedad e impulsa hacia lo desconocido. La frontera se difumina, tanto al interior como al exterior de la obra, y en lo profundo de la trama se plantea una miscelánea de idiomas, bordes, costumbres, pautas que suponen la hibridación cultural<sup>30</sup> y que esbozan un encuentro en la diversidad. En este vértice ubicaríamos el *grado cero* de su escritura, en la reformulación de la experiencia de ser parte de la cultura periférica, confluencia y manifestación de un adentro y un afuera.

- ¿Pero qué le pasará a esa Ña Kangüé, 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.<sup>31</sup>

Este segmento da cuenta de un ensamblado multicultural, en el que late el guaraní. Así se propicia la integración local, en donde el límite asegura la permeabilidad de bienes y personas, y corporiza una transculturación dinámica.

Por su parte, Manuel Antonio Ramírez, que sólo publicó los poemas impresos en *Triángulo*, ha alcanzado una equívoca fama póstuma. Tuvo el final más desgraciado: la tradición informa que fue muerto en duelo de faldas, aunque es más factible que tras las polleras se haya camuflado un conflicto político<sup>32</sup>.

---

<sup>30</sup> RECONDO, G. "Evolución de la idea de frontera: del orbe romano al Mercosur. La línea, el laberinto y el espacio definidor de la pertenencia" R. Bayardo- M. Lacarrui (Comps.) *La dinámica global/Local*. Bs. As. La Crujía. 1999

<sup>31</sup> Manuscrito 2, *Jerónimo y Concepción*, pág 11.

<sup>32</sup> M. A. R. nació rodeado de nubes, hubo preguntas en su vida que nunca tuvieron respuestas. M. A. R. se perdió entre las sombras muy joven. Apenas a los treinta y cinco años un crimen silenció la palabra de antes de la medianoche. ¿Pasional?... (Negación) pasional fue su obra, su existencia. Su muerte se puso en escena como un amor prohibido, su muerte tuvo – en todo caso – otro motivo de amor: amor a la vida, a la justicia, a la verdad, a una ética política distinta. Por supuesto que era más simple urdir una historia de folletín a los efectos sociales, políticos y judiciales. Además, las mujeres para estas cosas, no

Resulta contradictorio que el Anfiteatro de la ciudad haya recibido el nombre de uno de los poetas del Grupo Triángulo, ya que el espacio – con una magnífica vista al río – está destinado a espectáculos musicales variados, y a contiendas deportivas. Todos los posadeños y visitantes acuden a este *lugar de la memoria* pero casi nadie es consciente de que lleva el nombre de un poeta. Ni la página de Internet ni los prospectos turísticos de la ciudad dan cuenta de ese dato.

La correspondencia de Ramírez con Lucas Braulio Areco entre 1936 y 1942 revisa las condiciones de producción del ambiente provinciano y los esfuerzos de un reducido núcleo de intelectuales por organizarse y dar a conocer su escritura. Es una época en que pululan las publicaciones periódicas – se nombran por lo menos cinco en las cartas – y ambos deliberan sobre colaboraciones, artículos, críticas literarias y otras variantes del discurso diarístico. La abundancia de diarios y la insuficiencia de libros que ha sido uno de los perfiles culturales de la provincia, se enraízan con las dificultades económicas de los escritores, además de la carencia de un sistema de distribución del producto literario. Asimismo, este epistolario describe situaciones vitales del corresponsal en pueblitos interiores: Bonpland, Candelaria. El juego de preguntas, respuestas, alusiones, permite intuir el tono y los tópicos de las cartas de Areco, que no forman parte de nuestro acervo. Se trenzan en ellas las dimensiones privadas, a veces indescifrables, dadas por ciertos nombres propios, bromas de varones, alusiones a episodios evocados, etc., y múltiples aristas de lo público.

Arfuch entiende por correspondencia ese “diálogo entre voces próximas y distantes, alimentado por el saber, la afinidad, la pasión o los intereses políticos, [sociales, culturales, históricos, literarios, etc.]<sup>33</sup>”. Estos textos permiten descubrir una intimidad que se actualiza y puede interpretarse por las marcas del género al tiempo que se presentan como documentos paratextuales que alumbran otras producciones discursivas. Este epistolario ilustra entonces sobre los modos de circulación de manifestaciones literarias incipientes, las alianzas con las esferas de poder político, los conflictos con otros grupúsculos y autores y las diversas estrategias para hacerse visibles. Así, dice Ramírez el 28 de mayo de 1936:

---

cuentan. Posadas, página 2. Sábado 23 de noviembre de 1946. Policiales: Transcripción de artículo en el que se anuncia la muerte trágica de M. A. R.

<sup>33</sup> Arfuch, L (2002) “Entre lo público y lo privado. Contornos de la interioridad” en “*El espacio biográfico. Dilemas de la subjetividad contemporánea*. Buenos Aires. FCE. Pág. 112.

Vos sabés lo que me gusta esto de libros, críticas, polémicas, versos y embrollos literarios; y bien sabés porque juntos anduvimos en aquellas memorables batallas ataques, líos, combates y defensas, aporreadas, sufrimientos, conspiraciones y peligros de la polémica [...]

Queda indisolublemente unida a la militancia poética la militancia política, en un momento en que la cultura lo requería.

La figura de Ramírez exhibe un doble solapamiento: por un lado, lo que quiso ser un monumento de memoria constante, el anfiteatro, indudable producto de una reivindicativa diligencia de su amigo Areco, ha borrado en sus funciones, deportivo/musicales, la referencia poética. Y por el otro, también la leyenda de su final simula un simple episodio de enredos sentimentales – dignos del bohemio consuetudinario que la tradición quiere recordar – oculta ciertas intrigas de la política. Gran parte de los relatos de aquellos que lo conocieron se hacen eco – con media sonrisa cómplice – de las causas orquestadas de su muerte. Desviación sobre el olvido de una generación que dio a las letras de la ciudad una partida de nacimiento.

Por su parte, la escritura de Hugo W. Amable (Santa Fe, 1925- Oberá, 2000), instauro un equilibrio entre la creación y el imaginario social en sus producciones que tematizan la mediterránea ciudad de Oberá.

En los textos de Amable, quien no desdeña la función docente, la reflexión lingüística y el humor socarrón, hemos podido describir y proponer una tipología genérica peculiar de los ensayos/crónicas/relatos.

En este corpus se erige *Ruvichá*<sup>34</sup>, una imagen de las poblaciones que fueron surgiendo, al calor de la inmigración, en el interior de la provincia. “A Ruvichá no la fundaron. Tampoco la fundieron...<sup>35</sup>”. Es un mundo de ficción que no tiene principio porque *no la fundaron*, tampoco fin ya que *no la fundieron*. El pueblo de papel incorpora la fascinante seducción de una utopía contante y sonante, establecida a partir de la seductora posibilidad del “crisol de razas”, modelador de una sociedad ideal.

Este lugar constituye un espacio en el que convergen fuerzas centrífugas y centrípetas que evocan la historia cultural del continente americano, en donde el concepto de identidad está en continua efervescencia, y su única certeza es la condición de *organismo vivo y cambiante*. Oberá/Ruvichá se crea como ese lugar fronterizo, de pasaje, en donde, las diferencias entre

---

<sup>34</sup> Ruvichá: (del guaraní) superior, jefe, cabeza. Otra acepción hace referencia al sentido de prójimo.

<sup>35</sup> Amable, 1978, 101.

individuos se atenúan al propiciar contactos, cruzamientos, transgresiones que permiten comprender al otro.

El mito de la tierra prometida, topos fundante de América Latina puede visualizarse de alguna manera en la autoconciencia de los pobladores de Oberá (*lo que brilla*, en guaraní). La instauración de la Fiesta del inmigrante consolida ese perfil de sitio ideal de la convivencia multicultural. Esta fiesta anual se celebra desde 1980 en el Parque de las Naciones, cuyo nombre condensa el sentido con que la *Federación de colectividades* asumió la organización del evento, en principio a cargo de la Municipalidad. Dueños de un predio propio desde 1987 promueven los encuentros de artesanos y comerciantes, a la vez que exhiben danzas, trajes y comidas típicos. En Oberá conviven además, más de 30 cultos religiosos. Toda sociedad es una *entidad imaginada*, un colectivo de individuos que se autocomprenden, se consideran explícita e implícitamente integrando un grupo social específico. El plural *nosotros* implica un conjunto de rasgos cognoscitivos que también cumplen una función política.

El mito *fundador* naturaliza la comunidad. No es la colectividad la que genera conciencia de los propios elementos constitutivos, sino los intelectuales y los políticos, quienes establecen discursos en los que formulan simbólicamente las relaciones de dichas características.

Ruvichá se configura entonces como un utópico mundo de ficción para redescubrir los rasgos socio-culturales de algunos pueblos de Misiones. En esta instancia se expresa *la lengua de la ley y el habla del pueblo*<sup>36</sup> que coincide no sólo con lo dialectológico -especialidad de Amable- sino también con la problemática de la interculturalidad propia del territorio provincial.

Puede decirse que la utopía es revolucionaria cuando se proyecta hacia el futuro, y conservadora cuando reivindica el pasado. Ruvichá opera en el intersticio, y apunta hacia lo que podría ser, *deber ser* concebido siempre en función de los valores imperantes en la sociedad del autor.

## **Conclusiones**

Estos autores, estos escritos, instalan el derecho a significar desde la periferia geográfica, del privilegio y del poder. Los componentes fronterizos de la diferencia pueden ser tan consensuales como conflictivos. Ellos los aventuran en su juego, a la vez que despliegan un

---

<sup>36</sup> Ver cita opcional en Bhabha: "Narrando la nación" en *La invención de la nación*. A. Fernández Bravo (comp). Bs. As. Manantial. Pp. 211-219.

imaginario de la distancia espacial basado en diferencias temporales y sociales que interrumpen el sentimiento de la modernidad cultural.

Así se constituye una fundamentación mítico- estética de la diferencia entre lo *propio* y lo *ajeno*, tarea en la que la música, la literatura, la pintura localizadas juegan un papel fundamental. El significante virtual de lo local abarca sentidos que emergen, evidentemente, de un conjunto de diferencias con otros significantes y no de un ontológico y empíricamente verificable nexo con la realidad extrasimbólica.

El corpus trabajado modula pues una semiosis convencionalizada en un conjunto de marcas que generan códigos binarios, vertebradores de la matriz orgánica del *adentro* y el *afuera*. El modelo político, el canon literario se organizan según dicha matriz, muchas veces con apelación al negativo como principio.

Archivos, monumentos y calendarios se trenzan para construir/diseñar/sostener una memoria, concebida en el fragor de las luchas y conflictos que estos intelectuales tuvieron que enfrentar a fin de inscribir a la periferia en un canon que solo los acepta en sus bordes, envueltos en las trampas del color local.

### **Bibliografía:**

Ainsa, Fernando: (1977) *La reconstrucción de la utopía*. Buenos Aires, Ediciones del .....(2008) *Espacios de la memoria. Lugares y paisajes de la cultura uruguaya*.. Montevideo. Ediciones Trilce.

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

Amable, Hugo W. (1978) *Mariposa de Obsidiana*. Santa Fe, Castañeda.

Arfuch, L (2002) “Entre lo público y lo privado. Contornos de la interioridad” en “*El espacio biográfico. Dilemas de la subjetividad contemporánea*”. Buenos Aires. FCE. Pág. 112.

Benjamin, Walter. (1989) “La obra de arte en la época de la reproductibilidad técnica” *Discursos Interrumpidos I*, Taurus, Buenos Aires.

Bhabha Homi (2002) *El Lugar de la Cultura* Ed. Manantial: Buenos Aires.

Derrida, Jacques: *Mal de archivo. Una impresión freudiana*. Traducción de Paco Vidarte. Edición digital de Derrida en castellano. Conferencia pronunciada en Londres el 5 de junio de 1994, en un coloquio internacional titulado, *Memory: The question of Archives*. Société Internationale d’Histoire de la Psychiatrie et de la Psychanalyse. Freud Museum y Coultaurd Institute of Art. <http://xoomer.virgilio.it/martinm/PUG/Maldearchivo.pdf>

Kaul Grünwald, Guillermo. (1995) *Historia de la literatura de Misiones*. Posadas. Ed Universitaria. Universidad Nacional de Misiones.

Lotman, Iuri. (1979) *Semiótica de la Cultura*. Madrid. Ed. Cátedra.

Máiz, Ramón (2007): *Nación y literatura en América Latina*. Buenos Aires, Prometeo.

Nora, Pierre. (2008) *Les lieux de mémoire*. Montevideo. Ed Trilce. Traducción de Laura Masello.

Rama, Ángel. (1987) *Transculturación narrativa en América Latina*. México. Siglo XXI. Tercera Ed.

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*" R. Bayardo- M. Lacarrui (Comps.) *La dinámica global/Local*. Bs. As. La Crujía.

Said, Edward. (1996) *Representaciones de intelectual*. Buenos Aires, Paidós, Tr. De Isidro Arias.

memoria, canon, periferia, utopía, manuscrito

Congreso Regional de la Cátedra UNESCO en Lectura y Escritura: "Cultura Escrita y Políticas Pedagógicas en las Sociedades Latinoamericanas Actuales"  
11, 12 y 13 de agosto de 2010  
Universidad Nacional de General Sarmiento

*La memoria literaria de la provincia de Misiones*

Mercedes García Saraví

Universidad Nacional de Misiones

[mgarciasaravi@arnet.com.ar](mailto:mgarciasaravi@arnet.com.ar)

Convencida de que lo más útil es el relato de experiencias en Crítica Genética, voy a describir dos instancias en las que he desarrollado mis trabajos hasta la fecha.

Son situaciones extremas que me han demandado paciencia y constancia. La primera, fue a partir de la muerte de mi padre, poeta. En 1994, y siguiendo expresas instrucciones dejadas por él, recibí la pesada herencia de su archivo personal. Si bien había sido relativamente ordenado en sus papeles, el paquete, mal embalado, por manos inexpertas entre las que me incluyo, consistía en 15 enormes cajas con papeles de índole diversa, sin considerar la biblioteca. La organización de ese montón de documentos se fue revelando como un nebuloso laberinto de textos al que podía ingresarse por infinitas puertas. El problema, pues, eran los límites, las fracturas y los añadidos. Cuando creí que el *orden* establecería un itinerario posible, descubrí que los documentos se escurren y se contaminan. Rectos y versos demostraban muchas veces su extrañeza. Nada estaba firmemente anclado en la carpeta en que cuidadosamente lo habíamos colocamos y los rizomas del trabajo *derivaban* a la luz de la contingencia. Con miradas de soslayo hacia el entrevero, se fueron estableciendo análisis sobre la correspondencia, más de 3000 cartas emitidas y recibidas durante 50 años, y que me ratificaban la conciencia autoral de García Saraví. Estas cartas me permitieron trazar un mapa del campo intelectual en el que se había desplegado su actividad.

Otras entradas se centraron en la lírica en sus diversas especies, en las libretas y cuadernos, en la narrativa, el ensayo y la producción teatral. También se inquirieron modalidades de acceso a los medios de comunicación con más prestigio en su tiempo, como la radio – en dos vertientes: los programas grabados en Radio Nacional, y los guiones que a tales efectos se habían producido. La posesión de la biblioteca admitió, en cruce con las “carpetas de citas” y las “libretas de palabras” una verdadera lectura de los

procesos de intertextualización en el nacimiento de los epígrafes y sus intersecciones con los géneros de la oralidad secundaria, como charlas y conferencias.

Fueron 10 años rondando en la memoria y el recuerdo, y aunque quedaron muchas aristas al descubierto, tanto tiempo dedicado a un *corpus* único pudo provocar saturación y repeticiones. Corrí, pues, un velo necesario y di un descanso parcial a tanta filial reverencia y en 2006 dejé que esos papeles descansaran en paz.

No sabía en lo que me metía cuando pergeñé el nuevo proyecto, al alejarme de la unicidad autoral, y tratar de recuperar los manuscritos de los autores provinciales. La presunta ventaja de la breve existencia del estatuto de lo literario en Misiones se vio afectada por otras peripecias y problemas que trataré de resumir a continuación.

Esta investigación se sustenta en la necesidad de recopilar, conservar, organizar y analizar los *dossiers* manuscritos de autores misioneros. La labor de instauración del Archivo de Autores misioneros que propongo se instala en diálogo constante con otros proyectos de la Facultad e implica una sólida red de acuerdos teóricos, críticos y metodológicos iniciales, un arduo rastreo e identificación de los documentos, además de la tramitación ante deudos y poseedores actuales de los respectivos préstamos del material.

Misiones es una provincia de frontera; limita, en un 90% entre Brasil y Paraguay. Ha sido sesgada por un largo trayecto político como *territorio nacional*, ya que se constituyó en provincia en 1953. Esta ubicación ha producido largos y fructíferos debates que aproveché con un sentido pragmático. La multiculturalidad modeliza su habla, filtrada por el ancestral guaraní, las lenguas de la colonización – español y portugués – e, incorporadas en distintos momentos, lenguas europeas no latinas como el ucraniano, el alemán, el polaco, etc.

La literatura provincial no es un espacio homogéneo, sino un cruce de voces y de discursos, potenciado por ese anclaje heteroglósico, y en la que es factible describir variados puntos de diversificación. La provincia corporiza una semiósfera fluyente de pasajes, traducciones y palabras.

Hemos partido de un conjunto de interrogantes ¿Es posible describir el proceso de una escritura? ¿Cómo se desarrolla dicha escritura en un campo intelectual de provincia? ¿De qué manera el contexto condiciona la producción, circulación y consumo de la obra

literaria? ¿Cuáles son las estrategias que ejecutan los autores para resistir, superar, soslayar o dejarse llevar por dichas imposiciones?

Partimos de la creencia de la posibilidad de establecer un *Archivo* como eje conservador y capitalizador de la memoria<sup>37</sup>, al registrar un pasado que sustente el porvenir. Los manuscritos traen de vuelta el aura<sup>38</sup>, que Benjamin vio atrofiándose en la era de la reproductibilidad técnica, aunque su recopilación implica diversas constricciones. Las concepciones de *corrección*, y de *inspiración*, predominaron y predominan en los imaginarios de los neófitos y de algunos iniciados, por lo que ha imperado cierto pudor a la hora de facilitarnos borradores que evidenciaran un proceso escritural arduo, y muchas veces, frustrado. Esta dificultad ha sido constante, combinada con el factor temporal y la diseminación familiar que ha esparcido y extraviado los documentos.

La tarea también ha permitido identificar una red que patentiza los lazos y representaciones en el medio intelectual en que cada autor está inserto. El manuscrito, como producto histórico, relaciona la situación del escritor, su concepción del mundo, las tensiones con los distintos campos, y el grado de adhesión a las convenciones de su tiempo y de la comunidad a la cual pertenece.

Cada sociedad se idea a partir de una noción de su pasado, asociado al presente y con proyecciones futuras. Se configura desde sus diferencias con otras, y orienta, regula y legitima las prácticas según esa *doxa* peculiar. Los autores construyen y son construidos mientras que invención y transformación transculturadoras operan con tanta fuerza como la tradición.

Las élites intelectuales de todos los tiempos han dotado de sentido a precondiciones heredadas: mitos, historia, lengua, cultura. De algún modo, este corpus contribuye a elaborar ciertas características del *nosotros* y se entreteje con aquellas que operan en la dimensión de lo nacional y lo universal. Establece, a la vez, una imagen del *otro*, el espejo invertido.

El perfil de *lo misionero* se remonta a las formas discursivas incipientes en el siglo XVIII, las crónicas de viajeros. En el siglo XX, el relato, el periódico, y el cine erigieron y difundieron las imágenes de Misiones. El discurso hegemónico provincial se consolida, a partir de Quiroga, como un repertorio selvático atravesado por el caudaloso Paraná. La tierra colorada despierta el designio moderno de influir sobre la

---

<sup>37</sup> Cfr. Derrida, *Mal de Archivo*.

<sup>38</sup> Benjamin, Walter. “*La obra de arte en la época de la reproductibilidad técnica*”, en *Discursos Interrumpidos I*. Buenos Aires, Taurus.

naturaleza y dominarla, a la vez que representa un paisaje exótico y exuberante. Los componentes del gótico y el *fantasy* estallan en las potencialidades de nuevas representaciones del tópico agreste, en donde se funde lo tradicional costumbrista con una impronta de vanguardia. El cine de los años '50 refuerza ciertos estereotipos de lo fronterizo- misionero vía las películas de Armando Bó<sup>39</sup>, y la versión fílmica de la novela *Río Oscuro* de Alfredo Varela que hizo Hugo del Carril, en 1952 bajo el título de *Las aguas bajan turbias*.

Luego de la guerra de la Triple Alianza y la firma del Tratado de Límites, en 1881 se instituye el Territorio Nacional de Misiones. Posadas se federaliza en 1882, sobre el asentamiento de Trincheras de San José. El comercio de la yerba y la madera estimula el reconocimiento del territorio, ya explorado en siglos anteriores por Azara, Bonpland y otros viajeros europeos. A partir de las observaciones derivadas de la mensura, a principios del siglo XX, se producen testimonios y cartas que irán estableciendo y ratificando una serie de tópicos locales como la selva, el mensú, el capanga, la bailanta de la Bajada Vieja, la Flor de Lis, etc., a la vez que revitalizan la imagen del territorio e instalan sus orígenes legendarios a partir de los jesuitas. Las mejoras en los transportes fluviales y ferroviarios favorecen la afluencia de científicos, periodistas, sacerdotes, hortelanos, turistas y escritores. Empresas navieras se instalan en Posadas y se crean el puerto, la Aduana, la Subprefectura. Entonces, los colegios secundarios recién fundados se nutren de profesores con acendrada vocación artística provenientes de otras provincias. Ellos van a ser la vía de entrada de la materia literaria, dada a conocer en periódicos que monopolizan la vida cultural posadeña. La lírica empieza a despuntar con estos reciénvenidos de exaltada pluma.

Lugones y Quiroga llegan en 1903, en una misión de estudios. La instalación de éste en San Ignacio y las publicaciones desde 1917 de sus cuentos, sellan la narrativa con su marca. Su presencia señala una bisagra entre la escritura descriptiva de aficionados con pinceladas vagamente líricas y la instauración de los géneros literarios como manifestaciones diferenciadas y autónomas.

Entonces, en 1936, un trío de muchachos posadeños publica el libro que da apertura a la lírica local. Se trata de *Triángulo*, publicado por Juan Enrique Acuña (Posadas, 1915- Buenos Aires, 1988), Manuel Antonio Ramírez (Buenos Aires, 1911 - Posadas, 1946) y

---

<sup>39</sup> Sólo por citar algunas, *Fiebre* (1972), *La burrerita de Ypacarai* (1962), *El trueno entre las hojas* (1958), con la notoria Isabel Sarli como protagonista. No caben dudas de que los jóvenes varones argentinos concibieron una idea particular de esta frontera.

César Felip Arbó (1913-2002?). La referencia geométrica deja conformado un grupo literario en el que cada autor representa un ángulo, por combinación de lados y vértices. Esto muestra el inicio de una voluntad autoral por inscribir la lírica provincial en un proyecto estético inaugural en diálogo y conflicto con Quiroga.

Según Guillermo Kaul Grûnwald<sup>40</sup> los representantes del grupo *Triángulo* ejercieron la tarea fundacional de proyectar sobre los parámetros locales las propuestas estéticas de las escuelas contemporáneas centrales, sin perder el enclave estratégico del sentido de la tradición.

En la correspondencia<sup>41</sup> Ramírez – Areco<sup>42</sup> que hemos trabajado, se descubre un nutrido número de jóvenes que coincidían en su afición literaria, y sobre todo aparecen los nombres de diversos periódicos que albergaban las colaboraciones de las plumas noveles. La presencia de Macedonio Fernández como juez desde 1910 a 1913 no resulta perceptible. La abundancia de diarios y la insuficiencia de libros que ha sido uno de los perfiles culturales de la provincia, se enraízan con las dificultades económicas de los escritores, además de la carencia de un sistema de distribución del producto literario. Asimismo, este epistolario describe situaciones vitales del corresponsal en pueblitos interiores: Bonpland, Candelaria. El juego de preguntas, respuestas, alusiones, permite intuir el tono y los tópicos de las cartas de Areco, que no forman parte de nuestro acervo. Se trenzan en ellas las dimensiones privadas, a veces indescifrables, dadas por ciertos nombres propios, bromas de varones, alusiones a episodios evocados, etc., y múltiples aristas de lo público.

De estos autores inaugurales el que nos ha dado mayores frutos documentales es Acuña, notoriamente el que mayor conciencia autoral desplegó. Su hija y nietas se han mostrado orgullosas guardas de los materiales y ayudaron desinteresadamente al trabajo, dejándonos en préstamo por largos períodos, paquetes de diversa índole, organizados y configurados por el propio Acuña. Él ha sido poeta, narrador y especialmente, titiritero. Escribió *Aproximaciones al arte de los títeres*<sup>43</sup>, cuyos tapuscritos estamos indagando.

---

<sup>40</sup> Kaul Grûnwald, Guillermo. *Historia de la literatura de Misiones*. Editorial Universidad Nacional de Misiones

<sup>41</sup> Se trata de unas 17 cartas, escritas entre 1936 y 1942, por Manuel Antonio Ramírez, periodista y escritor nacido en Buenos Aires en 1911 y muerto en forma trágica el 22 de noviembre de 1946 en Posadas.

<sup>42</sup> 1915-1994. Nació en Santo Tomé, Corrientes. Pintor, poeta, músico, escultor. Considerado un continuador de la línea lírica renovadora iniciada por el grupo *Triángulo*.

<sup>43</sup> Editado en 1998 por la Editorial de la Universidad Nacional de Misiones

Hasta el momento, hemos trabajado con materiales en soporte papel, versiones grabadas en cinta abierta –de gran complejidad para procesar, dado que la aceleración de la tecnología afecta primeramente a los aparatos perimidos. En la ciudad logramos encontrar un único equipo – en radio Provincia – adecuado para la lectura y transcodificación de dichas cintas. Estas grabaciones de instancias variadas de montajes y espectáculos de títeres, serán el sustento de una serie de reflexiones que presentaremos en el próximo congreso de Semiótica, en octubre, en Posadas. Estamos trabajando, asimismo, con manuscritos de una colección de cuentos y de obras de teatro. De Ramírez y de Felip Arbó no se han obtenido originales. Por suerte, la vecindad provinciana nos ha dado algunas pistas: integra el proyecto una sobrina nieta de Felip Arbó, quien indagó entre sus parientes, y ninguno tiene papeles; acerca de Ramírez, de muerte precoz en un supuesto lío de faldas, aunque en realidad se trataría de un entrevero político, dicen los que saben que en el archivo Areco estarían montones de copias de sus poemas inéditos. Areco, conocido promotor cultural de diversa inspiración, que se destacó como pintor, escritor y músico. Autor de *Misionerita*, canción consagrada como Himno de la Provincia, fue Secretario de Cultura durante la época de Frondizi. Por esos años se erigió un anfiteatro, a la orilla del río, destinado a competencias deportivas y exhibiciones folklóricas, que lleva el nombre de Manuel Antonio Ramírez. La paradoja es la distancia entre el espacio y el poeta, se trata de un lugar de la memoria que no atrae remembranza alguna.

La herencia de Areco está en pleito y sus herederos no permiten el acceso a un acervo embaulado en prolongados conflictos entre tíos y sobrinos, que disputan tanto las posesiones inmobiliarias cuanto montones de papeles que se consumen inánimes.

Desde el inicio, y conscientes de que esta indagación habría de discurrir según la lógica de los encuentros, ampliamos el territorio de búsqueda de materiales entre los herederos de autores de la ciudad y la provincia. Ya una colega - la Dra. Carmen Santander- había indagado y organizado el dossier de Marcial Toledo, sin duda uno de los puntales de la literatura provincial.

La ciudad mediterránea de Oberá albergó durante toda su vida a Hugo Amable (Santa Fe, 1925 - Oberá, 2000), que desplegó su nutrida actividad literaria, radial, ensayística, y como investigador y profesor en la Universidad. Amable fue un notorio lingüista, especializado en los estudios sobre el habla local. Sus papeles se “repartieron” con variada suerte entre los cinco hijos y la viuda, reticente a entregar borrones, tachaduras, y que sólo concede vista a “limpios” apenas mancillados.

De este autor, por ejemplo, lo más fructífero fue una novela de 1998, *Entre líneas*, escrita a cuatro manos y a la distancia con la chaqueña Luisa Lagrost. Este estudio se desprendió principalmente de la correspondencia<sup>44</sup> (la única voz, la de Luisa, permitió inferir las respuestas del coautor), y contribuyó a visualizar una modalidad del trámite de la autoría entre dos escritores marginales y dispares. En esas cartas se describían las perplejas reacciones de la mujer frente a la máquina, avatares de la relación con la computadora. Las cartas y las versiones tapuscritas de la novela documentan un trabajo mancomunado que evidencia diferentes niveles de temporalidad proyectados en el relato. En otras palabras, el corpus reconfigura el tratamiento del tiempo al interior del proyecto estético.

Se pueden organizar varios niveles: la correspondencia real, en donde se infiere no sólo un vínculo afectivo sino también una relación intelectual. A pesar de una serie de complejidades se funda un proyecto común, puesto que los autores pertenecen a campos culturales, generacionales y profesionales distintos.

Otro nivel se verifica en las versiones manuscritas de la novela, producto de ese intercambio polifónico y que exhiben en su dimensión gráfica una diacronía de escritura en proceso. Cada instancia permite cotejar cómo se cimienta un estilo de escritura que pierde las huellas de lo individual para dar pie a un modelo autoral bifronte.

Ese proyecto se gesta a pesar de tensiones de diversa índole relacionadas con temporalidades y planteamientos tanto artísticos como generacionales que modifican la concepción de autor y de autoría. La alternancia entre escritura de programa y escritura de proceso se complejiza al tratar de fusionar estilos, procedimientos y prácticas discursivas que manifiestan posturas disímiles frente a la concepción de lo literario.

Este dossier se constituye, pues, como un compendio de tiempo y de memoria y se ancla en la correspondencia al más clásico estilo. No sólo se respetan los tópicos formales, sino que el propio género da pie al título y al argumento de la novela. Como un juego especular, las cartas se incorporan a la obra como tema y como componentes del montaje polifónico que la sustenta y le confiere unidad. El recurso alcanza verosimilitud por la ubicación temporal de los acontecimientos, en un período que va de 1915 en adelante, y al mismo tiempo, de 1995 hacia atrás.

---

<sup>44</sup> Contamos con 69 cartas de Lagrost, entre las cuales se deslizaron sólo dos de Amable, ya que las demás están trasapeladas. Tras la muerte del escritor, la viuda devolvió a la co-autora el epistolario completo recibido.

Los autores se agencian de una novedosa manera de organizar el tiempo del relato, complejo por sus permanentes tensiones anafóricas y catafóricas. Se puede pensar que esta configuración a partir de una concordancia discordante de la trama, en donde la contingencia contribuye a la progresión del relato, es uno de los aspectos más logrados del proyecto estético.

El título de la novela desliza una sugerente lectura de la frase hecha, a partir de la fusión entre el proceso en tanto realidad material “entre” dos espacios, dos autores, dos generaciones, dos géneros y la ficción, que exhibe una relación amorosa entre dos géneros, dos generaciones, dos autores y dos espacios.

La correspondencia también revela las instancias posteriores a la conclusión de la novela, esto es, contratación de editorial, búsqueda de prologuista, cuestiones relativas a la presentación, difusión y circulación.

El factor económico es el eje transversal que guía las consultas con las editoriales y lleva a expandir el terreno de averiguaciones hasta la provincia de Salta. Hay constancia de fallidos trámites con la editorial de la Universidad Nacional de Misiones, que hubiera conferido un barniz de seriedad y prestigio al libro.

En cuanto al prologuista, las indicaciones de Amable guían a Lagrost en su acercamiento a Luís Aledo Meloni, figura relevante del ámbito intelectual chaqueño. Finalmente, el prólogo es escrito por un colega universitario de Amable; así, la universidad se constituye en un sello de garantía y legitimación. Nuevamente, se aprovecha el capital cultural de Amable, a través de sus vinculaciones académicas.

En cuanto a la presentación de la obra, en el epistolario apreciamos que por lo menos se estipularon una en Misiones y otra en Salta. La primera se concretó y la segunda se canceló por cuestiones económicas. Lagrost apela a la experiencia de Amable para planificar el ritual de presentación, sugiere un reparto de tareas y propone fechas que le convienen. El espacio elegido, la Feria del Libro de Oberá, es un acontecimiento que marca el calendario cultural de la ciudad. Se trata de un notable esfuerzo de un grupo de inquietos intelectuales del “interior” provincial en constante marcación de un territorio que se manifiesta diferente del “central” posadeño.

Amable es uno de sus principales impulsores. Por lo tanto, el público y los invitados especiales que suelen constituirse en garantías de calidad y refuerzo de las relaciones simbólicas, responden a la convocatoria del obereño. De ahí la sensación que manifiesta Lagrost de ser ajena, de no pertenecer a ese ambiente. En esta pareja-despareja, se corporizan relaciones de poder.

En muchos sentidos, este proyecto persiste en la intencionalidad de construir un posible archivo genético de autores provinciales, restringido por los desafíos del objeto. Cada autor, por tanto, requiere un tratamiento particular, ligado a los documentos factibles. Hemos comprobado que es muy fructífero el trabajo con los paratextos, sobre todo la correspondencia, hasta ahora uno de los conjuntos que mayores frutos nos ha dado. En cierto modo, más que nada estamos indagando en un campo virgen, una historia que tiene que ser escrita. Porque es de imprescindible desarrollo, en paralelo con el eje genético, el despliegue de las articulaciones de la esfera cultural que albergan, estimulan y determinan los grados de proliferación de la materia creativa.

Hasta el momento, entonces hemos desplegado trabajos sobre los modos de circulación de manifestaciones literarias incipientes, las alianzas con las esferas de poder político, los conflictos entre grupúsculos y autores y las diversas estrategias para hacerse visibles.

Estos autores, estos escritos, instalan el derecho a significar desde la periferia geográfica, del privilegio y del poder. El corpus modula una semiosis convencionalizada en un conjunto de marcas que generan códigos vertebradores de la matriz orgánica del *adentro* y el *afuera*. El modelo político, el canon literario se organizan según dicha matriz, muchas veces con apelación al negativo como principio.

Hemos tratado de trenzar papeles, monumentos y calendarios para construir/diseñar/sostener una memoria, concebida en el fragor de las luchas y conflictos que estos intelectuales tuvieron que enfrentar a fin de inscribir a la periferia en un canon que solo los acepta en sus bordes, envueltos en las trampas del color local.

## Bibliografía

- Ainsa, Fernando: (2002). *Del canon a la periferia. Encuentros y transgresiones en la literatura uruguaya*. Montevideo, Ediciones Trilce.
- (2008) *Espacios de la memoria. Lugares y paisajes de la cultura uruguaya*. Montevideo. Ediciones Trilce.
- Almeida Salles, Cecilia: (1992). *Crítica genética: uma introdução, fundamento dos estudos genéticos dos manuscritos literários*. São Paulo, EDUC.
- Bajtín, Mijail: (1997). *Estética de la creación verbal*, México, Siglo XXI Editores.
- Bellemin-Noel. J. (1972). *Le texte et l'avant-texte*, Paris, Larousse.
- Bourdieu, Pierre: (1983). *Campo del poder y campo intelectual*. Buenos Aires, Editorial Folios, pp. 11-35.
- Benjamin, Walter. (1989) "La obra de arte en la época de la reproductibilidad técnica" *Discursos Interrumpidos I*, Taurus, Buenos Aires.
- (1991). "El narrador" en *Para una crítica de la violencia y otros ensayos*. Madrid, Taurus, pp. 111-134.
- Bhabha Homi (2002) *El Lugar de la Cultura* Ed. Manantial: Buenos Aires.
- Bordini, Maria da Glória: (2003). *Acervos sulinos: A fonte documental e o conhecimento literario*. 129-139, en De Souza, Eneida Maria – Mello Miranda, Wander. *Arquivos literários*. São Paulo, Atelié Editorial, Traducción propia.
- Bustarret, Claire: (1996). "Instrumentos de la escritura". Génesis 10, Paris, Jean Michel Place Traducción de Carolina Repetto.
- Colla, Fernando (2005). (ed) *Archivos. Cómo editar la literatura latinoamericana del siglo XX*. Poitiers, Centre de Recherches Latino-Americaines.
- Derrida, Jacques: *Mal de archivo. Una impresión freudiana*. Traducción de Paco Vidarte. Edición digital de Derrida en castellano. Conferencia pronunciada en Londres el 5 de junio de 1994, en un coloquio internacional titulado, *Memory: The question of Archives*. Société Internationale d'Histoire de la Psychiatrie et de la Psychanalyse. Freud Museum y Coultaurd Institute of Art <http://xoomer.virgilio.it/martinm/PUG/Maldearchivo.pdf>
- Díaz, José Luis: *Quelle génétique pour les correspondances?* P. 11-31 Génesis 13, Paris, Jean Michel Place 99
- Dord-Crouslé, Stéphanie: "Entre programme et processus: le dynamisme de l'écriture flaubertienne. Quelques points de méthode. Génesis nº 13, Paris, Jean Michel Place pp. 63 y ss.
- Eco, Umberto: (2002). *Sobre literatura*. Barcelona, Océano RqueR editorial,
- Foucault, Michel: (1975). *El autor como productor* Taurus Ed., Madrid Traducción de Jesús Aguirre.
- (1969): *¿Qué es un autor?* México, Universidad Autónoma de Tlaxcala.
- Genette, Gerard: (1988). *Figuras II*. Barcelona, Lumen.
- Greimas, A. J. (1989). "El contrato de veridicción" en *Del sentido II* Madrid, Gredos,
- Kaul Grünwald, Guillermo. 1995. *Historia de la literatura de Misiones*. Posadas. Ed Universitaria. Universidad Nacional de Misiones.
- Lotman, Iuri. (1979) *Semiótica de la Cultura*. Madrid. Ed. Cátedra.
- (1996). *La semiósfera I* Madrid, Cátedra.
- Máiz, Ramón: (2007). *Nación y literatura en América Latina*. Buenos Aires, Prometeo.

- Nora, Pierre. (2008) *Les lieux de mémoire*. Montevideo. Ed Trilce. Traducción de Laura Masello.
- Nyssen, Henri. 1993. *Du texte au livre: les avatars du sens*. Paris, Éditions Nathan.
- Palermo, Zulma: 2003. “*La cultura como texto: tradición/innovación*”, en *Culture et discours de subversión, Rev Sociocritiques*. Univ. de Montpellier.
- Rama, Angel: 1987. *Transculturación narrativa en América Latina*, México, Siglo XXI.
- 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*” R. Bayardo- M. Lacarrui (Comps.) *La dinámica global/Local*. Bs. As. La Crujía.
- Ricoeur, Paul: 1999. *Historia y narratividad*. Barcelona, Paidós.
- Said, Edward. 1996 *Representaciones de intelectual*. Buenos Aires, Paidós, Tr. De Isidro Arias.
- Santander, Carmen: *Marcial Toledo, un proyecto literario intelectual de provincia*. Tesis de doctorado, UNC.
- Álbum de revistas literarias y culturales de misiones desde la década del sesenta*. UNaM., Programa de Semiótica, Secinv, FHyCS. CD.
- Segala, Amos- Tavani, Giuseppe: *Methodologie et Pratique de l'edition critique des Textes Litteraires Contemporains* (Colección Archivos). Université de Paris X Nanterre. Centre de Recherches Latinoamericaines. Association Archives de la Literature Latino Americaine, del Caraïbes et Africaine du XX siècle. Amis de Miguel Angel Asturias. Janvier 1985. Cahier n° 8
- Todorov, Tzvetan: 1991. *Los géneros del discurso*. Caracas, Monte Ávila, Traducción de Jorge Romero León.
- VVAA: 1988. *Teoría de los géneros literarios*. Madrid, Arco,
- VVAA (Noé Jitrik comp.) 1997. SyC n° 8, Buenos Aires.

Universidad Nacional de Misiones

Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales

Secretaría de Investigación y Post-grado

Proyecto: *La memoria literaria de la provincia de Misiones*

Directora: Dra. María de las Mercedes García Saraví

Auxiliares ad-honorem: Carina Pereira - Eugenia Kushidonchi

### **Teatro de títeres acuñaño: *Uvieta* y sus versiones**

La labor investigativa, que previamente se centró en un grupo de doce cintas magnéticas que contenían obras de títeres de Juan Enrique Acuña, se orienta actualmente a profundizar el abordaje sobre ese corpus.

Así, acceder (en el año 2010) a nuevo material del autor, consistente en una versión escrita con indicaciones de montaje y a gráficos e ilustraciones de las obras titiriteras, permite recuperar parte de la dimensión visual de la representación de la que antes se contaba, únicamente, con el aspecto auditivo.

La obra que se analiza es *Uvieta*, en dos versiones, a las que se anexan una nota y gráficos complementarios.

En una primera instancia, se procede al registro y escaneo del material recibido (tapuscrito, nota y gráficos), el cual se coteja el con el previamente trabajado (cinta de audio).

El corpus con el que se trabaja consiste en:

1) Versión oral (1976). Cinta de audio de 37'56'' de duración. Incompleta (la cinta se corta antes del final, parte 18 del tapuscrito).

2) Versión escrita (1976). 19 hojas tapuscritas en papel multicopia, estructurada en 22 partes. Cada hoja está seguida por una de 80 gramos en la que aparecen con lápiz de grafito negro las indicaciones de montaje.

3) Nota manuscrita de Acuña. Soporte: mitad de una hoja tamaño A4 (el revés de la hoja es un formulario de inscripción al Taller de Títeres que dictaba Acuña). Contiene la enumeración y numeración de los lugares donde transcurren –aparentemente- las acciones de *Uvieta*.

4) Gráficos. Dos hojas cuadriculadas de tamaño oficio. Cada una incluye un gráfico del escenario. Cada parte del escenario está numerada. En letra imprenta mayúscula y con marcador negro figura como título: “Entre pícaros anda el juego. Maese Pathelin (primera parte)” y “Entre pícaros anda el juego. Uvieta (segunda parte).”; en birome azul se agrega junto al título: “Moderno teatro de muñecos.”

### **Aproximaciones a *Uvieta***

Un texto teatral, a diferencia de otro tipo de textos literarios, es concebido para ser representado, por lo tanto, en esa mutación hacia el escenario incorpora componentes no literarios que contribuyen a plasmar la visión artística de quien lo pone en escena. Esto implica que esa representación consta de elementos audiovisuales que pueden ser considerados al analizarla.

Adentrarnos en *Uvieta* y en el teatro de muñecos de Acuña, implica considerar esta práctica como una dialéctica del hacer y del pensar, pues el autor construye una teoría, brinda talleres y da cátedra (en Buenos Aires y Costa Rica) acerca del arte titiritero, al mismo tiempo que monta sus espectáculos.

En *Aproximaciones al arte de los títeres*, el autor estructura dicho arte en tres partes: idea dramática (fábula), interpretación (artístico-ideológica, plástica, musical y escénica) e imagen audiovisual.

Esta estructuración se instituye como un proceso de constantes reajustes, que se visualizan al poner en diálogo las versiones de *Uvieta*.

#### **1) La idea dramática**

*Uvieta* es una adaptación colectiva del cuento homónimo de la costarricense Carmen Lyra. Junto con la obra *Pathelin* integra el espectáculo *Entre pícaros anda el juego* de 1976.

En esta adaptación, Acuña respeta la idea general del relato, aunque produce modificaciones en cuanto a:

- Género: transforma el cuento en teatro de títeres.
- Lenguaje: sustituye "bolsa" por "saco", "sapance" por "tontico", "tío Coles" por "Mandinga", etcétera.
- Desarrollo de la trama: cambia el orden de algunas peripecias y el final de la historia.
- Personajes: suprime los personajes de José y Jesús y se agrega el de Robustiana.
- Temática: combina lo religioso, económico y social (que aparecen en Carmen Lyra) con asuntos políticos.

Estas modificaciones demostrarían la preocupación de Acuña por su público y, al mismo tiempo, un proceso de *afiliación*<sup>45</sup>, es decir, de apropiación crítica de la tradición literaria costarricense. Dice el autor:

"Entre pícaros anda el juego" es un espectáculo para títeres de varilla de tipo javanés integrado por dos obras cortas: La farsa de maese Pathelin, adaptada y dirigida por Juan Fernando Cerdas, y Uvieta, versión libre para títeres del cuento homónimo de Carmen Lyra realizada por Eugenia Fuscaldo y Rubén Pagura y adaptadas por mí para esa puesta en escena. La idea de montar estas obras surgió del trabajo realizado por Eugenia y Rubén en el curso de Teatro de Muñecos que dicto en la Escuela de Artes Dramáticas de la Universidad de Costa Rica, pues su original versión del cuento de Carmen Lyra nos ofrecía la posibilidad de enfrentar un modo de comportamiento humano condicionado en forma distinta por la diferente situación de clase de sus protagonistas. Ambas obras están, en efecto, ligadas por el tema común de la picaresca; los protagonistas de una y otra son dos pícaros. Pero mientras Pathelin es el paradigma del pícaro renacentista, en el que se resumen los valores del individualismo y el egoísmo burgués, Uvieta, el pícaro campesino de Carmen Lyra, nos ofrecía la posibilidad de plasmar escénicamente un personaje latinoamericano actual, para quien la picardía es un arma de lucha para conseguir una sociedad más justa. Además, en Uvieta, tratamos de rescatar la tradición popular costarricense a través del lenguaje característico de la Meseta Central."<sup>46</sup>

---

<sup>45</sup> Cfr. Said, 2004, 34-35.

<sup>46</sup> Tapuscrito Acuña, CARPETA0350.

Esta apropiación literaria refuerza el compromiso autoral con la realidad latinoamericana. De allí que Acuña incorpore al relato original temas vinculados con la política: elecciones fraudulentas, decisiones autoritarias de los grupos dominantes, inflación y pobreza. Situación que lo posiciona no sólo como autor sino también como intelectual.

Al comparar el tapuscrito de Acuña con el audio de la obra, se advierte que ambas versiones concuerdan. Si bien algunos lexemas son sustituidos ("miserable" por "pincha", "basta de Pérez" por "déjate de Pérez", "tanate" por "molote"), la fidelidad es casi absoluta.

Del mismo modo, se advierte que los nombres de los personajes del tapuscrito, Dios, La Virgen, San Pedro, El Diablo, La Muerte, aparecen tachados y reemplazados por El Señor, Don Pedro, Doña Mariquita, Satán, Coronel La Morte, lo que torna ambigua la interpretación de sus identidades. En la grabación, se utiliza esta segunda nominación de los personajes, hecho que permitiría inferir que la misma es posterior a la versión mecanografiada.

## **2) La interpretación**

Cada una de las versiones de *Uvieta* exhibe distintas fases de la producción creadora y podrían enmarcarse dentro de lo que Acuña denomina la "etapa de ensayos y realización", momento previo a la "presentación" de la obra<sup>47</sup>.

Acuña se vale de distintos métodos y tecnologías al momento de efectuar la revisión de la forma y contenido de la obra: tapuscrito, gráficos, nota manuscrita y cinta de audio.

En el tapuscrito, además de contener el relato propiamente dicho, se realizan (en el reverso de las hojas) indicaciones escénicas referidas a: luz, escenografía, ubicación, tiempos escénicos, entrada y salida de personajes, intermedios musicales. En algunos casos, el temblor del pulso de la mano y la inclusión de acotaciones como "cortar error" (p. 7R) y "el blanco que hay alcanza" (p. 9R) con lápiz negro, convalidan el rótulo "libro de dirección" que aparece en la cubierta y permite suponer que la obra ya ha sido ensayada.

Esta hipótesis se refuerza al observar la presencia de tachones con diversos instrumentos de escritura (máquina de escribir, birome negra, birome azul y lápiz de grafito negro), que indicarían que la obra es corregida antes y durante el o los ensayos.

---

<sup>47</sup> Ver cuadro. Acuña, 1998, 128.

Además, Acuña confecciona dos gráficos del escenario donde establece la escala, las medidas y asigna números a cada parte del escenario (1- zona útil, 2- telón de boca, 5- plataforma), tanto para *Uvieta* como para *Pathelin*, que conforman el mismo espectáculo. Esto puede considerarse otro indicio del nivel de organización con el que trabajaba el titiritero al proyectar una obra para su posterior representación.

A todo esto se suma una nota manuscrita (letra de Acuña) que contiene una enumeración de los lugares donde transcurren –aparentemente- las acciones de *Uvieta* (1- calle, 2- casa, 4- tienda, 10- juzgado). La numeración de estos lugares y la de las partes del escenario tiene correlación –en varios casos- con los números que figuran acompañando los parlamentos del tapuscrito. De esta manera, se logra integrar la dimensión visual con los diálogos de los personajes y se produce una economía en la escritura de las didascalias.

Por su parte, la cinta de *Uvieta* permitiría controlar el aspecto sonoro de la obra: volumen, tonos, claridad de las voces e inclusive, la comprensión del argumento de la obra.

Es pertinente señalar que en *Aproximaciones*, Acuña considera como imagen auditiva a la dicción, música, ruidos, pausas y silencios. La imagen auditiva es correlativa a la imagen visual, a esto el autor lo denomina *interpretación sonora*.

En el caso de la música en particular, establece que ésta puede desempeñar un rol complementario (música de acompañamiento) o principal (música por sí misma que acentúa la idea dramática)<sup>48</sup>. De acuerdo con estas definiciones, podría decirse que tanto en la cinta como en el tapuscrito de *Uvieta* las canciones destinadas a Satán y al Coronel La Morte cumplen un rol complementario; en cambio, la “Canción de las buenas acciones” desempeña un papel principal.

Es preciso mencionar que al cotejar el tapuscrito con el audio, se advierte que el actor alarga los parlamentos del tapuscrito con fórmulas fáticas como “sí, sí, sí” y se agrega un parlamento a cargo del Uvieta actor. Suponemos que estas discrepancias entre versiones forman parte de las prácticas habituales que contribuyen a mantener el hilo del discurso durante la puesta en escena. Esto se relaciona con lo que Acuña denomina *interpretación escénica*, comprendida por la dicción o interpretación oral del texto y la manipulación del muñeco<sup>49</sup>.

---

<sup>48</sup> Cfr. Acuña, 1998, 135-136.

<sup>49</sup> Cfr. Acuña, 136-138.

Se observa que, entonces, que el acto teatral es concebido como un todo relacionado, cada parte es funcional. Acuña se presenta ya no sólo como el autor de la idea dramática sino como el director de la obra; es decir, como aquel que "...estructura ideológica, estética y técnicamente el espectáculo teatral<sup>50</sup>".

El trabajo con el corpus de *Uvieta* habilita la posibilidad de profundizar en las dimensiones del acto teatral y en los diversos roles que asume Acuña en relación con ellas.

En este sentido, en la versión tapuscrita se destaca el escritor y su labor sobre el escrito. El rol de director aparece esbozado en las indicaciones escénicas sobre el libro, en la nota y gráficos de ubicación escénica (imaginaria y real) y se despliega en la versión oral de la obra. Sin embargo, mientras que las acotaciones de tiempos escénicos, sonidos (tanto música como efectos de sonido) y silencios se recuperan parcialmente con la grabación de la puesta en escena, las indicaciones escritas referidas a ubicación, luz y escenografía deben quedar excluidas del análisis debido a las limitaciones en el registro de la obra.

### **3) La imagen audiovisual**

Toda representación teatral supone, por lo menos, dos dimensiones: la visual y la auditiva. En ella se combinan signos verbales y no-verbales, cuyo sentido se reactualiza en cada puesta en escena<sup>51</sup>.

Acuña plantea que en el teatro de títeres la imagen audiovisual implica la unión de una imagen sonora (diálogo, música y ruidos) con otra plástica (muñecos, trastos, luces). La imagen audiovisual es la síntesis del tiempo y espacio escénicos, cuya validez radica en su capacidad para comunicarse por sí misma con el público<sup>52</sup>.

Como hemos visto, las versiones de *Uvieta* a las que hemos accedido intentan recuperar los aspectos referidos a diálogos, intermedios musicales, sonidos, luces, tiempos, ubicación escénica y personajes. Es decir, Acuña programa la creación artística y pergeña el acto teatral como texto dramático y como texto espectacular.

Al no contar con bocetos o filmaciones, la imagen de los muñecos que se utilizan en *Uvieta* es un elemento que se pierde. No obstante, en *Aproximaciones*, Acuña elabora su

---

<sup>50</sup> Acuña, 132.

<sup>51</sup> Cfr. Ubersfeld, 1993, 23-24.

<sup>52</sup> Cfr. Acuña, 138.

teoría acerca del arte de las marionetas. Es así que expresa: “Cuando Margareta Niculescu afirma que *el títere es una metáfora* (...) pone de relieve el rasgo característico esencial del arte de los títeres, que es el de crear imágenes poéticas de la realidad”<sup>53</sup>.

Esto quiere decir que el teatro de títeres se ofrece a los espectadores de modo figurado; está allí para decir algo y, al mismo tiempo, significar mucho más. La imagen plástica se combina con el lenguaje (metáforas fosilizadas, frases populares, música) para generar nuevos modos de percibir la realidad.

El espectador es quien debe recomponer en cada instante la figura total de los signos que concurren en la representación y es quien define los grados de identificación o distanciamiento respecto de lo que observa. En otras palabras, el teatro de muñecos se presenta como “ese algo, para alguien, en algún aspecto o disposición”<sup>54</sup>.

El teatro de muñecos de Acuña hace un guiño de complicidad a niños y adultos, se arraiga en las representaciones que éstos tienen del mundo. Así su espectáculo, aunque – aparentemente- destinado hacia los más pequeños, encuentra eficaces receptores entre ambos. Las obras acuanas se distinguen por una constante búsqueda de reflexión por parte del público y por esa capacidad de promover nuevas interpretaciones.

## Conclusiones

Si para Acuña el teatro es una transposición poética de la realidad, en *Uvieta* esa perspectiva se advierte tanto en la versión oral como en la escrita. En tanto que en el audio esto se percibe en la dicción, el ritmo escénico, la música, etcétera, en el tapuscrito el trabajo de adaptación a partir de un cuento conlleva en sí mismo una clara intención poética, lo que se observa en el uso recurrente de analogías y metáforas propias del público a quien está dirigida la obra.

La indagación genética en esta oportunidad admite otro tipo de recorridos, puesto que las versiones difieren en su disposición. Al tapuscrito, presentado como “Libro de dirección”, podríamos considerarlo una versión previa a la representada (versión oral) y por lo tanto, aunque exhibe múltiples correcciones, es admisible que hubiese sido corregido oralmente sin que esas enmiendas se hubiesen asentado por escrito. Entonces, a los recorridos textuales

---

<sup>53</sup> Cfr. Acuña, 139.

<sup>54</sup> Cfr. Peirce, *La ciencia de la semiótica*, 1974.

propios del proceso de escritura, se agregan aquellos que hacen al ámbito escénico, que sólo pueden apreciarse a partir de la escucha de la versión sonora y que sirven de complemento para el análisis.

Juan Enrique Acuña ha sido un infatigable creador en el ámbito titiritero. Sus inicios poéticos trascienden su posterior trabajo literario y la obra concebida para el arte de las marionetas es un fiel reflejo de ello.

Su labor como estudioso de ese arte lo ha conducido a teorizar respecto al mismo y a llevar a la práctica teorías propias y ajenas. El grado de concientización del rol que desempeña el propio autor dentro del campo literario al que pertenece, lo ha llevado a registrar y preservar su producción. Esta ha resultado en un dossier que brinda a la Crítica Genética cuantiosas posibilidades para el análisis.

## **Bibliografía**

- AA.VV. (2005): *Archivos. Cómo editar la literatura latinoamericana del siglo XX*. Fernando Colla coordinador. Centre de Recherches Latino-Américaines - Archivos.
- AA.VV. (2008): *Genética textual*. Emilio Pastor Platero compilador. Madrid, Arco Libros.
- Acuña, Juan Enrique (1960): *Teatro de Títeres*. Buenos Aires, Futuro.
- Acuña, Juan Enrique (1998): *Aproximaciones al arte de los títeres*. Posadas, Editorial Universitaria de la Universidad Nacional de Misiones.

- Benjamin, Walter (1989): “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica” en *Discursos Interrumpidos I*. Buenos Aires, Taurus: 19-51.
- Foucault, Michel (1985): *¿Qué es un autor?* México, Universidad Autónoma de Tlaxcala.
- Ong, Walter (1993): *Oralidad y Escritura. Tecnologías de la palabra*. Buenos Aires, F.C.E.
- Peirce, Charles (1974): *La ciencia de la Semiótica*. Buenos Aires, Nueva Visión.
- Said, Edward (1996): *Representaciones de intelectual*. Barcelona, Paidós.
- Said, Edward (2004): “Introducción” en *El mundo, el texto y el crítico*. Buenos Aires, Debate.
- Ubersfeld, Anne (1993): *Semiótica teatral*. Madrid, Cátedra.

Universidad Nacional de Misiones

Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales

Secretaría de Investigación y Post-grado

Proyecto: *La memoria literaria de la provincia de Misiones*

Directora: Dra. María de las Mercedes García Saraví

Auxiliar: RABBE, Mara Rocío

### INFORME: Trabajo de transcripción

En el marco del proyecto de investigación "*La memoria literaria en la provincia de Misiones*", se ha procedido a la tarea de transcripción de recortes varios que remiten a Juan Enrique Acuña.

Esta transcripción permitirá: En primer lugar, brindar mayor legibilidad de los documentos. En segundo lugar, ampliar el *dossier* genético de J. E. Acuña, considerando que no sólo los materiales prerredaccionales, redaccional y editorial de la dinámica escritural interesan, sino también incumben los documentos que contienen informaciones exteriores a la génesis pero que resultan valiosos para el investigador<sup>55</sup>. Por último, proporcionar material para posteriores investigaciones.

Se han recibido dos carpetas con documentos escaneados, la primera contenía una biografía del autor escrita a máquina, la cual resultó bastante legible, lo que facilitó la transcripción. En cuanto a la segunda carpeta, ésta contenía varios recortes de diarios y revistas que se referían, en forma general al grupo de Muñecos de Teatro al cual pertenecía J. E. Acuña. Algunos de dichos recortes resultaron ilegibles a la hora de la transcripción por lo que se requirió mayor trabajo.

Se procedió, al momento inicial del trabajo, a la datación de los recortes. Así, se presentan recortes con datos específicos y sin datos específicos.

En lo que respecta a los recortes sin datos, se ha tratado de buscar similitudes (tipos de letras, de escritura, formatos, etc.) con los que sí contenían datos, con el fin de dar una

---

<sup>55</sup> Cfr. AA.VV. *Archivos. Cómo editar la literatura latinoamericana del siglo XX*. Fernando Colla coordinador. Centre de Recherches Latino-Américaines. Archivos, 2005. Pág128

posible datación y constatación del periódico/revista respectivo. No se obtuvieron resultados satisfactorios.

Luego, el trabajo prosiguió con el desciframiento de palabras incomprensibles (borrosas, incompletas). Con respecto a estas palabras, las mismas fueron completadas con datos obtenidos de otros recortes, como sucedió con el nombre de Álvarez Diéguez en el recorte N° 5.

También, se presentó un texto con el título incompleto, lo que llevo a suponer el título completo del recorte: "UNA AVENTURA SUBMARINA CON HÉROES MUY ESPECIALES" (recorte N° 5)

#### -Al momento de la transcripción

Se buscó en un principio, un método que permitiera una transcripción más rápida, sin dar tantos rodeos, lo que llevo a tratar de abrir la ventana de los documentos de sólo lectura (minimizados) para transcribirlos a la ventana de Word. Este método no resultó, ya que fue imposible abrir en simultáneo las ventanas.

Al final, la única forma posible fue la transcripción a mano de los documentos escaneados, para luego tipiarlos - pasados a formato Word- .

Esta tarea requirió un tiempo considerable y mucha atención.

#### -Trabajo acabado

Los recortes transcritos se presentan en el orden que aparecen en la carpeta recibida, y están enumerados. Al principio de cada transcripción de los recortes aparecen los datos específicos.

Las fotos que aparecen en los recortes están descriptas, con los epígrafes correspondientes (si lo tienen) señaladas con asterisco (\*) encerradas entre corchetes ([]).

### **BIBLIOGRAFÍA**

- AA.VV. *Archivos. Cómo editar la literatura latinoamericana del siglo XX*. Fernando Colla coordinador. Centre de Recherches Latino-Américaines. Archivos, 2005.
- Almeida Salles, Cecilia: *Crítica Genética. Uma introdução*. São Paulo. Educ, 1992.

Bellemin-Noël, Jean - De Biasi, P.M. - Debray-Genette, R. – Grésillon, A – Hay, L. – Lebrave, J. L. *Genética textual*. Introducción, Compilación y bibliografía Emilio Pastor Platero. Madrid: Arco Libros, 2008.

**UNIVERSIDAD NACIONAL DE MISIONES**  
**FACULTAD DE HUMANIDADES Y CIENCIAS SOCIALES**  
**PROYECTO DE INVESTIGACIÓN:**  
**LA MEMORIA LITERARIA DE LA PROVINCIA DE MISIONES**  
**DIRECTORA: Dra. MERCEDES GARCÍA SARAVÍ**  
**AUXILIAR DE INVESTIGACIÓN: SEBASTIÁN LÓPEZ TORRES**

**OPERACIONES TEXTUALES EN *COMO UNA OBSCURA***  
***HOJA DE TABACO*, DE JUAN ENRIQUE ACUÑA**

El presente trabajo pretende hacer visible, desde la génesis textual, la instancia teatral más comprometida de Juan Enrique Acuña. La obra indagada refleja preocupaciones de índole social, cultural y política que responden a una conciencia autoral, en cuanto así reflejan las puestas en escena. En consecuencia, aun desenvolviéndose en un género muy distinto al poético, que prevaleció en el período en que se compuso esta obra, el artista se vale del teatro como una herramienta que le posibilita hacer de la palabra un médium de crítica y, por ende, de reflexión en el destinatario. En tal forma, pues, al profundizar en la creación teatral es posible observar la experiencia adquirida por el artista, donde no han de estar ausentes el lirismo del período *Triángulo*<sup>56</sup>, ni la militancia de carácter socialista que ha de corporeizarse plenamente en el Moderno Teatro de Muñecos<sup>57</sup>, en la fructífera estadía costarricense.

La obra *Como una obscura hoja de tabaco* (1951) de Juan Enrique Acuña es un drama compuesto de tres actos. El argumento, en síntesis, hace referencia a la situación de explotación a que se ven reducidos los pequeños productores de tabaco –*colonos* o

---

<sup>56</sup> Es menester recordar que, a mediados de la década de 1930, en la ciudad de Posadas, la agrupación Triángulo -que contaba también con los poetas Antonio Ramírez y César Felipe Arbó- aspiró a representar una lírica auténticamente misionera. Una característica distintiva se hallaba en el plano temático: el río, la selva, los personajes míticos y la mujer local, eran algunos de los tópicos que constituían las raíces de la lírica. *Triángulo* fue la carta de presentación de Juan Enrique Acuña en el ámbito cultural y artístico.

<sup>57</sup> El Moderno Teatro de Muñecos fue una escuela creada y dirigida por Juan E. Acuña, en la cual confluyeron el teatro tradicional y el teatro de títeres. Producto de esa incursión del artista misionero es la culminación didáctica y artística en la ciudad de San José de Costa Rica, hacia fines de la década de 1960, donde hubo de continuar las actividades comenzadas en Buenos Aires, en tanto ejercía la docencia en la Universidad de Costa Rica.

*chacareros*, indistintamente- en el interior de la provincia de Misiones. La trama se concentra en el alzamiento de los afectados por las grandes corporaciones tabacaleras, en pos de una remuneración más digna a la producción de la preciada hoja. Un aspecto interesante que ofrece el drama es la comunión de los distintos grupos inmigrantes en la causa que las convoca; esta estratagema, pues, ilustra el crisol de *razas* que ostensiblemente tipifica al *ser* misionero.

El carácter inédito de la obra podría inducir a pensar en la dificultad de publicación que halló el autor a comienzos de la década de 1950. En esos tiempos, Juan E. Acuña desarrollaba múltiples actividades relacionadas con el teatro en la ciudad de Buenos Aires. En las hojas tapuscritas se halla la fecha 1951 como el año de culminación de la obra, lo que sugeriría que el material pudo haber sido desestimado por editoriales al alcance del autor –esta hipótesis podría fortalecerse basándose en distintas entrevistas radiales<sup>58</sup> en las que el mismo Juan E. Acuña refiere a dicha dificultad, en lo concerniente a la publicación de sus obras, tanto teatrales como poéticas, en la ciudad de Buenos Aires y en La Plata-. Una revisión minuciosa del material permite observar que el drama se halla en un estado concluyente inobjetable, puesto que el proceso genético indagado así lo determina; esta conclusión – ciertamente subjetiva del investigador- está basada en el conocimiento del *estilo* compositivo del escritor, en las diversas aristas de corrección, supresión, etcétera, que han de visualizarse nítidamente en el transcurso del informe.

\*\*\*

En primera instancia, es pertinente describir el material indagado: un total de 60 páginas escritas a máquina, en una sola carilla por hoja, componen los tres actos del drama; el corpus de la composición se encuentra en formato *cuaderno*, es decir, las hojas Romaní del interior están adheridas a un tipo de material “papel madera” que oficia de tapa y contratapa. Estas características conforman lo que en el campo de la crítica genética se denomina *soporte*. Paulatinamente, en el avance del trabajo, se ha de

---

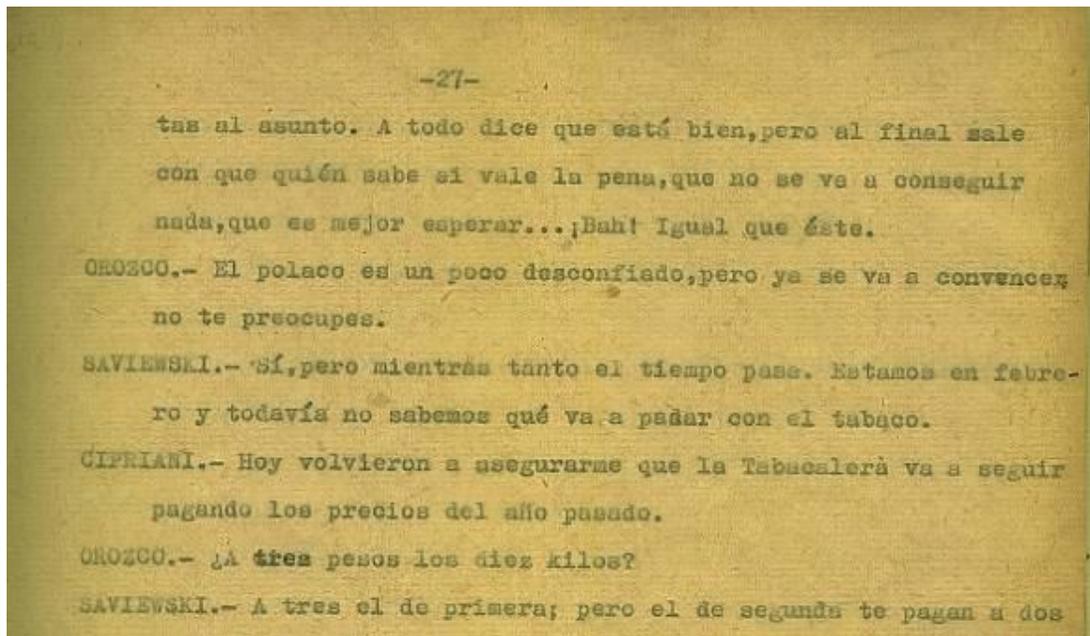
<sup>58</sup> El ciclo radial *Contra el Olvido* -conducción de Víctor Manuel Gutiérrez, dirección de la profesora María Irene Cardozo; radio LT 17-, que homenajea al artista misionero en seis programas, brinda en la voz del mismo Juan E. Acuña la referida dificultad de publicación de sus obras en Buenos Aires y La Plata.

analizar con minuciosidad los diversos mecanismos empleados por el autor, como el añadido, la supresión, la corrección, etcétera, sobre el texto propiamente dicho.

### La corrección

A lo largo de la composición del drama, el autor corrige inmediatamente los errores mecanográficos. Este proceder hace visible las tachaduras realizadas sobre las letras o palabras involuntariamente fallidas. Así, entonces, puede apreciarse sobre la enmienda la corrección hecha en caracteres tapuscritos (tacha la letra o palabra indeseada, y sobre la misma corrige, de modo que la legibilidad es absoluta). También, en algunos casos, corrige directamente sobre la letra fallida; encima de la misma aparece la letra correcta (la tachadura aquí suele ser sobremanera engorrosa). Estas operaciones indicarían que el acto de corrección es instantáneo en el proceso de la escritura. El análisis de esta operación evidencia que el autor compone su obra en tiempo “real”; es decir, se vale del soporte tapuscrito sin haber empleado previamente otros recursos, como pudiera ser la escritura manuscrita.

Ejemplarmente, véase el siguiente fragmento:



Nótese la corrección sobre la palabra “tres” al final del recorte

En un artículo del escritor Rodolfo Capaccio, titulado *Palabras más, palabras menos*, se lee: “Poco a poco el ritmo de la tecla se me fue haciendo familiar y me encontré con la sorpresa de que podía crear al ritmo de la máquina. Pese a escribir con dos o tres dedos, y eso en los días que estaba inspirado, el trazo manual se me hacía cada vez más torpe, de modo que las lapiceras y bolígrafos quedaron relegados a circunstancias en las que debía anotar algo rápido... Los textos comenzaron a nacer fluidos.” (Archivos del Proyecto de Investigación; página 3). La cita pareciera justificar la corrección instantánea sobre el mismo tapuscrito.

En otro artículo crítico, titulado *La corrección* (GARCÍA SARA VÍ, Mercedes; p. 2), se encuentra una interesante propuesta: la corrección y lo correcto. Aquí, pues, el acto de corregir es contemplado desde una perspectiva temporal consecutiva: escribir, reescribir (o corregir), serían modos coexistentes temporalmente en el territorio de la página. En este sentido, la corrección equivaldría a una dialéctica íntima y perfeccionista, nunca concluyente definitivamente, en el que el autor inconscientemente traza un relato del proceso creador. Otra dimensión del acto de corrección es susceptible de concebir en un horizonte virtual donde cohabitaría el lector *fantasma* que ha de omitir la palabra corregida, y así convalidar la tachadura y la posterior enmienda. He aquí, oportunamente, donde ha de situarse el diafragma de la crítica genética.

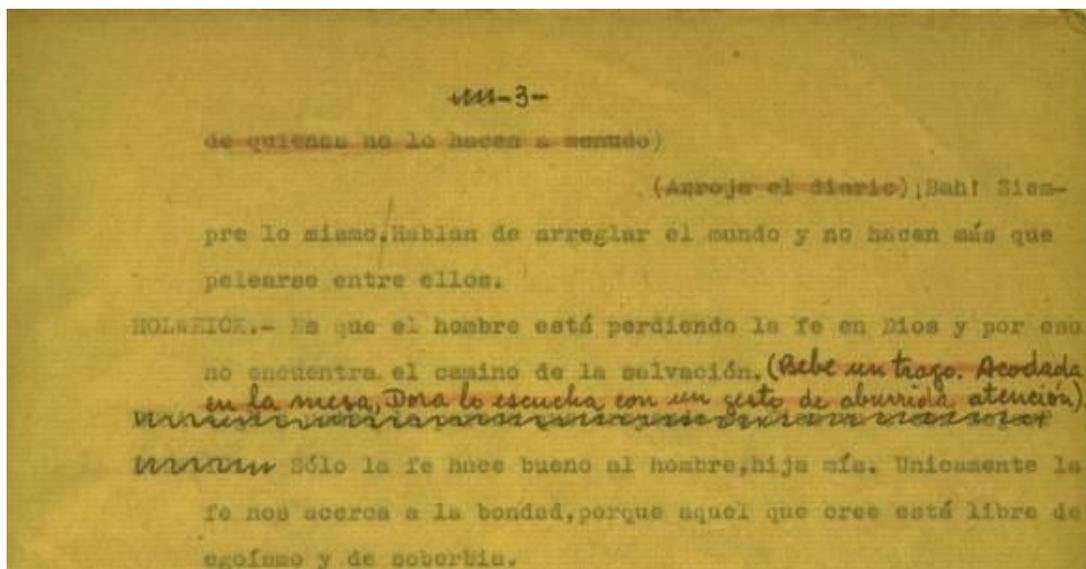
### **El añadido**

Las páginas tapuscritas de *Como una oscura hoja de tabaco* poseen la singularidad, en lo concerniente a la operación textual del añadido, de estar intervenidas por el pulso manual del autor. Es decir, eventualmente la añadidura de una frase en un diálogo o la extensión de una idea aparecen escritas manualmente. Puede observarse distintas variantes de añadido: una en la que el bolígrafo emerge de las líneas mecanográficas y se hace un espacio entre los renglones –llamativamente, el autor en esta obra no utiliza los márgenes, pese a disponer de amplios espacios hacia el sector izquierdo de la página-, para dibujar una flecha que ha de marcar la añadidura de palabras, sin abandonar la mecanografía; otra en la que la intervención del bolígrafo da lugar a la añadidura de las palabras en letras manuscritas. Esta última variante puede observarse

en

el

fragmento:



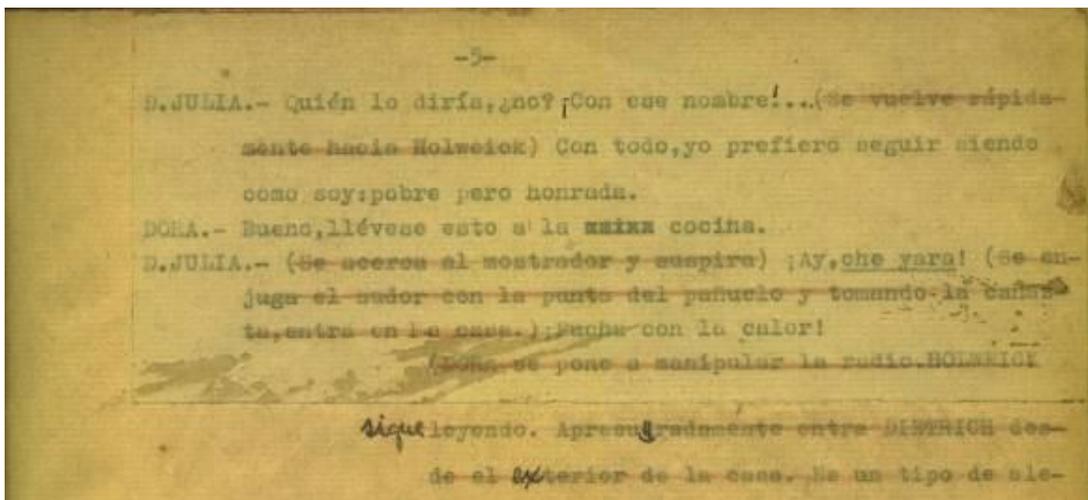
Es relevante señalar que las añadiduras se hallan realizadas con bolígrafos de tinta negra y azul. El uso de los diferentes colores varía en distintos fragmentos de la obra; esto, entiéndase, por lapsos alternados entre un bolígrafo y otro. Dicho empleo podría sugerir que las añadiduras fueron llevadas a cabo en distintas secuencias temporales; lo cual permitiría conjeturar el carácter “inacabable” de todo texto, en cuanto a los valores estilísticos que son susceptibles de modificarlo. A este respecto, las nociones de márgenes referidas por Jacques Neefs se complementarían con la de añadido, en tanto “El margen hace de límite donde se distingue del texto, es costado, cuadro, puede ser también espacio de añadido, de comentario (...) Para la página de texto, el margen es ese espacio que bordea, que limita al escrito en su unidad particular” (NEEFS, J.; p.1).

En un sentido temporal, el canal visual que permite entrever la añadidura podría plantear una dimensión psíquica en el acto de creación. Así, los márgenes ocupados por el autor en un determinado momento, los elementos no lingüísticos que pudieran aparecer –gráficos, dibujos, signos de índoles diversas-, pueden ser tenidos por funciones semióticas complejas que, inconscientemente, formarían un sistema textual atravesado por convenciones estéticas, ideológicas, políticas, etcétera. Como se apunta más arriba, en los tapuscritos de la obra, las páginas no están exentas de un dinamismo creativo enmarcado en un tiempo genético fluctuante, donde la corrección y la añadidura son mecanismos que rompen el curso lineal de la escritura.

## Sustitución y supresión

En el lenguaje particular del geneticista, la sustitución de la parte de una obra está estrechamente relacionada con la supresión, pues, una operación halla su reversibilidad en la otra. Entonces, al sustituir o permutar una secuencia textual el autor no sólo *extirpa* –en el sentido más clínico de la operación- una frase o idea determinada, sino que, simultáneamente, prevé cubrir la parte extirpada con una secuencia de elaboración más conveniente al desarrollo de la escritura. Este proceso inherentemente imbrica el acto de supresión per se. Podría tenerse a la sustitución por una *negociación* textual que es susceptible de devenir en lo insustituible, en cuanto la secuencia textual *extirpada* no hallara el sentido oportuno.

En la obra de Juan E. Acuña, se encuentran algunos ejemplos de las operaciones mencionadas. Así, véase:



### El cambio de color en la hoja se debe al pegado de otra distinta a la original Romaní

En este fragmento, sobre la hoja misma se halla un recorte pegado que sustituye un segmento suprimido. Aquí el autor procede a enmendar estilísticamente (esto se infiere y percibe en el marco pertinente del texto mediato) una secuencia de diálogo que, eventualmente, considera superflua.

Nuevamente, la noción de *margin* tomaría una relevancia considerable, en tanto y en cuanto el espacio que permite la sustitución de una secuencia textual por otra, equivaldría a una visión de la totalidad que circunscribe –parafraseando a Neefs- mejor

lo ya establecido, y lo domina con un último punto de vista. Así, la supresión de un fragmento, y la posterior sustitución textual, modificaría la superficie de la página dado al propio dinamismo de la escritura.

En la visión que ofrece Michel Serres en su libro *Atlas*, el concepto de “espacio global” matiza fecundamente la interrelación que mantiene la sustitución con la supresión. El teórico francés refiere que en todo texto existe un espacio inexplorado, neutro, donde ha de ser factible el tránsito por el mismo. Allí se han de concebir *batallas*, competencias, entre sentidos que pugnan por consolidarse. Y la sustitución podría ser un *pliegue* –según Serres, los intersticios entre los espacios- en el que la mera *victoria* de unas palabras sobre otras, es la reconstrucción de la escritura a través de un repertorio de signos, sentidos, interpretaciones que, filosóficamente, transitan la nunca acabada partitura del texto.

\*\*\*

La figura de Autor –tan cara a los artistas de la pluma- puede reflejarse en un espejo de concavidades ambivalentes, evasivas, incluso ilusorias. En esa refracción preexiste una máscara, que muchas veces se sume en la vanidad de su estado primitivo. Un escritor, un dramaturgo, un poeta, pues, alcanza el estatus –la cima joyceana<sup>59</sup>- de la eminencia cuando logra discernir las debilidades de su creación. Foucault habla de un regreso constante a la práctica discursiva; sólo así, ante el espejismo de lo creado, el artista ha de descubrir al autor que lo sostiene en las trincadas imitaciones que pergeñan las palabras.

Juan Enrique Acuña suele buscar-se en sus escritos, siempre meditabundo y dubitativo. Cada palabra escrita, cada *vuelta* al cristal del espejo, es una travesía por la arena que, fundida, le muestra su verdadera figura.

---

<sup>59</sup> Bien valdría un recorrido por las páginas de la obra de James Joyce.

## BIBLIOGRAFÍA CONSULTADA

- \_ ACUÑA, Juan Enrique: *Como una oscura hoja de tabaco* (1951; material inédito; versión tapuscrita).
- \_ ACUÑA, Juan Enrique: *Aproximaciones al Arte de los Títeres*. 1983.
- \_ BOURDIEU, Pierre: *Campo de poder, campo intelectual*. Editorial Quadrata, Buenos Aires, 2003.
- \_ CAPACCIO, Rodolfo: *Palabras más, palabras menos* (artículo). Archivos del Proyecto de Investigación.
- \_ Cintas de audio Ciclo radial *Contra el olvido*. Producción: María Irene Cardozo-  
Conducción: Víctor Manuel Gutiérrez. LT17, Posadas, Misiones, 1992.
- \_ Corpus de notas periodísticas sobre vida y obra de Juan E. Acuña.
- \_ FOUCAULT, Michel: *¿Qué es un autor?* Segunda Edición, Universidad Autónoma de Tlaxcala, México, 1990.
- \_ GARCIA SARAVÍ, Mercedes: “La corrección” en Proyecto de Investigación: Gustavo García Saraví: Génesis y Evolución (II Etapa). 1999.
- \_ GRÜNWALD, Guillermo K.: *Historia de la Literatura de Misiones (1615-1965)*. Editorial Universitaria Universidad Nacional de Misiones. 1995, Posadas.
- \_ NEEFS, Jacques: *Márgenes* en Hay, Louis: De la lettre au livre. Semiotique des Manuscrits littéraires. París. Centre National e la Recherche Scientifique. 1989.
- \_ REY, Alain: *Trazos* en Hay, Louis: De la lettre au livre. Semiotique des Manuscrits littéraires. París. Centre National e la Recherche Scientifique. 1989.
- \_ SERRES, Michel: *Atlas*. Colección Teorema. Ed. Cátedra, 1995.
- \_ WILLIAMS, Raymond: *Cultura. Sociología de la comunicación y del arte*. Barcelona, Paidós, 1982.

VIII CONGRESO NACIONAL Y III INTERNACIONAL DE SEMIÓTICA DE LA  
 ASOCIACIÓN ARGENTINA DE SEMIÓTICA,  
**CARTOGRAFÍA DE INVESTIGACIONES SEMIÓTICAS**  
 . 6, 7 y 8 de octubre de 2010.  
 Universidad Nacional de Misiones

***Acuña: Huellas de su proyecto creador***

*Angélica Marisa Renaut  
 Sebastián López Torres*

Juan Enrique Acuña (1915, San Ignacio-1972, Buenos Aires), periodista y escritor misionero, incursionó en sus comienzos en el verso junto a sus coetáneos Manuel Antonio Ramírez (Bs. As., 1911- Posadas, 1946) y César Felip Arbó (Posadas, 1913- Bs. As., 2002). El poemario *Triángulo* es la obra resultante de la conjunción de los artistas. La posición “vértice” de Acuña en la geometría del grupo privilegió el elemento sonoro como cimiento de su composición. La estética vanguardista que se reflejó en imágenes, en el uso de la metáfora, en la estructura de las composiciones tuvo por objeto principal representar una lírica auténticamente misionera. Las obras líricas posteriores, *La ciudad sangrante*, *El canto*, *El río* y *El cedro* de Acuña se adscriben a este propósito poético.

Este antecedente literario forjó un proyecto creador configurado dentro del campo intelectual de la provincia, el cual se vio complementado por la labor de Acuña en el ámbito periodístico. Dicha incursión le permitió al autor desarrollar, a través del mismo testimonio en la prensa, su concepto esencial respecto del arte poético. Por este medio se perciben los aspectos immanentes y la estética creadora que, bajo los pliegues del verso, conservan críticas y reflexiones de carácter político, social e ideológico.

Nuestro trabajo, como investigadores del Proyecto *La memoria Literaria de la Provincia de Misiones* (bajo la dirección de la Doctora Mercedes García Saraví), inscripto en el campo de la Crítica Genética, tiene el objetivo de observar el entramado cultural que exhibe la situación del intelectual en función de sus condiciones y prácticas sociales, tendientes a posicionarse en el campo intelectual en el contexto del territorio. Consideramos contemplar el aporte del material paratextual (más precisamente notas y artículos periodísticos) esencial para esbozar la labor artístico-intelectual en el ámbito cultural del momento. Finalmente, intentamos apreciar de qué manera el autor propone su proyecto creador a partir del discurso poético, con sus variantes en el proceso de afianzamiento de su posición como agente de cultura.

Juan Enrique Acuña, consciente de la importancia de la función social del escritor, centra su atención en consolidar diversas acciones en el ámbito cultural. El poemario *Triángulo* representa una ruptura en el campo estético por ser considerado, en la historia de la literatura misionera, la primera obra de autores locales impresa en la ciudad. Con matices vanguardistas, y volcada a la temática local, sus tópicos abarcan desde la selva y la mujer, hasta los arquetipos humanos que habitan el territorio misionero. *Triángulo* fue el primer proyecto de creación de un grupo literario, sin precedentes en el contexto.

Abocado de manera entusiasta al desarrollo de actividades artísticas, Acuña funda la revista literaria *Misiones* en la ciudad de La Plata, adonde pretende iniciar una carrera universitaria. A partir de los años 40, su ímpetu vocacional lo sume por completo en el teatro a partir de la fundación del *Moderno Teatro de Muñecos*. Las producciones que surgen aquí, le permiten idear un lenguaje sincrético, en donde la metáfora cobra un papel

resonante en la configuración de los personajes y la trama teatral. Sin embargo, el mismo Acuña testimonia en el ciclo radial *Contra el olvido*<sup>1</sup>, dedicado íntegramente a su labor artística cómo dejó de utilizar el instrumento del verso para usar el del títere. Desde 1944 hasta 1981 estrena obras teatrales que fueron premiadas en el país y en el extranjero. Asume entre 1950 y 1952 la dirección artística del Teatro *La Rueda*; ocupa cargos gubernamentales relevantes como director de Cultura de la provincia de Misiones, entre los años 1958 y 1959. Además, consolida en Costa Rica un acervo cultural de gran envergadura en lo que se refiere a las artes dramáticas y la sistematización del teatro de muñecos, que será años más tarde digno de reconocimiento y legitimación en nuestra provincia y el país.

En más de una ocasión Acuña se refiere a sí mismo como un *poeta del teatro*. Esta concepción, audaz en lo estético y sagaz en lo expresivo, dará lugar al refinamiento del teatro titiritero, primero en Buenos Aires y más tarde en San José de Costa Rica. En su estadía en el extranjero, la representación de numerosas obras para niños dejaba traslucir a través de la sátira social, la parodia y la metáfora una trama de ingenuidad aparente (tal es el caso de *Una carta perdida* de Ion Caragiale) crítica mordaz hacia las injusticias sociales y los regímenes autoritarios. Debido a puestas en escena de este tenor, la censura fue una constante medida que el escritor debió aprender a sortear.

No obstante, en el transcurso de estos emprendimientos Acuña no abandona la creación poética y escribe la trilogía *El canto* (entre los años 1942-1944), *El Río* (1945-

---

<sup>1</sup> Producido por María Irene Cardozo y conducido por Víctor Manuel Gutiérrez. Radio LT17, Posadas, año 1992. (Cabe destacar que este material, en soporte de cintas, ha sido gentilmente cedido, a modo de préstamo, por las herederas del escritor Juan E. Acuña; sin dichas grabaciones hubiera resultado infructuoso el acercamiento y la indagación testimonial en lo concerniente a la visión del arte en voz del propio Juan E. Acuña, asimismo el aporte durante el ciclo radial de artistas y compañeros de trabajo en la larga trayectoria del susodicho).

1950) y *El cedro* (escrita entre los años 1950-1955 y editada póstumamente en 1987), obras que prolongan y profundizan la impronta impresa en *Triángulo*.

Estas iniciales referencias son válidas para vislumbrar la importancia de los contactos comunicativos y la participación en el entorno cultural. Forjaba así un vínculo necesario para incrementar los mecanismos de circulación y difusión de sus producciones, y la posibilidad de fraguarse un lugar en el campo intelectual. Acuña sabe que como intelectual está situado en un momento histórico, social y político dado; entiende que el reconocimiento y afianzamiento del capital simbólico tiene que considerar un juego de mediaciones; tales como presentaciones de obras, participación en concursos y programas literarios, etc. Pero además reconoce que debe estar presente en el medio periodístico, ámbito importante en la época para quienes se dedicaban a la creación artística, en tanto servía para afianzar los contactos con los “otros”, ya sean autores del universo intelectual, público en general, periodistas, etc. Es de destacar que en el momento de publicación de *Triángulo*, circulaban en Posadas una variedad considerable de diarios y/o publicaciones periódicas<sup>2</sup>.

En este sentido apelamos a los fundamentos de Bourdieu cuando pondera la complejidad del campo intelectual y el peso funcional de los agentes que lo conforman y dinamizan. Para este autor, en el campo intelectual, se instauran relaciones de competencia pero también de complementariedad funcional cuyo fin primordial es la manipulación y/o conservación del capital simbólico y cultural. En tal sentido, el quehacer escritural de Acuña se torna una construcción permanente que se inmiscuye en múltiples ámbitos del

---

<sup>2</sup> En una serie de correspondencias que Manuel Antonio Ramírez dedica a Lucas Braulio Areco, se hace referencia a publicaciones de interés general que circulaban en el momento entre las que destacan: *El Imparcial*, *El Territorio*, *Noticias*, *La Mañana*, *Actualidades* y *Metrópoli*.

universo intelectual pues sabe que en la “praxis” radica la posibilidad de posicionarse y permanecer.

Ahora bien podemos interpretar que la vasta producción artística de Juan Enrique Acuña, en los senderos del verso y del teatro –tradicional y denominado *Titiritero*-, ha moldeado una concepción muy peculiar respecto a la estética que predomina en la creación. Así, el mensaje en las obras es el laborioso testimonio de una visión intrínseca del arte: la lírica como componente esencial de la trama.

El arte y el discurso acuñaiano nunca se hallan disociados de un conjunto retórico, en el que se perciben los procedimientos, la destreza y la originalidad para hacer de la palabra un vehículo genuino. A este respecto, la noción de *autor* promulgada por Michel Foucault, es un cimiento irrevocable que permite comprender ese momento de individualización en la historia de las ideas, de los conocimientos, de la creación literaria. Así, en las obras de Acuña la escritura adquiere el sentido de una práctica intelectual, y no de un mero resultado estilístico; evidencia de una conciencia autoral en la que el individuo asume el papel de creador. El sentido foucaultiano de lo *ético* es admisible en la escritura de Juan E. Acuña, pues, inmanentemente deja vislumbrar un principio o *regla* en su práctica escritural: el lirismo, marca particular y perceptible en sus diversas producciones indistintamente del género al que adscriban.

En el albor de su creación poética, Acuña atisba un elemento trascendental para su producción futura: el sonido. En el programa radial *Contra el olvido*, se recupera la visión lírica del poeta quien expresa: “*El lirismo, la poesía son para mí espacios sonoros...La línea del verso es una suma de sonidos que se repiten (línea horizontal), en conjunción con*

*la primera línea vertical que puede ser la rima o una línea al inicio del verso...Líneas horizontales, verticales, transversales en un eco de sonido que se amplía en el poema”.*

Esta revelación estilística se encuentra intensamente plasmada en sus tres obras poéticas esenciales: *El canto*, *El río* y *El Cedro*.

Es perceptible una simbiosis entre sonido e imagen en los versos de las obras mencionadas. En efecto, esta conjugación forja sólidamente una estética que a través de los años, de las incursiones periodísticas del autor, puede concebirse con estas palabras del mismo Acuña: “En las obras para muñecos que escribo, estoy haciendo poesía” (audio ciclo radial *Contra el olvido*). Vista así la configuración artística del autor, es oportuna la noción de *pliegue* de Michel Serres: “El pliegue al implicar el volumen comienza a construir el lugar; su plegadura acabará llenando el espacio”; dicha concepción permite pensar la lírica de Acuña, su inmanencia, como un espacio de retroalimentación, donde los lugares creados por las palabras hallan sentidos imbricados en la sustancia del sonido.

En tal sentido, la indagación en las diversas producciones de Juan E. Acuña, hace vislumbrar la materia poética en su consubstancialidad y la plena conciencia autoral en el proceso de creación. Dado este carácter, es susceptible la preservación y, aun más, el impulso del pensamiento a otras esferas como el teatro o inclusive el lenguaje periodístico, afín al entorno cultural y social en el que se asienta y que le permite confirmar -y afirmar- su posición como intelectual.

En Acuña, como en la poesía misma, las palabras no son más que el eco del pensar, del imaginar, dimensiones que por otras vías sencillamente el *sentido* se tornaría una fruslería, sin más que la corporeidad del elemento identificado como *palabra*. El poeta

misionero no sólo cantó, ilustró y ritmó sus propias palabras, también, en buena hora, les construyó su propio ego: el *sentido* omnipotente de la traslación.

### **Bibliografía**

- ACUÑA, Juan Enrique. *Poemas 1942-1955*. Posadas, Casa Echenique. 1987
- ACUÑA, Juan Enrique; FELIP ARBÓ, César; RAMÍREZ, Manuel Antonio. *Triángulo*. Posadas. ed. El Deber. 1936
- BOURDIEU, Pierre. *Campo intelectual y proyecto creador*. Bs. As. Folios. s/d
- BOURDIEU, Pierre: *Campo de poder, campo intelectual*. Buenos Aires. Editorial Quadrata, 2003.
- Cintas de audio Ciclo radial *Contra el olvido*. Producción: María Irene Cardozo-  
Conducción: Víctor Manuel Gutiérrez. LT17, Posadas, Misiones, 1992.
- Corpus de notas periodísticas sobre vida y obra de Juan E. Acuña.
- *Enciclopedia de Misiones*. Posadas. Editorial Universitaria. Universidad Nacional de Misiones 2000
- FOUCAULT, Michel: *¿Qué es un autor?* México. Universidad Autónoma de Tlaxcala 2ª edición, 1990
- KAUL GRÜNWARD, Guillermo: *Historia de la Literatura de Misiones (1615-1965)*. Posadas. Editorial Universitaria. Universidad Nacional de Misiones, 1995
- MARTÍNEZ ALBERTOS, J. L.: *El lenguaje periodístico*. Madrid. Editorial Paraninfo S. A., 1989
- SERRES, Michel: *Atlas*. Colección Teorema. Ed. Cátedra, 1995.
- WILLIAMS, Raymond: *Cultura. Sociología de la comunicación y del arte*. Barcelona, Paidós, 1982

VIII CONGRESO NACIONAL Y III INTERNACIONAL DE SEMIÓTICA DE LA  
ASOCIACIÓN ARGENTINA DE SEMIÓTICA,  
**CARTOGRAFÍA DE INVESTIGACIONES SEMIÓTICAS**  
6, 7 y 8 de octubre de 2010.

Universidad Nacional de Misiones

**Aproximaciones al teatro de títeres de Juan Enrique Acuña**

Carina Pereyra – Eugenia Kushidonchi

1- Articulación entre Teoría y Práctica

En el marco del proyecto de investigación *La memoria literaria en la provincia de Misiones* que se propone recopilar, conservar, organizar y analizar -en clave genética- los dossiers manuscritos de autores misioneros, hemos trabajado un conjunto de doce cintas magnéticas de bobina abierta pertenecientes al archivo del escritor Juan Enrique Acuña. Las mismas contienen grabaciones de obras de títeres que evidencian distintas etapas de revisión y que, dado el tipo de soporte, requieren una disposición de lectura diversa de la que incita el manuscrito.

La puesta en diálogo de las obras en sus versiones orales entre sí o con sus versiones escritas, permite visualizar las transformaciones genéticas por las que atraviesa el texto dramático hasta su concreción en texto espectacular-auditivo. Conscientes de que cada variante de una obra es transversal y parcial respecto del acto dramático, eminentemente performativo, trataremos de dilucidar los sentidos de estos textos.

De las doce cintas, seleccionamos seis. Se trata de *Cohete a Marte*. La grabación se compara con la pieza publicada en el único libro con obras de títeres<sup>3</sup>. Una versión oral de *Uvieta* se coteja con un tapuscrito. Y, finalmente, del acto 1º de *Una carta perdida* se confrontan grabaciones de un ensayo y de la puesta definitiva.

El trabajo con estas obras de títeres pone en escena la visión de Acuña respecto de dicho arte. Es pertinente señalar el giro que realiza el autor, quien ingresa al ámbito literario con poesía vanguardista de temática local, para luego dedicarse a la narrativa y desde allí, desplegar su actuación hacia el teatro titiritero.

Acuña inaugura su labor en el arte de las marionetas con la fundación del teatrillo “Los títeres del Verdegay” en 1944 y continúa desarrollándola con la creación de

---

<sup>3</sup> Acuña, Juan Enrique (1960): *Teatro de Títeres*. Buenos Aires: Futuro. pp. 55-68.

“Titiritaina” en 1955 y la organización del Departamento de títeres en el teatro IFT de Buenos Aires en 1961. Su perfeccionamiento se logra con el nacimiento del Moderno Teatro de Muñecos, primero en Buenos Aires y luego, en Costa Rica; además de la obtención de una Cátedra de títeres, única en el mundo, en la Universidad Nacional de Costa Rica. Su contribución a este arte concluye con la edición póstuma de su libro *Aproximaciones al arte de los títeres*<sup>4</sup>.

Al investigar, enseñar, publicar y paralelamente presentar espectáculos de títeres, Acuña realiza un valioso aporte a los aspectos históricos, teóricos y técnicos del arte titiritero, articulando constantemente teoría y práctica.

Su quehacer como productor y director escénico se extiende a nivel nacional - principalmente, en Posadas, Resistencia, Buenos Aires y La Plata - y a nivel internacional - en Checoslovaquia y Costa Rica-. Se posiciona así como autor e intelectual dentro del campo que define y desarrolla las bases de su experticia titiritera.

## 2- Transformaciones genéticas

Toda representación dramática supone, además de la presencia de un auditorio, la interacción entre sus dimensiones auditiva y visual. Al registrar la producción teatral en un formato de audio se suprime el ángulo visual. Con esto se advierte cómo el uso de la tecnología incide en la creación artística, tanto para facilitar el trabajo autoral como para suscitar la pérdida de su *aura*<sup>5</sup>. Esta atmósfera estética envuelve a la obra y al receptor y constituye una experiencia única e irreplicable que la crítica genética intenta, de algún modo, recuperar.

En consecuencia, el proceso de investigación sobre las grabaciones busca recomponer (en parte) ese aspecto perdido de la puesta en escena. Lo auditivo, integrado por los diálogos, la música, los ruidos y los efectos de sonido ayuda a reconstruir esta dimensión y contrastarla con textos escritos y con otras grabaciones y admite la visualización de diferencias genéticas. El autor aparece -entonces- actuando, en movimiento, comprometido con el proceso creador de la obra.

---

<sup>4</sup> Acuña, J. E. (1998): *Aproximaciones al arte de los títeres*. Posadas, Editorial Universitaria de la Universidad Nacional de Misiones.

<sup>5</sup> Cfr. Benjamin, Walter (1989): *Discursos Interrumpidos I*. Buenos Aires, Taurus.

Cabe aclarar que para acceder al contenido de las cintas fue necesario realizar un trabajo de cambio de soporte (cinta de audio a CD). Y si bien todo proceso de transcodificación involucra cuestiones culturales, éticas, ideológicas (relacionadas -por ejemplo- con la fidelidad del material desgrabado y con los intereses que persiguen tanto los técnicos como los investigadores, así como el propio autor al resguardar su obra) el problema fundamental fue más bien de tipo técnico-instrumental, puesto que el principal inconveniente correspondió a la búsqueda, hallazgo y posterior utilización de una máquina que permitiera la audición, desgrabación y posterior trasposición en CD.

### ***Cohete a Marte***

*Cohete a Marte* integra junto a *Una mano para Chepito*, el espectáculo para niños *Dos en Uno*, estrenado en 1980. Contamos con una versión oral de 25' 34'' de duración y una versión escrita, publicada en *Teatro de Títeres*, del año 1960. (pp. 55-68).

Se trata de una obra de ciencia ficción que relata un viaje realizado por Perurimá y su perro Crispín a Marte. El planeta rojo, gobernado por un despótico Gran Guerrero, es visitado por los personajes gracias a un cohete creado por el Sabio Astronauta. Allí conocen a un marciano avasallado a quien liberan, al igual que a su planeta, luego de vencer al Gran Guerrero.

En esta obra Acuña retoma la figura de Perurimá, personaje frecuente en su repertorio y cuyo nombre alude al legendario Pedro de Urdemalas<sup>6</sup>, modelo de pícaro tomado de una larga tradición popular, que aparece en las comedias cervantinas y se reconfigura en el acervo cultural latinoamericano.

Al contrastar las versiones de *Cohete a Marte* notamos algunas diferencias argumentales.

En el primer cuadro de la versión impresa, entre el final de la escena I, en la que presenta el secuestro de Crispín y la siguiente, en la que se identifica al secuestrador, se insta al público a que participe activamente, ayudando a los personajes a descubrir la identidad del secuestrador del perro. En la versión oral esto se resuelve haciendo que el personaje del Sabio vea el rapto sin poder impedirlo.

---

<sup>6</sup> Según Acuña, se trata del "...nombre guaraní de Don Pedro de Urdemalas. Los cuentos de este paradigma del pícaro español habían llegado a América y el pueblo los adoptó, adaptando el nombre a las exigencias del idioma". Acuña, 1960, 9.

Además, el primer cuadro, escena III, se reemplaza íntegramente, aunque se mantiene la idea de representar una comunicación entre la base terrestre y el astronauta. En la versión impresa la comunicación se realiza por radio entre el Sabio y Perurimá, y se incluye la participación del público. Mientras que en la versión oral el enlace se efectúa por teléfono con la intermediación de una operadora; asimismo se incorpora una “lectura de datos” de los instrumentos de navegación del cohete.

En el segundo cuadro escena VII (final) de la versión escrita, se entabla un breve diálogo conclusivo entre el Marciano y Perurimá, que en la interpretación oral se suprime; la obra termina con los ladridos de Crispín.

También amerita señalarse la función de las didascalias, que contemplan elementos como la ubicación, la entonación, el ritmo, las inflexiones, los silencios y las expresiones de carácter fático cuya adaptación puede apreciarse a partir de la escucha de la cinta.

Las diferencias mencionadas guardan relación con el traslado del texto o idea dramática al escenario, lo que Acuña denomina interpretación, y que sufre una transformación cualitativa en la letra, para convertirse en elemento estructural del espectáculo. Por ello, se realizan algunos arreglos para ajustarla al público al que está destinada, al escenario y a los intérpretes.

### ***Uvieta***

Cotejamos la versión oral, de 37’56’’ de duración, del año 1976 con un tapuscrito recientemente recibido de los herederos de Acuña. Éste se presenta en papel multicopia, con 19 hojas sin carátula y está estructurado en 22 partes.

Cada hoja está seguida por una de 80 gramos en la que aparecen con lápiz las indicaciones de montaje.

Esta obra es una adaptación colectiva del cuento homónimo de la escritora costarricense Carmen Lyra. Junto con la obra *Pathelin*<sup>7</sup> integra el espectáculo *Entre pícaros anda el juego* de 1976.

La trama representa una “entrega de dones” por parte de Dios, la Virgen y San Pedro, a Uvieta, un astuto huelguista de humilde condición quien los “despilfarra” a favor del pueblo. Esto enfurece a Dios, que debe buscar la forma de quitarle esos dones<sup>8</sup>.

---

<sup>7</sup> adaptación de Maître Pierre Pathelin, farsa anónima francesa del siglo XV.

Como en la versión oral la obra carece de final es imposible deducir cómo se resuelve el conflicto en esta adaptación. Las principales diferencias observadas son que, en la grabación, los personajes sacros aparecen nombrados como: El Señor, Don Pedro, Doña Mariquita, Satán, Coronel La Morte, lo que deja ambigua la interpretación de sus identidades. Mientras que en el tapuscrito los nombres de los personajes originales, Dios, La Virgen, San Pedro, El Diablo, La Muerte, aparecen tachados y sustituidos por los antes mencionados.

Si bien en la grabación se recupera la dimensión sonora de la puesta en escena, quedan elididas las instrucciones respecto al montaje. Dichas indicaciones figuran en la versión escrita y refieren a intermedios musicales, tiempos escénicos, ubicación, luz, sonido, escenografía, pausas, silencios, entre otros.

Por eso puede entenderse la versión escrita de *Uvieta* como un guión, que ha sido elaborado con el objetivo de que los intérpretes y el director se inserten en la representación desde otra perspectiva. Distinto propósito revisten las didascalias del texto *Cohete a Marte*, las que han sido concebidas en función de su edición y lectura.

La lectura del tapuscrito de *Uvieta* habilita una dialéctica que despliega la completitud del sentido, incidentalmente polarizada por la lectura del cuento de Carmen Lyra<sup>9</sup>, que cierra el ciclo genético del texto.

### ***Una carta perdida acto 1 y copia de ensayo***

Trabajamos también *Una carta perdida* acto 1 cuya versión oral tiene 36' 50'' de duración y una copia de ensayo, de 31' 15'' de duración.

*Una carta perdida* (1978) es una adaptación de la obra del rumano Ion Luca Caragiale, organizada en tres actos. En ella se narra un proceso electoral, y se hace hincapié en las componendas previas a ese acto. La tensión y los acuerdos se articulan en torno a la pérdida de una carta comprometedora por parte de una figura política y las “negociaciones” para recuperarla.

Tal como se apunta en una nota periodística, la puesta de *Una carta perdida* se concreta en Costa Rica después de 40 días de preparativos y ensayos.

---

<sup>8</sup> El cuento tiene notables puntos de contacto con la historia de Miseria, incluida en el cap. XXI de Don Segundo Sombra.

<sup>9</sup> [http://www.kulturales.com/uvieta/cuento\\_uvieta.pdf](http://www.kulturales.com/uvieta/cuento_uvieta.pdf)

Al comparar las cintas, se advierte un corte técnico al inicio, que suprime las indicaciones de título. Es posible que la grabación se iniciara con unos segundos de retraso.

También en el acto 1 se escuchan intermedios musicales que no aparecen en la copia del ensayo. No obstante, en la copia de ensayo se agregan oralmente fórmulas típicas de la práctica escénica “corte 4”, “corte 6”, “corte 9 bis”, y son audibles los carraspeos y modulaciones de los titiriteros antes de iniciar sus parlamentos.

Resulta significativa la numeración de los cortes, pues éstos no son correlativos y aparece un bis. Esta situación permite pensar que, una vez entrenados los actores en sus partes respectivas, Acuña propuso una práctica específica sobre los fragmentos que era necesario ensamblar en relación con el montaje o con la música, ya incluida en la versión definitiva del acto 1.

En este trabajo comparativo se evidencia el proceso de prueba y revisión al que se somete constantemente la creación artística. En consecuencia, es dable considerar la hipótesis de que las grabaciones de las puestas en escena permitirían advertir las posibles fallas o reajustes que necesita la obra y permitir así sucesivas etapas de “reacomodamiento”, prueba y posterior constatación de la funcionalidad de las ideas concebidas por el director.

Asimismo, comprobamos la relevancia que tiene cada elemento de la representación: la trama, la música, los personajes, la entonación, etc.; y la forma en que se ensamblan todos esos elementos para lograr una obra acabada. Acuña considera que el arte de los títeres supone una dialéctica del hacer y del pensar, la coherencia entre teoría y práctica. (Cfr. 1998, 103).

Además, la grabación del aspecto sonoro da cuenta del aprovechamiento que realiza el autor de los medios tecnológicos y su optimización. El uso de la tecnología contribuye, por ejemplo, a solucionar problemas de montaje tales como la inserción de música y ruidos en un diálogo.

### **Implicancias**

La elección de un género como el teatro de títeres, siempre ligado a la representación en ferias y plazas<sup>10</sup> y a un público de carácter popular, implicó una clara

---

<sup>10</sup> Cfr. *Aproximaciones al arte de los títeres*, 1998, 112.

oposición de Acuña a los cánones, a lo institucionalmente legitimado. El arte titiritero se presenta como una literatura menor que pugna con la lengua mayor, propuesta desde los centros<sup>11</sup>.

Acuña concibió su teatro de muñecos como un escenario que le permitió *trasponer poética y críticamente la realidad*. De allí que sus obras aborden temas relacionados con la injusticia, la opresión, la corrupción, valiéndose -para ello- de la satirización de personajes y situaciones.

La noción acuñaana del títere como metáfora refuerza el carácter de denuncia de sus obras. La imagen audiovisual adquiere jerarquía, complementando lo que argumentalmente no se dice.

Los parlamentos se construyen con un lenguaje simple y directo, sustentado por refranes y símiles “gastados” que no anulan la posibilidad de “dobles lecturas” o “lecturas entre líneas”. Además, los nombres de los personajes poseen una carga simbólica como ocurre con “Don Déspota”, “Gran Guerrero” y “El ciudadano achispado”, o una carga alegórica como sucede con “Uvieta”, “Doña Mariquita” y “Perurimá”; hecho que sitúa a estos personajes como arquetipos de su especie.

La interpretación sonora se correlaciona con la imagen visual completando el sentido de la obra y, desde la concepción acuñaana, no constituye un mero accesorio sino que forma parte integral de la representación. Además se le asigna una función de tipo dramática, ambiental o psicológica. (Cfr. 1998, 136).

El teatro de títeres de Acuña se postula como un arte destinado a niños y adultos. Se hace clara la intención didáctica, de protesta y de compromiso social por parte de su autor.

La figura de Acuña representa al intelectual que ha desplegado su potencial literario no sólo hacia géneros diversos, sino que ha indagado en ellos con verdadera intensidad. Esto lo ha llevado a moverse por el mundo, explorarlo e ir dejando su huella autoral en cada lugar donde se ha desenvuelto como literato.

El dossier genético de este autor se ha ido ampliando notablemente desde que iniciamos el proceso de investigación respecto de su producción. El acceso a versiones orales y escritas de sus obras nos replantea constantemente las implicancias de los estudios

---

<sup>11</sup> Cfr. Deleuze, Pilles y Guattari, Félix (2002): *Kafka. Para una literatura menor*. Madrid, Editora Nacional.

genéticos, de su entramado con los trabajos previos y con los que se continúen realizando en ésta u otras direcciones.

### **Bibliografía**

- AA.VV. *Archivos. Cómo editar la literatura latinoamericana del siglo XX* (2005). Fernando Colla coordinador. Centre de Recherches Latino-Américaines - Archivos.
- Acuña, Juan Enrique (1960): *Teatro de Títeres*. Buenos Aires, Futuro.
- Acuña, J. E. (1998): *Aproximaciones al arte de los títeres*. Posadas, Editorial Universitaria de la Universidad Nacional de Misiones.
- Bajtín, Mijaíl (1982): *Estética de la creación verbal*. Siglo XXI, México.
- Bellemin-Noël, Jean - De Biasi, P.M. - Debray-Genette, R. – Grésillon, A – Hay, L. – Lebrave, J. L. *Genética textual* (2008). Introducción, Compilación y bibliografía Emilio Pastor Platero. Madrid, Arco Libros.
- Benjamín, Walter (1975): *El autor como productor*. Madrid, Taurus.
- Benjamín, Walter (1989): “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica” en *Discursos Interrumpidos I*. Buenos Aires, Taurus.
- Bourdieu, Pierre (1983): *Campo intelectual y campo de poder*. Buenos Aires, Folios.
- Deleuze, Gilles y Guattari, Félix (2002): “¿Qué es una literatura menor?” en *Kafka. Para una literatura menor*. Madrid, Editora Nacional.
- Foucault, Michel (1985): *¿Qué es un autor?* México, Universidad Autónoma de Tlaxcala.
- Ong, Walter (1993): *Oralidad y Escritura. Tecnologías de la palabra*. Buenos Aires, F.C.E.
- Said, Edward. (1996): *Representaciones de intelectual*. Barcelona, Paidós.
- Ubersfeld, Anne (1993): *Semiótica teatral*. Madrid, Cátedra.

VIII CONGRESO NACIONAL Y III INTERNACIONAL DE SEMIÓTICA DE LA  
ASOCIACIÓN ARGENTINA DE SEMIÓTICA,  
**CARTOGRAFÍA DE INVESTIGACIONES SEMIÓTICAS**  
6, 7 y 8 de octubre de 2010.

Universidad Nacional de Misiones

**Aproximaciones al teatro de títeres de Juan Enrique Acuña**

Carina Pereyra – Eugenia Kushidonchi

1- Articulación entre Teoría y Práctica

En el marco del proyecto de investigación *La memoria literaria en la provincia de Misiones* que se propone recopilar, conservar, organizar y analizar -en clave genética- los dossiers manuscritos de autores misioneros, hemos trabajado un conjunto de doce cintas magnéticas de bobina abierta pertenecientes al archivo del escritor Juan Enrique Acuña. Las mismas contienen grabaciones de obras de títeres que evidencian distintas etapas de revisión y que, dado el tipo de soporte, requieren una disposición de lectura diversa de la que incita el manuscrito.

La puesta en diálogo de las obras en sus versiones orales entre sí o con sus versiones escritas, permite visualizar las transformaciones genéticas por las que atraviesa el texto dramático hasta su concreción en texto espectacular-auditivo. Conscientes de que cada variante de una obra es transversal y parcial respecto del acto dramático, eminentemente performativo, trataremos de dilucidar los sentidos de estos textos.

De las doce cintas, seleccionamos seis. Se trata de *Cohete a Marte*. La grabación se compara con la pieza publicada en el único libro con obras de títeres<sup>12</sup>. Una versión oral de *Uvieta* se coteja con un tapuscrito. Y, finalmente, del acto 1º de *Una carta perdida* se confrontan grabaciones de un ensayo y de la puesta definitiva.

El trabajo con estas obras de títeres pone en escena la visión de Acuña respecto de dicho arte. Es pertinente señalar el giro que realiza el autor, quien ingresa al ámbito literario con poesía vanguardista de temática local, para luego dedicarse a la narrativa y desde allí, desplegar su actuación hacia el teatro titiritero.

Acuña inaugura su labor en el arte de las marionetas con la fundación del teatrillo “Los títeres del Verdegay” en 1944 y continúa desarrollándola con la creación de

<sup>12</sup> Acuña, Juan Enrique (1960): *Teatro de Títeres*. Buenos Aires: Futuro. pp. 55-68.

“Titiritaina” en 1955 y la organización del Departamento de títeres en el teatro IFT de Buenos Aires en 1961. Su perfeccionamiento se logra con el nacimiento del Moderno Teatro de Muñecos, primero en Buenos Aires y luego, en Costa Rica; además de la obtención de una Cátedra de títeres, única en el mundo, en la Universidad Nacional de Costa Rica. Su contribución a este arte concluye con la edición póstuma de su libro *Aproximaciones al arte de los títeres*<sup>13</sup>.

Al investigar, enseñar, publicar y paralelamente presentar espectáculos de títeres, Acuña realiza un valioso aporte a los aspectos históricos, teóricos y técnicos del arte titiritero, articulando constantemente teoría y práctica.

Su quehacer como productor y director escénico se extiende a nivel nacional - principalmente, en Posadas, Resistencia, Buenos Aires y La Plata - y a nivel internacional - en Checoslovaquia y Costa Rica-. Se posiciona así como autor e intelectual dentro del campo que define y desarrolla las bases de su experticia titiritera.

## 2- Transformaciones genéticas

Toda representación dramática supone, además de la presencia de un auditorio, la interacción entre sus dimensiones auditiva y visual. Al registrar la producción teatral en un formato de audio se suprime el ángulo visual. Con esto se advierte cómo el uso de la tecnología incide en la creación artística, tanto para facilitar el trabajo autoral como para suscitar la pérdida de su *aura*<sup>14</sup>. Esta atmósfera estética envuelve a la obra y al receptor y constituye una experiencia única e irrepetible que la crítica genética intenta, de algún modo, recuperar.

En consecuencia, el proceso de investigación sobre las grabaciones busca recomponer (en parte) ese aspecto perdido de la puesta en escena. Lo auditivo, integrado por los diálogos, la música, los ruidos y los efectos de sonido ayuda a reconstruir esta dimensión y contrastarla con textos escritos y con otras grabaciones y admite la visualización de diferencias genéticas. El autor aparece -entonces- actuando, en movimiento, comprometido con el proceso creador de la obra.

---

<sup>13</sup> Acuña, J. E. (1998): *Aproximaciones al arte de los títeres*. Posadas, Editorial Universitaria de la Universidad Nacional de Misiones.

<sup>14</sup> Cfr. Benjamin, Walter (1989): *Discursos Interrumpidos I*. Buenos Aires, Taurus.

Cabe aclarar que para acceder al contenido de las cintas fue necesario realizar un trabajo de cambio de soporte (cinta de audio a CD). Y si bien todo proceso de transcodificación involucra cuestiones culturales, éticas, ideológicas (relacionadas -por ejemplo- con la fidelidad del material desgrabado y con los intereses que persiguen tanto los técnicos como los investigadores, así como el propio autor al resguardar su obra) el problema fundamental fue más bien de tipo técnico-instrumental, puesto que el principal inconveniente correspondió a la búsqueda, hallazgo y posterior utilización de una máquina que permitiera la audición, desgrabación y posterior trasposición en CD.

### ***Cohete a Marte***

*Cohete a Marte* integra junto a *Una mano para Chepito*, el espectáculo para niños *Dos en Uno*, estrenado en 1980. Contamos con una versión oral de 25' 34'' de duración y una versión escrita, publicada en *Teatro de Títeres*, del año 1960. (pp. 55-68).

Se trata de una obra de ciencia ficción que relata un viaje realizado por Perurimá y su perro Crispín a Marte. El planeta rojo, gobernado por un despótico Gran Guerrero, es visitado por los personajes gracias a un cohete creado por el Sabio Astronauta. Allí conocen a un marciano avasallado a quien liberan, al igual que a su planeta, luego de vencer al Gran Guerrero.

En esta obra Acuña retoma la figura de Perurimá, personaje frecuente en su repertorio y cuyo nombre alude al legendario Pedro de Urdemalas<sup>15</sup>, modelo de pícaro tomado de una larga tradición popular, que aparece en las comedias cervantinas y se reconfigura en el acervo cultural latinoamericano.

Al contrastar las versiones de *Cohete a Marte* notamos algunas diferencias argumentales.

En el primer cuadro de la versión impresa, entre el final de la escena I, en la que presenta el secuestro de Crispín y la siguiente, en la que se identifica al secuestrador, se insta al público a que participe activamente, ayudando a los personajes a descubrir la identidad del secuestrador del perro. En la versión oral esto se resuelve haciendo que el personaje del Sabio vea el rapto sin poder impedirlo.

---

<sup>15</sup> Según Acuña, se trata del "...nombre guaraní de Don Pedro de Urdemalas. Los cuentos de este paradigma del pícaro español habían llegado a América y el pueblo los adoptó, adaptando el nombre a las exigencias del idioma". Acuña, 1960, 9.

Además, el primer cuadro, escena III, se reemplaza íntegramente, aunque se mantiene la idea de representar una comunicación entre la base terrestre y el astronauta. En la versión impresa la comunicación se realiza por radio entre el Sabio y Perurimá, y se incluye la participación del público. Mientras que en la versión oral el enlace se efectúa por teléfono con la intermediación de una operadora; asimismo se incorpora una “lectura de datos” de los instrumentos de navegación del cohete.

En el segundo cuadro escena VII (final) de la versión escrita, se entabla un breve diálogo conclusivo entre el Marciano y Perurimá, que en la interpretación oral se suprime; la obra termina con los ladridos de Crispín.

También amerita señalarse la función de las didascalias, que contemplan elementos como la ubicación, la entonación, el ritmo, las inflexiones, los silencios y las expresiones de carácter fático cuya adaptación puede apreciarse a partir de la escucha de la cinta.

Las diferencias mencionadas guardan relación con el traslado del texto o idea dramática al escenario, lo que Acuña denomina interpretación, y que sufre una transformación cualitativa en la letra, para convertirse en elemento estructural del espectáculo. Por ello, se realizan algunos arreglos para ajustarla al público al que está destinada, al escenario y a los intérpretes.

### ***Uvieta***

Cotejamos la versión oral, de 37’56’’ de duración, del año 1976 con un tapuscrito recientemente recibido de los herederos de Acuña. Éste se presenta en papel multicopia, con 19 hojas sin carátula y está estructurado en 22 partes.

Cada hoja está seguida por una de 80 gramos en la que aparecen con lápiz las indicaciones de montaje.

Esta obra es una adaptación colectiva del cuento homónimo de la escritora costarricense Carmen Lyra. Junto con la obra *Pathelin*<sup>16</sup> integra el espectáculo *Entre pícaros anda el juego* de 1976.

La trama representa una “entrega de dones” por parte de Dios, la Virgen y San Pedro, a Uvieta, un astuto huelguista de humilde condición quien los “despilfarra” a favor del pueblo. Esto enfurece a Dios, que debe buscar la forma de quitarle esos dones<sup>17</sup>.

---

<sup>16</sup> adaptación de Maître Pierre Pathelin, farsa anónima francesa del siglo XV.

Como en la versión oral la obra carece de final es imposible deducir cómo se resuelve el conflicto en esta adaptación. Las principales diferencias observadas son que, en la grabación, los personajes sacros aparecen nombrados como: El Señor, Don Pedro, Doña Mariquita, Satán, Coronel La Morte, lo que deja ambigua la interpretación de sus identidades. Mientras que en el tapuscrito los nombres de los personajes originales, Dios, La Virgen, San Pedro, El Diablo, La Muerte, aparecen tachados y sustituidos por los antes mencionados.

Si bien en la grabación se recupera la dimensión sonora de la puesta en escena, quedan elididas las instrucciones respecto al montaje. Dichas indicaciones figuran en la versión escrita y refieren a intermedios musicales, tiempos escénicos, ubicación, luz, sonido, escenografía, pausas, silencios, entre otros.

Por eso puede entenderse la versión escrita de *Uvieta* como un guión, que ha sido elaborado con el objetivo de que los intérpretes y el director se inserten en la representación desde otra perspectiva. Distinto propósito revisten las didascalias del texto *Cohete a Marte*, las que han sido concebidas en función de su edición y lectura.

La lectura del tapuscrito de *Uvieta* habilita una dialéctica que despliega la completitud del sentido, incidentalmente polarizada por la lectura del cuento de Carmen Lyrá<sup>18</sup>, que cierra el ciclo genético del texto.

### ***Una carta perdida acto 1 y copia de ensayo***

Trabajamos también *Una carta perdida* acto 1 cuya versión oral tiene 36' 50'' de duración y una copia de ensayo, de 31' 15'' de duración.

*Una carta perdida* (1978) es una adaptación de la obra del rumano Ion Luca Caragiale, organizada en tres actos. En ella se narra un proceso electoral, y se hace hincapié en las componendas previas a ese acto. La tensión y los acuerdos se articulan en torno a la pérdida de una carta comprometedora por parte de una figura política y las “negociaciones” para recuperarla.

Tal como se apunta en una nota periodística, la puesta de *Una carta perdida* se concreta en Costa Rica después de 40 días de preparativos y ensayos.

---

<sup>17</sup> El cuento tiene notables puntos de contacto con la historia de Miseria, incluida en el cap. XXI de Don Segundo Sombra.

<sup>18</sup> [http://www.kulturales.com/uvieta/cuento\\_uvieta.pdf](http://www.kulturales.com/uvieta/cuento_uvieta.pdf)

Al comparar las cintas, se advierte un corte técnico al inicio, que suprime las indicaciones de título. Es posible que la grabación se iniciara con unos segundos de retraso.

También en el acto 1 se escuchan intermedios musicales que no aparecen en la copia del ensayo. No obstante, en la copia de ensayo se agregan oralmente fórmulas típicas de la práctica escénica “corte 4”, “corte 6”, “corte 9 bis”, y son audibles los carraspeos y modulaciones de los titiriteros antes de iniciar sus parlamentos.

Resulta significativa la numeración de los cortes, pues éstos no son correlativos y aparece un bis. Esta situación permite pensar que, una vez entrenados los actores en sus partes respectivas, Acuña propuso una práctica específica sobre los fragmentos que era necesario ensamblar en relación con el montaje o con la música, ya incluida en la versión definitiva del acto 1.

En este trabajo comparativo se evidencia el proceso de prueba y revisión al que se somete constantemente la creación artística. En consecuencia, es dable considerar la hipótesis de que las grabaciones de las puestas en escena permitirían advertir las posibles fallas o reajustes que necesita la obra y permitir así sucesivas etapas de “reacomodamiento”, prueba y posterior constatación de la funcionalidad de las ideas concebidas por el director.

Asimismo, comprobamos la relevancia que tiene cada elemento de la representación: la trama, la música, los personajes, la entonación, etc.; y la forma en que se ensamblan todos esos elementos para lograr una obra acabada. Acuña considera que el arte de los títeres supone una dialéctica del hacer y del pensar, la coherencia entre teoría y práctica. (Cfr. 1998, 103).

Además, la grabación del aspecto sonoro da cuenta del aprovechamiento que realiza el autor de los medios tecnológicos y su optimización. El uso de la tecnología contribuye, por ejemplo, a solucionar problemas de montaje tales como la inserción de música y ruidos en un diálogo.

### **Implicancias**

La elección de un género como el teatro de títeres, siempre ligado a la representación en ferias y plazas<sup>19</sup> y a un público de carácter popular, implicó una clara

---

<sup>19</sup> Cfr. *Aproximaciones al arte de los títeres*, 1998, 112.

oposición de Acuña a los cánones, a lo institucionalmente legitimado. El arte titiritero se presenta como una literatura menor que pugna con la lengua mayor, propuesta desde los centros<sup>20</sup>.

Acuña concibió su teatro de muñecos como un escenario que le permitió *trasponer poética y críticamente la realidad*. De allí que sus obras aborden temas relacionados con la injusticia, la opresión, la corrupción, valiéndose -para ello- de la satirización de personajes y situaciones.

La noción acuñaana del títere como metáfora refuerza el carácter de denuncia de sus obras. La imagen audiovisual adquiere jerarquía, complementando lo que argumentalmente no se dice.

Los parlamentos se construyen con un lenguaje simple y directo, sustentado por refranes y símiles “gastados” que no anulan la posibilidad de “dobles lecturas” o “lecturas entre líneas”. Además, los nombres de los personajes poseen una carga simbólica como ocurre con “Don Déspota”, “Gran Guerrero” y “El ciudadano achispado”, o una carga alegórica como sucede con “Uvieta”, “Doña Mariquita” y “Perurimá”; hecho que sitúa a estos personajes como arquetipos de su especie.

La interpretación sonora se correlaciona con la imagen visual completando el sentido de la obra y, desde la concepción acuñaana, no constituye un mero accesorio sino que forma parte integral de la representación. Además se le asigna una función de tipo dramática, ambiental o psicológica. (Cfr. 1998, 136).

El teatro de títeres de Acuña se postula como un arte destinado a niños y adultos. Se hace clara la intención didáctica, de protesta y de compromiso social por parte de su autor.

La figura de Acuña representa al intelectual que ha desplegado su potencial literario no sólo hacia géneros diversos, sino que ha indagado en ellos con verdadera intensidad. Esto lo ha llevado a moverse por el mundo, explorarlo e ir dejando su huella autoral en cada lugar donde se ha desenvuelto como literato.

El dossier genético de este autor se ha ido ampliando notablemente desde que iniciamos el proceso de investigación respecto de su producción. El acceso a versiones orales y escritas de sus obras nos replantea constantemente las implicancias de los estudios

---

<sup>20</sup> Cfr. Deleuze, Pilles y Guattari, Félix (2002): *Kafka. Para una literatura menor*. Madrid, Editora Nacional.

genéticos, de su entramado con los trabajos previos y con los que se continúen realizando en ésta u otras direcciones.

### **Bibliografía**

- AA.VV. *Archivos. Cómo editar la literatura latinoamericana del siglo XX* (2005). Fernando Colla coordinador. Centre de Recherches Latino-Américaines - Archivos.
- Acuña, Juan Enrique (1960): *Teatro de Títeres*. Buenos Aires, Futuro.
- Acuña, J. E. (1998): *Aproximaciones al arte de los títeres*. Posadas, Editorial Universitaria de la Universidad Nacional de Misiones.
- Bajtín, Mijaíl (1982): *Estética de la creación verbal*. Siglo XXI, México.
- Bellemin-Noël, Jean - De Biasi, P.M. - Debray-Genette, R. – Grésillon, A – Hay, L. – Lebrave, J. L. *Genética textual* (2008). Introducción, Compilación y bibliografía Emilio Pastor Platero. Madrid, Arco Libros.
- Benjamín, Walter (1975): *El autor como productor*. Madrid, Taurus.
- Benjamín, Walter (1989): “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica” en *Discursos Interrumpidos I*. Buenos Aires, Taurus.
- Bourdieu, Pierre (1983): *Campo intelectual y campo de poder*. Buenos Aires, Folios.
- Deleuze, Gilles y Guattari, Félix (2002): “¿Qué es una literatura menor?” en *Kafka. Para una literatura menor*. Madrid, Editora Nacional.
- Foucault, Michel (1985): *¿Qué es un autor?* México, Universidad Autónoma de Tlaxcala.
- Ong, Walter (1993): *Oralidad y Escritura. Tecnologías de la palabra*. Buenos Aires, F.C.E.
- Said, Edward. (1996): *Representaciones de intelectual*. Barcelona, Paidós.
- Ubersfeld, Anne (1993): *Semiótica teatral*. Madrid, Cátedra.

III JORNADAS NACIONALES “LITERATURA DE LAS REGIONES  
ARGENTINAS:  
HACIA UNA VISIÓN INTEGRAL DE LA LITERATURA ARGENTINA

*Juan Enrique Acuña: Un escritor territorial*

Marisa Disanti, Karina Lemes, Marisa Renaut

(Universidad Nacional de Misiones)

Adorno expresa que el ensayo no busca “destilar” lo absoluto que subyace a lo efímero, sino, inversamente, dar dimensión de largo plazo a lo perecedero.

La provincia de Misiones ha propiciado una vasta producción que tuvo sus cimientos en las postrimerías del siglo XX. El poemario *Triángulo* editado en Posadas en 1936 representa una de las primeras obras que generó una ruptura en el campo estético por ser considerada, por la historia de la literatura misionera, como la primera obra cumbre de la región, vanguardista con matices del ultraísmo y al mismo tiempo volcada a la temática local. Fue el resultado del trabajo intelectual de tres escritores posicionados en los ángulos de la figura geométrica: César Felip Arbó (Posadas 1913- 2002?), Manuel Antonio Ramírez (Bs.As.1911- Posadas. 1946) y Juan Enrique Acuña (Posadas 1915-Bs. As. 1988). Dicho poemario constituye el antecedente principal de los proyectos creadores forjados dentro del campo intelectual del territorio.

Nuestro trabajo se centrará en *Aproximaciones al arte de los títeres*, producción ensayística de uno de estos autores: Juan Enrique Acuña. Esbozaremos de qué manera se construye la afiliación del autor en el campo intelectual de la época y la posibilidad que encuentra en el ensayo de propiciar una mirada crítica sin perder de vista la configuración de su práctica como una permanente elucubración en donde los sentidos están en dinámica efervescencia y potencialidad.

Se observa el interés de Acuña por construir un campo intelectual, que a pesar de los condicionamientos que obran en el universo de la acción cultural busca constituir un espacio, un lugar. Pierre Bourdieu sostiene que el campo intelectual opera sobre cada miembro devolviéndole una imagen pública de su obra -su valor, su verdad, entre otros- con la que el productor debe ajustar cuentas.

Acuña, crea un perfil de autor e intelectual porque insta un entramado de acciones en pos de la consolidación de su campo, no sólo participa en la formación de *Triángulo*, sino que además organiza a partir de los años 40 grupos de teatros de marionetas, el más reconocido fue El Moderno Teatro de Muñecos (MTM).

Conciente de la importancia de la gestión pública del escritor, funda la revista literaria *Misiones*, como así también impulsa acciones en el área cultural donde ocupa puestos de responsabilidad en las diversas organizaciones artísticas; por ejemplo asumió la Dirección artística del Teatro La Rueda entre 1950 y 1952; además de cargos gubernamentales como director de Cultura de la provincia de Misiones entre los años 1958 y 1959.

Se dedicó al perfeccionamiento de los titiriteros, obtuvo becas que le otorgaron la oportunidad de especializarse en universidades del continente europeo y brindó clases magistrales en universidades de Costa Rica<sup>21</sup>. Paralelo a su actividad se enfocó en la creación de material teórico, y como producto de ese trabajo hoy encontramos 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.

---

<sup>21</sup> Dirigió un taller de títeres en la Facultad de Educación en la Universidad de Costa Rica en 1969 y desde 1970 fue profesor en la Escuela de Artes Dramáticas en donde dictó cursos de historia del teatro, teatro de muñecos y puesta en escena. Fue miembro de la Dirección General del Teatro Universitario.

Desde el año 1944 hasta 1981 estrenó obras teatrales: *El músico y el León* (1954), *Cohete a Marte* (1964), *Aventura submarina* (1966) y *Amonémonos amor* (1981) entre otras. Y como trabajo inédito – con fecha de producción hasta el momento desconocida- se encuentra la obra *¡O Pionneers!* Igualmente, se pueden mencionar algunos premios y reconocimientos a su labor artística: el primer premio al poema *Labrador* en el certamen René Bastianini en la provincia de Buenos Aires en el año 1957; el premio a la mejor dirección del año 1971, otorgado en la ciudad de San José de Costa Rica, por la puesta en escena de la obra de marionetas *El músico y el león*. Además, fue reconocido con el premio a la mejor obra de teatro presentada en Panamá en 1982 con *Amonémonos, amor* creación colectiva del grupo titiritero MTM.

Acuña elige el ensayo porque le permite combinar la crítica, la interpretación puesta en valor y el despliegue de sentidos. Así concentra y expande el ciclo infinito del leer y del escribir, del nombrar y el interpretar, del mostrar y el demostrar, del explicar y el imaginar, reactualizando los procesos de crítica y elucidación de los textos de la cultura.

Este género constituye una forma de reflexión en lo que contiene de indeterminado, de transcurso hacia un objetivo. Aquí las pasiones convergen en el saber e irrumpe la subjetividad que modela la imaginación. Se presenta como una confederación de especies, ya que confluyen en él la didáctica, la poesía, la oratoria, lo lúdico, la destreza y la impronta expresiva que potencia el frenesí de pensamientos.

El ensayo le permite a Acuña relativizar la distancia, tajante para algunas esferas del pensamiento abstracto, entre el sujeto y el objeto, así propone una fusión entre el sujeto y el mundo. Insta a una organización carente de jerarquías, cuya más íntima ley es la incredulidad. Este género es desenmascarador de otros discursos, es crítico de todo sistema y trabaja a partir de conceptos preformados culturalmente que acepta como tales. Por ello,

se constituye como una interpretación no filológicamente fundada, de esta manera logra efectivamente la polémica: “[El ensayo] es lo que ha sido desde el principio, la forma crítica *par excellence*; y ciertamente, en cuanto crítica inmanente de las obras espirituales, en cuanto confrontación de lo que son con su concepto, crítica de la ideología.”<sup>22</sup>

Acuña instaaura las discusiones en relación al teatro de marionetas, ya que hasta el momento dicha práctica no era legitimada como hecho artístico por los diferentes circuitos sociales, culturales e intelectuales de la provincia. El autor es conciente de que instalarse entre la cultura y el sistema implica estar próximo a una realidad acerca de la cual hay que plantear juicios políticos, morales y sociales, que a su vez deben ser expuestos y desmitificados, ya que –como manifiesta Stanley Fish- todo proceso de interpretación surge en una comunidad interpretativa.

Desde 1944 alterna su labor periodística con la teatral. Escribe la obra "La Ciudad condenada", publicada y representada en Buenos Aires en 1957. Participa activamente en el Movimiento Teatral Independiente Argentino como Director Artístico del Teatro "La Rueda" primero, conformando la Comisión de Dramaturgos del Teatro "La Máscara" después, y como Secretario de Cultura de la Federación de Teatros Independientes de Argentina. En el año 1987, y ya con una vasta trayectoria, decide regresar a su lugar natal a trabajar en un proyecto de televisión educativa (Sistema Provincial de Teleducación y Desarrollo, SIPTED, organismo dependiente del Ministerio de Educación), en donde realiza un cortometraje y forma un nuevo grupo que inicia con su obra "El Lagartito Travieso".

Acuña conciente de su rol de agente cultural direcciona su tarea hacia la creación de espacios no reconocidos dentro del teatro convencional, de esta manera desarrolla una

---

<sup>22</sup> Adorno, T. “La forma del ensayo” en *Notas Sobre Literatura*. Barcelona. Ariel. 1962. Pp. 28-29

ardua tarea en la sistematización del teatro para niños, una actividad no reconocida seriamente hasta el momento.

Consolida lazos afiliativos con el plano estético tradicional y desde estos horizontes visualiza un espectro aun no delineado como es el teatro de muñecos. Costa Rica será el lugar elegido y propicio para fundar el M.T.M. en 1968. Desde entonces, dedica su vida y obra a este grupo, produce espectáculos, construye muñecos, dirige, capacita actores y manipuladores, organiza temporadas y realiza infinidad de funciones en salas, giras nacionales e internacionales. Simultáneamente ejerce una sustancial labor docente en el Conservatorio de Castella y en la Escuela de Artes Dramáticas de la Universidad de Costa Rica.

Este autor organiza *Aproximaciones al arte de los títeres* en tres partes: una destinada al desarrollo histórico de este arte, sus orígenes, concepción tradicional y existencia en las culturas primitivas; otra al aspecto teórico, la idea dramática, la dirección teatral, la interpretación escénica, la imagen audiovisual, entre otros aspectos, y por último un apartado reservado a las consideraciones sobre la puesta en escena en donde plantea la operacionalización correcta de los conceptos vertidos en el marco teórico. La meticulosidad del tratamiento de estos diferentes aspectos lo convierte en el precursor de este proyecto estético.

La noción de afiliación es capital para entender la relación construida por el propio ensayista entre el ensayo y su referente. En este sentido la fragmentariedad impulsa la voluntad del ensayista por negarse a obedecer sistemas preconcebidos. La discontinuidad es intrínseca al ensayo, su asunto es siempre un conflicto detenido.<sup>23</sup> Acuña atento a la posibilidad presentada fuera del país genera su proyecto estético íntegramente en Costa

---

<sup>23</sup> Ob. Cit. Pp. 26

Rica, mediante el apoyo económico que recibe desde 1961 hasta 1963 como becario del Ministerio de Cultura de Checoslovaquia, en donde siguió cursos de perfeccionamiento en diversas áreas del teatro de muñecos en la Cátedra de Títeres de la Universidad Carolingia de Praga.

En este sentido *Aproximaciones...* constituye un producto de la conciencia crítica de Acuña siempre contextualizada y reflexivamente abierta a sus propios defectos, puesto que el objetivo de la misma es alcanzar cierto sentido agudo de lo que los valores estéticos, culturales, sociales y políticos llevan consigo en la producción, transmisión y concientización de los conocimientos de este arte no reconocido hasta el momento por los intelectuales de la tierra colorada.<sup>24</sup>

En esta obra se da un clima de tensión entre el plano intelectual y el experimental, en un contexto histórico en donde se está vislumbrando lo intelectual como un trabajo al vincularlo con una actividad práctica, un umbral en donde comienza a clarificarse otra forma simbólica de relación del hombre y el cosmos.

Si bien Acuña realiza un racconto del surgimiento del teatro de títeres, lo particular de la obra recalca en exponer una sistematización de esta práctica alrededor de los años '70, producto de su comprometida formación no sólo desde lo epistemológico sino también desde su experiencia a través de cursos de capacitación y talleres.

En esta obra se aglutinan las siguientes características: fusión de lo privado y personal con lo intelectual y conceptual, situacionalidad, énfasis en la experiencia y una actitud reflexiva para organizar los contenidos semánticos. El ensayista no apunta a la verdad sino a la verosimilitud y a la coherencia, lo logra mediante su imponente personalización que alcanza incluso a la materia tratada y a los referentes textuales

---

<sup>24</sup> Ob. Cit. Pp. 42

introducidos, a la vez que a “la especificidad apelativo-dialogal que conforma su substrato, no sólo por el vector persuasivo sino además por la centralidad de una actitud comentativa o experiencial.”<sup>25</sup>

El autor propone un estilo de escribir que conduce a un estilo de pensar y viceversa, nos sitúa en relación tanto con su universo mental y su escritura como con el mundo que está más allá del texto, una peculiar forma de traducir la situación del intelectual en su vinculación con la cosa pública.<sup>26</sup> Reactualiza, exhibe, hace explícitos, tematiza, problematiza los procesos interpretativos que maneja la comunidad.

La obra se mueve en varios niveles, ya que, por una parte, trata de desentrañar las reglas y valores que rigen las diferentes concepciones del arte de los títeres, y por la otra despliega sus propias nociones que son las de su marco cultural, desarrolla elementos empíricos e históricos, ligados a una perspectiva pragmática.

La gestión de Acuña por construir un espacio crítico y práctico con respecto a los títeres es doblemente meritoria porque concibe el mismo alejado de su terruño, en un campo intelectual diferente, un espacio con reglas anquilosadas en prácticas instituidas de difícil acceso como es el ámbito universitario. Desde allí genera una trama afiliativa sólida que le permite continuar y consolidar sus conocimientos que culminan en *Aproximaciones al arte de los títeres*.

Desde el título deja asentado que esta producción no pretende ser un tratado sino un puntapié inicial para seguir delineando y explorando nuevos horizontes que potencien y enriquezcan dicha práctica.

---

<sup>25</sup> Arturo Casas, art. cit., y María Elena Arenas Cruz, *Hacia una teoría general del ensayo. Construcción del texto ensayístico*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha. 1997.

<sup>26</sup> Cf. Rama, Ángel. *La ciudad letrada*. Hanover. Ediciones del Norte. 1986.

Estos logros convierten a Juan Enrique Acuña en un referente del campo intelectual misionero, tanto es así que hace un tiempo se iniciaron tratativas para instituir la fecha de su fallecimiento como el día del escritor misionero, en reconocimiento a su comprometida labor de agente cultural.

## BIBLIOGRAFÍA

Acuña Juan Enrique. Su vida y su historia

<http://www.sagecraft.com/puppetry/traditions/CostaRica/JuanErique.html>.

..... *Aproximaciones al arte de los títeres*. Misiones. Editorial Universitaria. Universidad Nacional de Misiones. 1998

Adorno, T. "La forma del ensayo" en *Notas Sobre Literatura*. Barcelona. Ariel. 1962

Arenas Cruz, M. E. *Hacia una teoría general del ensayo. Construcción del texto ensayístico*. Cuenca. Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha. 1997

Bourdieu, P. *Campo de poder, campo intelectual*. Buenos Aires, Quadrata, 2003.

Casas, Arturo. "Breve propedéutica para el análisis del ensayo" En <http://ensayo.rom.uga.edu/critica/ensayo/casas.htm>).

Clemente, José E. *El ensayo*. Bs.As. Ed. Culturales Argentinas. 1961.

Escalante, Evodio. *Acerca de la supuesta hibridez del ensayo*. En versión digitalizada: <http://www.jornada.unam.mx/2007/02/11/sem-evodio.html>

Giordano, Alberto. *Modos del Ensayo. De Borges a Piglia*. Rosario. Beatriz Viterbo Editora. 2005.

Gómez-Martínez, José Luis: "Krausismo, Modernismo y ensayo". Ponencia presentada en 1977 en el Congreso del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana (Universidad de Florida). Publicado originalmente en *Nuevos asedios al modernismo*. Edición de Ivan A. Schulman. Madrid: Taurus, 1987: pp. 210-226. Versión digitalizada: <http://www.ensayistas.org/jlgomez/estudios/modernismo.htm>

Grüner, E. *Un género culpable*. Rosario. Homo Sapiens Ediciones. 2000

Lukács, Georg. "Sobre la esencia y forma del ensayo" (1920). En *El Alma y las formas. Teoría de la novela*. México. Grijalbo. 1985.

- Maiz, Claudio. Problemas Gnoseológicos del discurso ensayístico: origen y configuración de un género. *Acta Literaria*, nº 28. Universidad de Concepción. Concepción- Chile. 2003
- Mattoni, S. *El ensayo. La crítica de la cultura en Adorno. La irrupción de la subjetividad en el saber*. Córdoba. Epóke. 2001
- Ortega y Gasset, José. "Lector..." (1914). En *Meditaciones del Quijote*. Madrid. Revista de Occidente. 1963. Pp. 1-2.
- Percia, M. *El ensayo como clínica de la subjetividad*. Bs. As. Lugar Editorial. 2001
- Rest, J. *El cuarto en el recoveco*. Buenos Aires. CEAL. 1982.
- Said, Eduard. *El mundo, el texto y el crítico*. Buenos Aires. Debate. 2004.
- Starobinski, Jean ¿Es posible definir el ensayo?". *Cuadernos Hispanoamericanos*, Nº 575. 1998.
- Todorov, T. *Poética*. Bs. As. Losada. 1975
- Weinberg, Liliana. *Para pensar el ensayo*. México. FCE. 2004. Versión digitalizada: <http://www.cialc.unam.mx/ensayo/primer.htm>
- *Situación del ensayo*. México. FCE. 2004. Versión digital: <http://www.cialc.unam.mx/ensayo/situaci.htm>
- "Ensayo, interpretación y procesos de simbolización" en *Ensayo, simbolismo y campo cultural*. México. CCYDEL-UNAM. 2003. Pp. 492-529.

UNIVERSIDAD NACIONAL DE MISIONES  
 FACULTAD DE HUMANIDADES Y CIENCIAS SOCIALES  
 Secretaría de Investigación y Post-grado  
 Proyecto: *La memoria literaria de la provincia de Misiones*  
 Directora: Dr. María de las Mercedes García Saraví  
 Investigadora Inicial: Gabriela I. Roman

## Un recorrido bifurcado: Felip Arbó y Hugo W. Amable

El trabajo de investigación realizado durante el periodo 2010 presenta dos miradas acerca de la literatura misionera. Por un lado, continuamos nuestra indagación sobre la producción genética de Hugo Wenceslao Amable, y por otro, nos detenemos un instante para reflexionar sobre uno de los poetas de Triángulo: César Felip Arbó. De esta manera, este informe pretende revisar ciertos abordajes efectuados sobre estos escritores.

### - *La retórica y la narrativa de Hugo Wenceslao Amable*

Desde el 2006 hasta la actualidad recorrimos diversas aristas de análisis en la obra de este autor. En esta oportunidad, nuestra investigación ahondó la perspectiva retórica<sup>27</sup> -con el trabajo de varios integrantes del proyecto-, por un lado, y por otro, continuó nuestra lectura sobre su narrativa<sup>28</sup>.

#### a) **Algunas consideraciones de la retórica**

El *dossier* genético de HWA nos permite trazar líneas de fuga entre los artículos periodísticos, los ensayos y su obra literaria. De esta manera, el rastreo intertextual y paratextual nos muestra a un escritor de frontera que ejerce múltiples prácticas culturales en un campo complejo, de tensión. En cada accionar manifiesta su compromiso ideológico y

---

<sup>27</sup> Para abordar esta problemática nuestro análisis se materializó en la ponencia: “*De la hibridez y otras estrategias. La retórica de Hugo Wenceslao Amable*”. Escrito por: Karina Lemes, Gabriela Roman, Natalia Aldana y Aurelia Escalada. I Coloquio Internacional de Retórica y Política. Marzo de 2010. Universidad de Buenos Aires.

<sup>28</sup> El trabajo sobre su narrativa giró en torno a, por una parte, la ponencia: “*La miscelánea narrativa de Hugo Wenceslao Amable*”. Escrita por Jorge Otero y Gabriela Roman. VIII Congreso Nacional y III Internacional de la Asociación Argentina de Semiótica. Octubre 2010. Universidad Nacional de Misiones. Y por otra parte, a los avances en el proyecto de tesina de grado para la Licenciatura en Letras.

social con esta tierra que lo adoptó; gestiona -desde distintos parámetros- políticas culturales anuladas o desvalorizadas en la provincia y particularmente en Oberá, como la construcción de un teatro, clubes, un periódico, bibliotecas, etc. Así reconocemos un discurso de corte crítico, como el de los artículos “*Para que realmente haya progreso*” (publicado en *Pregón Misionero*, 1976), “*Oberá y la cultura*” (publicado en *Melenas al viento*, 1978) y “*Proyección cultural de Oberá*” (publicado en *Pregón Misionero*, 1992), entre otros.

Su posición en los medios gráficos, mediante la publicación de artículos periodístico-ensayísticos, le permite insertarse como intelectual reconocido, lo que le abre el camino a la lucha discursiva donde reflexiona acerca de distintas preocupaciones colectivas como la identidad misionera en general y la obereña en particular, la integración, el examen de la realidad fronteriza en la que está inmerso nuestro territorio, etc. En este sentido, vemos cómo el autor produce un tejido utópico.

La concepción de utopía en Amable es más que nada una actitud que propone una visión alternativa de la realidad, a veces cuestionando, otras veces simplemente esbozando propuestas para un “mundo mejor”, detalle que nos atrae hacia una tradición clásica del concepto<sup>29</sup>.

En sus textos observamos una postura política y una actitud formadora ante la toma de conciencia de las necesidades sociales y culturales de la provincia. Como periodista, educador y narrador, Amable reflexiona en cada producción sobre las aspiraciones éticas, sociales y culturales que recaen en el ámbito de la política: “Desde el punto de vista retórico, en su búsqueda de adhesión, el autor apela a los sentimientos del público mediante una estrategia de revalorización del pasado, con tintes nostálgicos que evocan tiempos mejores<sup>30</sup>...” Estas coyunturas metadiscursivas conducen a la hibridez característica de su obra, la que le permite incorporar elementos de ficción en un ensayo periodístico o, a la inversa, lo habilita a construir espacios imaginarios alternativos.

Vemos cómo genera una estrategia textual capaz de promover la lectura y acercar su perspectiva a un público diverso: “La fuerza retórica de los artículos de este escritor, desbordantes de recursos literarios y notable preocupación estética radica en que se sitúan

---

<sup>29</sup> Ver *De la hibridez y otras estrategias. La retórica de Hugo Wenceslao Amable*. 2010. Universidad de Buenos Aires.

<sup>30</sup> *De la hibridez y otras estrategias. La retórica de Hugo Wenceslao Amable*.

en un lugar estratégico de la lucha ideológica, como lo es el campo de la opinión pública y puntualmente la prensa gráfica”; de esta manera, “la utopía sirve para cuestionar no sólo la legitimidad del discurso político, sino también de sus actores, por la manera en que se toman las decisiones y por la incapacidad de dar respuestas a las problemáticas que aquejan a la comunidad<sup>31</sup>”.

#### **b) Algunas consideraciones de la narrativa**

La narrativa de Hugo Wenceslao Amable se compone de un tramado híbrido, al cual el lector puede ingresar desde varias entradas.

Desde el año 2008, los investigadores de este autor nos abocamos a reflexionar sobre dos posibles lecturas: revisamos aquellos relatos que presentan -al interior del texto- un discurso fundacional, producciones cuya construcción ficcional transitan a través del mundo utópico denominado Ruvichá; y examinamos los cuentos breves y su posible *tipificación*, al microrrelato, por una parte, y al discurso de la posmodernidad, por otra parte.

De esta manera, observamos que los relatos ruvichenses son “un conjunto de cuentos donde se narra la fundación y la vida de una comunidad de ficción llamada Ruvichá, un pueblo imaginario marcado por el ideal de progreso. Este referente utópico, por instantes, es tratado con humor e ironía y, en otros, como disparador de una pregunta que conduce a la siguiente problemática, la identidad de los pueblos americanos<sup>32</sup>”.

Este espacio alberga a un grupo de habitantes de distintos puntos del país, del continente y del resto del mundo, lo que genera una confluencia de multiplicidad de lenguas, costumbres, puntos de vista políticos y organizativos y, por supuesto, sociales. Ruvichá se trama mediante una serie de relatos que inicia en su primera novela corta: “*Destinos*” (1973), y se proyecta hasta su anteúltimo libro de cuentos: “*Rondó sobre ruedas y la Saga de Renomé*” (1992).

Con respecto a los relatos breves, nuestra investigación conduce a pensar que este aspecto en la narrativa de HWA tiene sus primeros atisbos en el texto “*Paisaje de Luz. Tierra de ensueño*”, donde el escritor comienza a reducir la extensión de sus cuentos. Si

---

<sup>31</sup> De la hibridez y otras estrategias. *La retórica de Hugo Wenceslao Amable*.

<sup>32</sup> Ver *La miscelánea narrativa de Hugo Wenceslao Amable*.

bien es cuestionable definirlos como microrelatos, consideramos que en los mismos se da un primer acercamiento a la brevedad (condición sui generis del microrrelato). Este rasgo cobra mayor relevancia en “*Rondó sobre ruedas y la Saga de Renomé*”, y en los cuentos de su último libro publicado: “*La inseguridad de vivir y 20 cuentos sutiles*”.

Como observamos en informes anteriores, Hugo Amable “compone textos que no superan las dos páginas de extensión tanto en sus tapuscritos como en las publicaciones. Éstos presentan al nivel del contenido una alta carga ficcional, la aparición de diversos discursos, y la presencia de un lector activo<sup>33</sup>”. En este planteo resulta importante abordar la cuestión del género como problemática que gira en torno a la obra de HWA, dado que, como señalamos, la hibridez textual de estos relatos nos conduce a pensar en este género denominado microrrelato, y también nos permite reflexionar sobre un estilo que traspasa su producción, asumiendo una estética única y original en un escritor local.

Por su parte, el discurso de la posmodernidad se asienta en *La inseguridad...*, a partir de una reflexión sobre Internet, el alcance de los medios publicitarios en la vida de los misioneros, entre otros.

Estos abordajes aparecen como disparadores de un discurso ficcional que deja de lado la tradición quiroguiana para acercarse a una “narración universal”. Aquí recordamos aquellas palabras de Borges: “creo que nuestra tradición es toda la cultura occidental y creo también que tenemos derecho a esta tradición mayor. (...) Nuestro patrimonio es el universo.” (*El escritor argentino y la tradición*. 1974)

#### - **En el tercer ángulo: César Felip Arbó**

El salto en nuestra investigación tiene como resultado una publicación en la revista “Le” del Centro del Conocimiento -“*César Felip Arbó y sus cristales poéticos*”- y una ponencia denominada “*Paisaje recordado en la poesía de César Felip Arbó*”. Si bien no contamos con material genético de Felip Arbó, trabajamos con la documentación que nos proveyeron los deudos de los autores Juan Enrique Acuña y Manuel Antonio Ramírez para trazar aproximaciones alrededor de su proyecto intelectual.

---

<sup>33</sup> *La miscelánea narrativa de Hugo Wenceslao Amable*. Cita op.

Su primera producción literaria publicada la constituye el poemario titulado “*abalorios...*” (1936), que forma parte de una publicación mayor: “*triángulo*”, libro que integra, además, a los autores antes mencionados. Con esta referencia geométrica, César Felip Arbó conforma el tercer ángulo.

El trabajo con su obra nos condujo a registrar dos aristas de reflexión: primero, reconocemos que el escritor se distancia del estilo regionalista de los otros poetas del triángulo con la incorporación de un nuevo territorio discursivo: la ciudad. Desde esta perspectiva, surge el intelectual de denuncia, comprometido con su entorno quien prefiere describir y dramatizar a los arquetipos sociales sumidos en una degradación social. “En Felip Arbó distinguimos las preocupaciones sociales, emocionales, políticas, culturales y económicas de un joven de su tiempo<sup>34</sup>”.

Segundo, esta tendencia hacia un discurso social y moral lleva a poeta a producir una serie de versos cuyo estilo resulta particular:

- Emplea un decorativismo formal marcado por una musicalidad armoniosa.
- Recurre a una grafía despojada de mayúsculas en los títulos de los poemas.
- Decora sentidos con distintas combinaciones líricas, a la vez que incluye pugnas entre el empleo del verso libre y la rima consonante. El verso libre disgrega las estructuras a partir de silencios, del movimiento circular y propagado del sonido, de las insinuaciones visuales.
- Deja de lado el “yo” lírico para realzar tipos humanos de la carencia y el despojo. Únicamente emplea la visión “del otro” desde la 3ª persona.
- Recrea una métrica que tiende a indagar algunas de las especies más prestigiosas, como el soneto, abordado en varias composiciones con variantes desde el endecasílabo al alejandrino, pasando por el dodecasílabo. Además, emplea la composición del romance aproximándose a la lírica lorquiana.
- Utiliza breves poemas que intentan imitar la paisajística lugoniana de descripción de instancias climáticas, como tormentas y truenos.

En fin, ambos recorridos escriturales nos permiten: por una parte, avanzar sobre nuestra indagación en la obra de Hugo Wenceslao Amable, lo que contribuye con varios granitos

---

<sup>34</sup> *Paisaje recordado en la poesía de César Felip Arbó.*

de arena a nuestro proyecto de tesis sobre este escritor. Por otra parte, acercarnos a la poética de César Felip Arbó complementa y aporta una reflexión sobre el tercer poeta del grupo Triángulo cuyo proyecto intelectual no ha tenido su abordaje de análisis en nuestro proyecto.

Si bien ambos escritores pertenecen a épocas diferentes y sus producciones conllevan a lecturas diferentes, revisarlos nos otorga la posibilidad de seguir conformando parte de la memoria de la literatura de Misiones.

## Bibliografía

Ponencias y artículos citados:

- **Karina Lemes, Gabriela Román, Natalia Aldana y Aurelia Escalada** (2010): *La retórica de Hugo Wenceslao Amable*” en I Coloquio Internacional de Retórica y Política. Universidad de Buenos Aires.
- **Jorge Otero y Gabriela Román** (2010): *La miscelánea narrativa de Hugo Wenceslao Amable* en VIII Congreso Nacional y III Internacional de la Asociación Argentina de Semiótica. Universidad Nacional de Misiones
- **Mercedes García Saraví y Gabriela Román** (2010): *Paisaje recordado en la poesía de César Felip Arbó* en III Jornadas Nacionales “Literatura de las regiones argentinas: Hacia una visión integral de la literatura argentina”. Mendoza. Universidad de Cuyo.
- **Gabriela Román** (2010): “César Felip Arbó y sus cristales poéticos” en *Revista Le. N° 2. ISSB: 1852-5199*.

Teoría consultada:

- **Bourdieu, Pierre** (1983) *Campo intelectual y campo del poder*. Bs. As.: Ed Folio.
- ----- (2000.): *¿Qué significa hablar? Economía de los intercambios lingüísticos*. Barcelona: Gedisa.
- **Ainsa, Fernando** (1999) *La construcción de la utopía*. Bs. As., Del Sol.
- **Said, Eduard** (2004): *El mundo, el texto y el crítico*. Buenos Aires. Debate.
- ----- (1996): *Representaciones de un intelectual*. Bs. As. Paidós.
- **Derrida, Jacques** *La ley del género*. Artículo de Jorge Panesi. S / D
- **García Saraví, M** (1999): “Lo que soportan los soportes” en *Proyecto de Investigación “Gustavo García Saraví: Génesis y Evolución”. 2º Etapa*. Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales. Secretaria de Investigación y Posgrado. UNaM. Pp. 1-14
- **Lotman, I.** (1996): *La semiosfera I*. Madrid, Cátedra.
- **Pavel, T.** (1991): *Mundos de ficción*. Caracas, Monte Ávila.
- **Blecuá, R** (1983): *Manual de crítica textual*. Madrid, Castalia.

- **Bhabha, Homi** (2002): “Introducción” en *Los lugares de la cultura*. Bs. As. Manantial, pp. 14-60.
- Valencia: Pre-Textos.
- **AAVV**: *Historia crítica de la literatura argentina*. Bs. As., EMECÉ, 2000, págs. 73-93.
- **Deleuze-Guattari** (2000): “Introducción” en *Mil Mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*.
- **Calabrese, Elisa**: “Los gestos del relato: el enigma, la observación, la evocación en en AAVV: *Historia crítica de la literatura argentina*. Bs. As., EMECÉ, 2000, Págs. 73-93.
- **Foffani, E.** “Más allá del regionalismo: la transformación del paisaje”, en Jitrik, Noé. *Historia Crítica de la literatura argentina*. Tomo 11. “La narración gana la partida” Buenos Aires, Emecé. : 2000
- **Baumann, Z.** *Modernidad líquida*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica: 2009.
- **Silles, G:** *El microrrelato hispanoamericano. Formación de un género en el siglo XX*. Bs. As: Corregidor. 2007
- **AAVV**: *Dossier Nanofilología: todo el universo en una sola frase. Revista Ibero Americana*. Nº 36. Madrid: Vervuert. 2009

**UNaM**

**Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales**

**Licenciatura en Letras**

**Directora: Dra. Mercedes García Saraví / Codirectora: Lic. Karina Lemes**

**Estudiante: Otero, Jorge Hernando**

**Plan de Tesina**

**Noviembre 2010**

## **Relatos ruvichenses: un espacio misionero/latinoamericano**

### **Justificación**

Esta labor lleva un recorrido de tres años, y se inserta en el proyecto de crítica genética “La memoria literaria de Misiones” a cargo de la Dra. Mercedes García Saraví. Como consecuencia de ella hemos producido informes, monografías, ponencias, artículos sobre el campo literario provincial y, especialmente, sobre la obra de Hugo Wenceslao Amable (HWA)<sup>35</sup>.

Este proceso desemboca en el presente plan de tesina, en el cual nos proponemos leer el espacio de Ruvichá<sup>36</sup> como generador de una semiósfera estética en la que confluyen planos de lo local y lo global.

Previo a lo referido en el párrafo anterior debemos hacer los siguientes abordajes:

#### **A)- Organización y sistematización del material genético**

El proyecto accedió al corpus genético del autor que estaba organizado en: una caja en la cual constaban carpetas de cartulina oficio, tipo *qual es*, con diferentes títulos de obras ya publicadas. Las cubiertas presentaban entre otros los títulos: *Paisaje de Luz. Tierra de ensueño* y *Diez cuentista de la Mesopotamia; Mariposa obsidiana* y *Colección de Cuentos*

<sup>35</sup> Por economía de discurso utilizaremos las iniciales HWA para hacer alusión a Hugo Wenceslao Amable.

<sup>36</sup> Mundo de ficción referido en la narrativa de Hugo W. Amable. Ruvichá: palabra del guaraní que se traduce como *superior, jefe, cabeza*. Otra acepción, también hace referencia al sentido de *prójimo y fraternidad*.

*El territorio; El lenguaje de Perón; Figuras del habla misionera; Rondó sobre ruedas y la Saga Renomé; Los gentilicios de la Mesopotamia.* Éste fue el primer estado de archivo<sup>37</sup>.

Luego, se procedió a realizar la bibliografía del autor para ubicarlo en su contexto de actividad intelectual y organizar en el eje del tiempo sus producciones. Entonces se utilizaron un conjunto de datos que circulaban en: los paratextos de sus obras editadas, biografías escritas en distintos soportes (en algunos casos, publicadas en enciclopedias virtuales), y trabajos realizados por otros investigadores<sup>38</sup> de esta facultad.

Seguidamente, se procedió a la catalogación y digitalización completa de los documentos. De esta manera, nuestro proyecto cuenta, por un lado, con una base de referencias donde constan características y observaciones sobre los tapuscritos y, por otro, con un archivo escaneado de los textos mecanografiados de Amable.

En dicha instancia, fue conveniente entrecruzar los criterios de análisis genético con algunas reflexiones relativas a las condiciones de los géneros discursivos con el objetivo de organizar los apartados del dossier HWA. Propusimos, en consecuencia, la siguiente división: Archivo Literario, Lingüístico, Periodístico y Epistolar. A nivel macro esto produce la apariencia de una fuerte escisión que en lo micro nos llevará más adelante a discernir un proceso más complejo respecto a la convivencia de los formatos genéricos a lo largo de todas sus obras. Inclusive, en los textos académicos, es posible detectar un enlace constante entre ángulos aparentemente disímiles.

## **B)- Campo intelectual y los contextos simbólicos/materiales que condicionaron la escritura del autor**

Amable operó en una dinámica particular entre los campos de la educación, el proyecto artístico, el investigativo y la labor en los medios de comunicación. Dicho posicionamiento nos permite considerarlo un sólido escritor de provincia. Esta situación se vuelca en su propia escritura; sus cuentos o ensayos lingüísticos se ven permeados por puntos de encuentro entre las ciencias del lenguaje y la práctica literaria.

---

<sup>37</sup> Denominamos *primer estado de archivo* al orden que presentaba el corpus en el primer contacto de los investigadores con los textos.

<sup>38</sup> “Cuadro de obras y artículos publicados. Organizados por años de publicación y su circulación”. Responsable. Lic. Carmen Guadalupe Melo, investigadora del proyecto *Autores territoriales*, a cargo de la Dra. Carmen Santander de Schiavo.

Seguimos la idea de función de autor como iniciador y articulador de prácticas discursivas, en un espacio intercultural del territorio provincial, donde por momentos emerge la figura del “recién venido”, y que, al mismo tiempo, revela las tensiones y divergencias entre el centro y la periferia.

El espacio “*in between*”<sup>39</sup> que ejerció HWA destaca la importancia de la participación del intelectual en la sociedad, el pensador debe llamar la atención sobre las formas estancas y tradicionales que influyen en los perfiles de decisión institucional y gubernamental. Al verse en la disyuntiva de actuar desde el centro de la periferia, HWA construye un horizonte de interdiscursividades vinculado a la necesidad de la búsqueda de una “identidad misionera”, en un territorio que estaba en plena formación discursiva.

### C)- **Apreciaciones genéricas**

Consideramos destacables dos fases:

1- La que responde a las estructuras de la modernidad sólida<sup>40</sup>, donde los mandatos provienen de los factores que regulaban la conformación del Estado-Nación. Aquí leemos cuentos de tinte costumbrista, policial y, por momentos, fantástico. En sus relatos opera como etnógrafo, fundador y docente; configura mundos de ficción en los cuales la sociedad está marcada por la idea de progreso, esto se puede reconocer en el ciclo ruvichense.

2- La que responde a la modernidad líquida<sup>41</sup>, el autor introduce una serie de operadores de sentidos recuperando los elementos del *fantasy* o literatura fantástica, del policial y del humor. Además, sus relatos son más breves y pueden incluso encontrar formas similares al microrrelato, por presentar las características de condensación, conversión híbrida de costumbrista a fantástico, pasaje de lo local a lo global, y la discontinuidad cronológica.

Finalmente, debemos señalar los nodos que inspiran la génesis de la problemática del plan de tesina, constantes emergentes en los cuentos, novela y artículos periodísticos de HWA.

---

<sup>39</sup> Bhabha, Homi (2002): *Los lugares de la cultura*. Bs. As. Manantial, pp. 14-60.

<sup>40</sup> Bauman, Z (2002): *Modernidad Líquida*. Buenos Aires. Fondo de Cultura Económica.

<sup>41</sup> *Idem* 3

Leemos en su narrativa una serie de relatos donde se cuenta la fundación y vida de una comunidad de ficción con el nombre de Ruvichá<sup>42</sup>, un pueblo imaginario marcado por el ideal de “progreso”. Este referente utópico, por momentos, es tratado con humor e ironía y, en otros, como disparador de una pregunta que conduce a la discusión acerca de “la identidad de los pueblos latinoamericanos”, que sería desarrollada también en notas publicadas en diarios y revistas.

Ruvichá contiene los ingredientes étnicos, políticos, sociales y fundacionales de Latinoamérica, porque en sus relatos se los refiere del siguiente modo: una nueva oportunidad, *un empezar de nuevo*, un lugar no narrado por los cronistas de la Conquista y de la Nación, poblado de habitantes que vienen de todas partes del continente y del resto del mundo. En este sentido, el mundo ficcional referido por Amable, posiblemente opere como suplente del relato ausente. Así se configura un territorio que busca encontrar en su breve pasado geopolítico narraciones identitarias que aporten argumentos al discurso del Estado provincial y nacional y a la comunidad misionera.

Esta necesidad es visualizada por el intelectual, que al poner en contacto la máquina literaria con el entrecruzamiento del discurso histórico y del jurídico halla razones suficientes para parodiar los protocolos institucionales y la dinámica de una sociedad que está delineando su mapa en virtud del desarrollo económico y técnico.

Al mismo tiempo, Amable conecta Ruvichá con una tradición ficcional y filosófica de comunidades/ciudades trazadas en el papel por Moro, el proyecto jesuítico, García Márquez y Onetti, por nombrar algunas.

Este espacio intercultural se configura con la situación de triple frontera de Misiones y la diversidad étnica producto de tres componentes: criollo, guaraní e inmigratorio (alemán, ucraniano, español, italiano, entre otros); todos confluyen no sólo en las identidades, los hábitos y las costumbres diferentes sino en el estado de plurilingüismo que en las textualidades se hibridan permanentemente.

Tales consideraciones nos permiten construir una serie que se inicia con su primera novela corta *Destinos* (1973), y se proyecta hasta su anteúltimo libro de cuentos *Rondó*

---

<sup>42</sup> De acuerdo a la bibliografía consultada sobre Hugo Amable, no hemos hallado trabajos abocados especialmente a Ruvichá.

sobre ruedas y la Saga de Renomé (1992). A los fines de nuestra investigación la hemos denominado *relatos ruvichenses*.

Adoptamos, en consecuencia, el adjetivo *ruvichense*<sup>43</sup> para reforzar el pacto de ficción de estas narraciones y, además, destacar las dos áreas de trabajo más significativas de la obra de HWA. El gentilicio responde a una inquietud elucubrada en sus textos, especialmente, en *Los gentilicios de la Mesopotamia (Misiones, Corrientes y Entre Ríos)*.

La preocupación lingüística entonces se hace patente continuamente en la ficción, como problemática incidental en la voz del narrador o en forma de diálogos o discusiones que establecen los personajes.

### **Objetivos**

- Trazar un recorrido en el archivo genético y en la obra publicada de HWA, a los fines de construir un itinerario de *relatos ruvichenses*.
- Exponer las características claves de los mundos de ficción en los relatos contextualizados en Ruvichá.
- Poner en diálogo los relatos ruvichenses con otros autores que refieran mundos ficcionales, preferentemente aquellos que pudieren haber sido modelos o puntos de partida aprovechados por HWA.
- Rastrear en los *relatos ruvichenses* las problemáticas discursivas de la crónica del etnógrafo.
- Esbozar la lectura en clave utópica de dichos textos en consonancia con sus implicancias políticas y la posición del autor dentro del campo intelectual.

Estos objetivos serán el puntal para organizar las lecturas teóricas y metodológicas, con el propósito de reflexionar sobre las complejidades que en las distintas instancias se vayan presentando.

### **Cronograma**

Lectura, construcción del corpus y análisis del Material: de marzo a diciembre de 2010

Elaboración del Plan de tesina: julio a octubre de 2010

---

<sup>43</sup> El término ruvichense es utilizado por el autor en la novela corta *Destinos*.

Escritura de tesina: de Noviembre de 2010 a Marzo de 2011

Fecha de entrega: Marzo 2011

## **Bibliografía**

### **A- Corpus de análisis**

- AMABLE, H (2008): Dossier genético catalogado, digitalizado y sistematizado. Proyecto “La memoria literaria de Misiones” a cargo de la Dra. Mercedes García Saraví.
- AMABLE, H (1973): *Destinos*. Santa Fe, Colmegna.
- AMABLE, H (1978): *Mariposa de Obsidiana*. Santa Fe, Castaneda.
- AMABLE, H (1985): *Paisaje de luz. Tierra de ensueño, cuentos*. Santa Fe: Ediciones Colmegna.
- AMABLE, H (1991): *Rondó sobre ruedas y la Saga de Renomé*. Posadas, Misiones.
- GARCÍA MÁRQUEZ, G. (2003): *La hojarasca*. Edit. Sudamericana. B. A.
- GARCÍA MÁRQUEZ, G. (2007): *El coronel no tiene quien le escriba*. Edit. Sudamericana. B. A.
- GARCÍA MÁRQUEZ, G. (2007): *La mala hora*. Edit. Sudamericana. B. A.
- GARCÍA MÁRQUEZ, G. (2007): *Los funerales de la Mamá Grande*. Edit. Sudamericana. B. A.
- GARCÍA MÁRQUEZ, G. (2007): *Cien años de Soledad*. Edit. Sudamericana. B. A.
- ONETTI, J. (1975): *Juntacadáveres*. Buenos Aires. Ed. Alfa Argentina.

### **B- Corpus teórico y crítico**

- Balandier, G. (1990): “El movimiento” *El desorden. La teoría del caos y las Ciencias Sociales*. Barcelona, Gedisa, pp. 226-237.
- Baczco, B. (1999): *Los imaginarios sociales. Memorias y esperanzas colectivas*. Bs. As., Nueva Visión.
- Bajtín, Mijail (1985): *Estética de la creación verbal*, México, S. XXI.
- Bauman, Z (2002): *Modernidad Líquida*. Buenos Aires. Fondo de Cultura Económica.
- Bhabha, Homi (2002): *Los lugares de la cultura*. Bs. As. Manantial, pp. 14-60.
- Bourdieu, Pierre (1995): *Las reglas del arte: génesis y estructura del campo literario*. Barcelona, Anagrama.

- Calabrese, Elisa: “Los gestos del relato: el enigma, la observación, la evocación” en AAVV: *Historia crítica de la literatura argentina*. Bs. As., EMECÉ, 2000, Págs. 73-93.
- Davis, J. C. (1985): *Utopía y la sociedad ideal. Estudio de la literatura utópica inglesa 1516-1700*, México, FCE.
- Deleuze-Guattari (2000): “Introducción” en *Mil Mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-Textos.
- Derrida, J: *La ley del género*. Artículo traducido por Jorge Panesi. S / D
- Foucault, Michel. *El orden del discurso*. Bs.As. Tusquets Editores. 2005
- Halperin Donghi, Tulio (2008): *Historia contemporánea de América Latina*. Buenos Aires. Alianza.
- Marin, L. (1994): *Tesis sobre la ideología y la utopía*. La Habana, Criterios.
- Pavel, T. (1991): *Mundos de ficción*. Caracas, Monte Ávila.
- Quintana, Sergio (2009): *Un narrador Amable. Análisis de algunos aspectos de la narrativa de Hugo Wenceslao Amable*. Tesina de grado de la Carrera Lic. en Letras, Dirigida por Dra. Carmen Santander.
- Rama, Angel (2007): *Transculturación narrativa en América Latina*. Buenos Aires. Ed. El Andariego.
- Romero, José Luis (2001): *Latinoamérica: las ciudades y las ideas*. Bs. As. Siglo XXI.
- Rotker, S. (1992): *La invención de la crónica*. Bs. As. Ed. Letra Buena.
- Todorov, T: *La conquista de América. La cuestión del otro*. Siglo XXI, Cap. 1-3
- Trousson, R. (1992): *Utopía y utopismo*. Actas del Congreso Internacional Bagni di Lucca, Ravena.

### **Textos sobre crítica genética**

- Blecua, R (1983): *Manual de crítica textual*. Madrid, Castalia.
- Bustarret, Claire: *Les instruments d'écriture, de l'indice au symbole*, en *Sémiotique-Genesis* 10. 1996, traducción de la Lic. Carolina Repetto
- Lebrave, Jean Louis. “La crítica genética: ¿Una disciplina nueva o un avatar moderno de la filología?” en VVAA: *Génesis* 1/1992. Jean Michel Place.
- Marques, Reinaldo (2002): “O arquivamento do escrito” en AAVV: *Arquivo Literario*. Ateliè Editorial. Pp. 141-156.

-García Saraví, M (1999): “Lo que soportan los soportes” en *Proyecto de Investigación “Gustavo García Saraví: Génesis y Evolución”*. 2º Etapa. Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales. Secretaria de Investigación y Posgrado. UNaM. Pp. 1-14

**Jorge H. Otero**

VIII Congreso nacional y III Internacional  
de la Asociación Argentina de Semiótica  
Universidad Nacional de Misiones  
Octubre de 2010

**La miscelánea narrativa de Hugo Wenceslao Amable**

**Por Gabriela Roman y Jorge Otero**

En este trabajo pretendemos hacer una lectura del *dossier* genético del autor con el objeto de explicitar la metodología de trabajo, y además poner énfasis en su producción narrativa, sin perder cuidado de las líneas de fuga hacia lo periodístico y lo lingüístico. En principio, la mirada en el texto, el paratexto tapuscrito y las publicaciones en diarios, revistas y libros serán los pilares de nuestra investigación.

Lineamiento metodológico genético

La lectura de la *obra* de Hugo Wenceslao Amable (1925-2000) se inicia a fines del 2007; al año siguiente se efectúa un trabajo de recopilación, catalogación y digitalización de doce carpetas -con materiales tapuscritos- que fueron proporcionadas por la esposa del escritor.

El corpus genético de Amable al que accedió el proyecto presentaba la siguiente organización: una caja donde constaban una serie de carpetas (cartulina oficio tipo *qual es*) con diferentes títulos de obras publicadas por el autor. Excepto una que tenía un nombre distinto en la tapa y en cuyo interior se encontraban tapuscritos correspondientes a otra obra. Las cubiertas de las carpetas consignaban los siguientes títulos: *Paisaje de Luz*, *Tierra de ensueño* y *Diez cuentista de la Mesopotamia*; *Mariposa obsidiana* y *Colección de Cuentos el territorio*; *el Lenguaje de Perón*; *La técnica de Andrés Gide a través de los*

*monedero falsos; Figuras del habla misionera; Rondó sobre Ruedas y la Saga Renomé, Los gentilicios de la mesopotamia, La inseguridad vivir y veinte cuentos sutiles.* En este sentido, podríamos asignar a esta configuración el rótulo de primer estado de archivo<sup>44</sup>.

En la primera aproximación se procedió a constatar el contenido de cada una de las carpetas, en consecuencia, se optó por construir una clasificación provisoria respecto al material hallado. No obstante, se cuidó no alterar el orden que exhibía cada una de las ellas a fin de respetar la voluntad autoral.

En un primer momento y en líneas generales cada carpeta contenía versiones tapuscritas de dos tipos:

1-Textos tapuscritos de obras.

2-Correspondencia y documentación que obedecía a la gestión y distribución de la publicación editorial.

En consecuencia se agrupó a parte el material epistolar en distintos sobres, y se consignó el título de las obras a las pertenecía a fin de poder reconocer su organización anterior. El paso posterior consistió en idear un *modus operandi* para la revisión detallada del corpus.

La obra de Amable consta de dos esferas disciplinares: la narrativa y la dialectología. Teniendo en cuenta esto y el corpus que contiene textos de ambas áreas, se procedió a dividir la tarea examinadora en dos partes: un investigador a cargo de lo literario y otro de lo lingüístico. Pese a la distribución referida, el acuerdo estuvo en respetar el orden configurado del primer estado de archivo, con la sola excepción de conservar por separado lo epistolar.

---

<sup>44</sup> Denominamos *primer estado de archivo* al orden que presentaba el corpus en el primer contacto de los investigadores con estos.

### La construcción de un archivo diverso

Este autor construye sus itinerarios de trabajo a partir de roles múltiples en el campo cultural. De este modo operó desde sus diversas actividades en una dinámica particular entre la universidad, la educación secundaria y terciaria en consonancia con su proyecto artístico, investigativo y periodístico-radial, rasgo que se observa en sus textos y que nos permite recorrer amplias aristas de reflexión. Por ejemplo, la consignación del género en el paratexto -en una primera instancia- nos permitió clasificar los tapuscritos literarios.

Desde las lecturas del hipertexto observamos que en la mayoría de sus textos conviven lo literario, lo lingüístico, lo político y lo etnográfico en modo conjunto, en una relación de participación sin pertenencia genérica exclusiva. Esto se lee en la siguiente ficción:

*“La ciudad recibió su nombre del cacique epónimo”*. Amable, 1985, 93.

Como consecuencia de este fenómeno interdiscursivo, optamos por la noción de “operadores de sentidos” para trabajar la problemática de los géneros en la obra del escritor. Esta nominación se inscribe en los textos a partir del reconocimiento de una contaminación en las clasificaciones y tipologías, donde se fusionan distintos discursos. En Amable surgen inconfundiblemente, y nos permiten reconocer signos que la norma pura del

género margina, “...*al determinar líneas posibles de lectura en un mapa genérico de escritura...*” (Calabrese, 2000: 73.)

Es posible enumerar algunos operadores que se expanden en la literatura del autor: enigma, humor, evocación, fundación y fantástico; todos se mezclan, crean mesetas y hacen bulbo con los discursos sociales e institucionales de la red semiótica del mundo.

Por este motivo, vamos a encontrar, por ejemplo, un cuento en el cual un detective que, siguiendo un misterio, narra los orígenes de un pueblo y además, incorpora en la trama notas de humor y perfiles que lindan con lo fantástico.

### La narrativa amabiliana

En el relato de Amable reconocemos mundos ficcionales que dotan de entidad e identidad al territorio de Misiones. El horizonte de interdiscursividades nos permite vislumbrar una narrativa que recorre diversos estadios.

El compromiso con el espacio de enunciación llevan al autor a producir un discurso fundacional donde emergen las estructuras de la modernidad sólida, los mandatos que provienen de los factores que regulaban la conformación del Estado-Nación.

#### **a)- Relatos Ruvichenses**

Leemos un conjunto de cuentos donde se narra la fundación y vida de una comunidad de ficción con el nombre de Ruvichá, un pueblo imaginario marcado por el ideal de progreso. Este referente utópico, por instantes, es tratado con humor e ironía y, en otros, como

disparador de una pregunta que conduce a la siguiente problemática, **la identidad de los pueblos americanos**.

“...*Los dos teníamos un pasado que olvidar y un futuro por construir.*” Amable, 1973, 33.

Ruvichá conlleva los ingredientes lingüísticos, étnicos, políticos, sociales y fundacionales de Latinoamérica, porque en sus relatos se los refiere del siguiente modo: una nueva oportunidad, *un empezar de nuevo*, contar un espacio utópico no narrado por los cronistas modernos, poblado de habitantes que vienen de todas partes del continente y del resto del mundo.

Tales consideraciones nos permiten construir una serie que se inicia con su primera novela corta “*Destinos*” (1973), y se proyecta hasta su anteúltimo libro de cuentos “*Rondó sobre ruedas y la Saga de Renomé*” (1992).

El gentilicio responde a una inquietud elucubrada en los textos de HWA, especialmente, en su trabajo *Los gentilicios de la Mesopotamia (Misiones, Corrientes y Entre Ríos)*. Adoptamos, en consecuencia, el adjetivo **ruvichense** para reforzar el pacto de ficción de esta serie de narraciones y porque a la par aporta identidad y unidad a la investigación.

## **b) De lo sólido hacia líquido**

La brevedad, la condensación y la conversión híbrida de costumbrismo a fantástico, pasaje de lo local a lo global, da cuenta de los efectos de la posmodernidad que comienzan a invadir el relato de Amable, lo cual provoca una tendencia hacia el microrrelato.

Desde una mirada al *dossier* genético de HWA y a sus obras publicadas, los textos de mayor brevedad reciben el nombre de cuentos, aunque en los más breves vemos que podrían formar parte de un nuevo género narrativo: microrrelato. Hugo Amable compone textos que no superan las dos páginas de extensión tanto en sus tapuscritos como en las publicaciones. Estos presentan al nivel del contenido una alta carga ficcional, la presencia de diversos discursos, y la presencia de un lector activo.

### **Nuevas Metas**

En la última fase de nuestra investigación nos aproximamos a hipótesis que sustentan la planificación de las tesis:

a-Leer Ruvichá como un mundo ficcional, una sinécdoque que problematiza los componentes fundacionales de los pueblos latinoamericanos, teniendo en cuenta la clave utópica y los elementos del discurso de la crónica, tanto a nivel de su archivo tapuscrito como en sus publicaciones. Asimismo, se pretende poner en diálogo a este mundo ficcional con otros.

b- La narrativa de Amable atravesó distintas etapas., en cada una de ellas encontramos una variabilidad en la extensión de sus relatos, la brevedad aparece en algunos de sus primeros cuentos pero se agudiza puntualmente en los últimos, los cuales presentan ciertas marcas destacables: una importante carga ficcional, intertextualidad, la recurrencia a fenómenos metadiscursivos y el empleo de temas que atraviesan los tiempos de la posmodernidad. De esta manera, creemos que en sus últimos relatos hay una tendencia al microrrelato.

### Conclusión

En un autor con una obra tan diversa y prolífica, cada vez que nos proponemos una línea de lectura construimos una variante más del archivo genético. Hasta la actualidad logramos realizar distintas instancias de lectura de su obra a través de informes, ponencias, trabajos para seminarios, artículos para revistas<sup>45</sup> y avances en los proyectos de tesina, que nos permitieron revisar varias instancias de diálogo con su producción tapuscrita y publicada.

Si nos detenemos en su narrativa, podemos reconocer los distintos momentos de un proceso que parte de relatos convencionales, por momentos de tintes costumbristas, para llegar al final de su obra hacia una aproximación al discurso de la posmodernidad. Rasgos que dan cuenta de las distintas instancias materiales y simbólicas que condicionaron su escritura.

### **Bibliografía**

- AMABLE, H: Dossier genético catalogado, digitalizado y sistematizado.
- AMABLE, H (1973): *Destinos*. Santa Fe, Colmegna.
- AMABLE, H (1978): *Mariposa Obsidiana*. Santa Fe, Castaneda.
- AMABLE, H (1985): *Paisaje de luz. Tierra de ensueño, cuentos*. Santa Fe: Ediciones Colmegna.
- AMABLE, H (1991): *Rondó sobre ruedas y la Saga de Renomé*. Posadas, Misiones.
- Balandier, G. (1990): “El movimiento” *El desorden. La teoría del caos y las Ciencias Sociales*. Barcelona, Gedisa, pp. 226-237.
- Blecua, R (1983): *Manual de crítica textual*. Madrid, Castalia.
- Bhabha, Homi (2002): “Introducción” en *Los lugares de la cultura*. Bs. As. Manantial, pp. 14-60.
- Bajtín, Mijail (1985): “El problema de los géneros discursivos” en *Estética de la creación verbal*, México, S. XXI.

---

<sup>45</sup> Cabe mencionar que nuestro estudio de la obra de HWA nos permitió encabezar una revista de arte ciencia cuyo nombre es *Le*, denominación propuesta en los postulados lingüísticos del autor.

- Calabrese, Elisa: “Los gestos del relato: el enigma, la observación, la evoción” en AAVV: *Historia crítica de la literatura argentina*. Bs. As., EMECÉ, 2000, pags. 73-93.
- Deleuze-Guattari (2000): “Introducción” en *Mil Mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-Textos.
- Derrida, *La ley del género*. Artículo de Jorge Panesi. S / D
- García Saraví, M (1999): “Lo que soportan los soportes” en *Proyecto de Investigación “Gustavo García Saraví: Génesis y Evolución”*. 2º Etapa. Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales. Secretaria de Investigación y Posgrado. UNaM. Pp. 1-14
- Lotman, I. (1996): *La semiosfera I*. Madrid, Cátedra.
- Pavel, T. (1991): *Mundos de ficción*. Caracas, Monte Ávila.

III JORNADAS NACIONALES  
 “LITERATURA DE LAS REGIONES ARGENTINAS:  
 Hacia una visión integral de la literatura argentina

PAISAJE RECORTADO EN LA POESÍA CÉSAR FELIP ARBÓ  
 Mercedes García Saraví- Gabriela Isabel Román  
*Universidad Nacional de Misiones*

[mgarciasaravi@arnet.com.ar](mailto:mgarciasaravi@arnet.com.ar) – [gabyrom84@hotmail.com](mailto:gabyrom84@hotmail.com)

La escasa obra poética del posadeño César Felip Arbó (1916-2001) forma parte de una publicación mayor: “*Triángulo*”, de 1936. Se compone de un poemario titulado “abalorios...”, subdividido en dos secciones, “...de dolor y miseria” que incluye 6 poemas, y “...de los otros” con 12 composiciones. El libro incorpora, además, poemas de otros dos jóvenes escritores: Juan Enrique Acuña y Manuel Antonio Ramírez e inaugura la poesía provincial con fibra vanguardista aunque sin perder ecos del modernismo. Nuestro proyecto de investigación se enmarca en la crítica genética, y aunque no contamos con manuscritos de Felip Arbó, aprovecharemos la documentación que nos proveyeron los deudos de los otros dos autores para trazar aproximaciones alrededor de su proyecto intelectual.

El autor inscribe una modulación social en la literatura localizada en la que confluyen la naturaleza, clave consabida del referente misionero, y la ciudad, introducida como elemento audaz que modifica a la primera, y da lugar a un nuevo paisaje.

En este trabajo realizaremos una lectura de la poética de Felip Arbó con el objeto de identificar el modo de inclusión de sentimientos nostálgicos del yo lírico y de los “otros”; de personajes que no encuentran nombres pero sí desdichas y del empleo de formas poéticas que proyectan áreas de conexiones temporales y espaciales diversas, y dan lugar a nuevas intenciones de significación.

Es imprescindible, para una cabal lectura del poeta y de sus limitaciones, una breve introducción a la configuración geográfica, política, económica, cultural y lingüística de Misiones. La provincia limita, en un 90%, con Brasil y Paraguay. Ha sido sesgada por un largo trayecto político como “territorio nacional” ya que se constituyó en provincia en 1953. Las condiciones de multiculturalidad modelizan su habla, filtrada por la convergencia de un idioma ancestral como el guaraní, las lenguas de la colonización, e, incorporadas en distintos momentos, lenguas europeas no latinas. La provincia corporiza pues, una semiósfera de pasajes, traducciones y palabras que fluyen y confluyen.

La cultura es un núcleo de memoria colectiva, un artefacto de conservación, reelaboración y transmisión de textos. Cada sociedad se idea en tanto cuerpo plural, a partir de una noción de su pasado, asociado al presente y con proyecciones futuras. Se configura desde sus diferencias con otras, y orienta, regula y legitima las prácticas según esa doxa peculiar. Los autores construyen y son construidos mientras que invención y transformación transculturadoras operan con tanta fuerza como la tradición.

En 1881 se instituye el Territorio Nacional de Misiones, luego de la guerra de la Triple Alianza y la firma del Tratado de Límites. Posadas se federaliza en 1882, sobre el asentamiento de Trincheras de San José. El comercio de la yerba y la madera estimula el reconocimiento del territorio, ya explorado en siglos anteriores por Azara, Bompland y otros viajeros europeos. A principios del siglo XX, se sigue recorriendo la zona para mensurar tierras e investigar la naturaleza. A partir de estas observaciones, se producen testimonios y cartas que irán estableciendo y ratificando una serie de tópicos locales como la selva, el mensú, el capanga, la bailanta de la Bajada Vieja, la Flor de Lis, etc, a la vez que revitalizan la imagen del territorio e instalan sus orígenes legendarios a partir de los jesuitas.

Las mejoras en los transportes fluviales y ferroviarios favorecen la afluencia de científicos, periodistas, sacerdotes, hortelanos, turistas y escritores. Empresas navieras se instalan en Posadas y se crean el puerto, la Aduana, la Subprefectura. Los colegios secundarios recién fundados se nutren de profesores con acendrada vocación artística provenientes de otras provincias. Ellos van a ser la vía de entrada de la materia literaria, dada a conocer en periódicos que monopolizan la vida cultural posadeña. La lírica empieza a despuntar con estos reciénvenidos de exaltada pluma.

Lugones y Quiroga llegan en 1903, en una misión de estudios. La instalación de éste en San Ignacio y las publicaciones desde 1917 de sus cuentos, sellan la narrativa con su marca. Su presencia señala una bisagra entre la escritura descriptiva de aficionados con pinceladas vagamente líricas y la instauración de los géneros literarios como manifestaciones diferenciadas y autónomas. ¿Es posible sospechar que la presencia de Macedonio como juez desde 1910 a 1913 fuera de alguna manera perceptible en los ámbitos periodísticos? En la correspondencia<sup>46</sup> Ramírez – Areco<sup>47</sup> que hemos trabajado, se descubre un nutrido número de jóvenes que coincidían en su afición literaria, y sobre todo aparecen los nombres de diversos periódicos que albergaban las colaboraciones de las plumas noveles. En cuanto a lecturas, estas cartas revelan poco, los nombres de Rubén Darío y de Almafuerte se mezclan con la revista El Hogar y apenas hay una somera alusión al Martín Fierro de Hernández.

Entonces, en 1936, un trío de muchachos posadeños publica el libro que da apertura a la lírica local. La referencia geométrica de este *Triángulo* deja conformado un grupo

---

<sup>46</sup> Se trata de unas 17 cartas, escritas entre 1936 y 1942, por Manuel Antonio Ramírez, periodista y escritor nacido en Buenos Aires en 1911 y muerto en forma trágica el 22 de noviembre de 1946 en Posadas.

<sup>47</sup> 1915-1994. Nació en Santo Tomé, Corrientes. Pintor, poeta, músico, escultor. Considerado un continuador de la línea lírica renovadora iniciada por el grupo *Triángulo*.

literario en el que cada autor representa un ángulo, por combinación de lados y vértices. En este sentido, César Felip Arbó conforma el III ángulo y al respecto dice:

Yo, ángulo III y último del TRIANGULO, avento mis producciones con el entusiasmo pueril de los cuatro lustros. Ella sella exteriorización de los sentimientos latentes en lo íntimo de mí y que traducidos en el verso, desahogan las eternas inquietudes del espíritu, y que, vertidos como con hambre de calma, en eclosión, sincera, alimentan una propicia esperanza de elevación... *Triángulo*, p. 8

El título del conjunto “Abalorios... //...de dolor y miseria y...de los otros” permite una red de conjeturas acerca de la intención autoral e introduce la sugerencia del contraste que rige toda la escritura. El decorativismo formal, sustentado en los abalorios con despliegue de ritmos recorre diversas aristas, y envuelve al lector en una musicalidad armoniosa que rearticula la dimensión social expuesta por una mirada patética sobre tipos urbanos. La segmentación en páginas distintas de cada uno de los términos del título, y el distanciamiento que se les otorga con este procedimiento desata el juego paradójico entre ornato y pobreza que recorre el poemario. Ese mismo gesto rebelde aparece en los títulos de los poemas, cuya grafía es despojada de mayúsculas, y que se presentan verticalizando los términos usados.

Ubicado en un tardío y perimido modernismo, el autor adereza sentidos con distintas combinaciones líricas, a la vez que incluye pugnas entre el empleo del verso libre y la rima consonante. En los poemas de “abalorios...” se produce una explosión discursiva; el verso libre disgrega las estructuras a partir de silencios, del movimiento circular y propagado del sonido, de las insinuaciones visuales.

Felip Arbó pretende apropiarse de la vasta tradición para mostrar sus habilidades líricas, su manejo de la herramienta poética. Casi no hay vertiente yoica, ya que el hablante

está demasiado atareado con los tipos humanos de la carencia y el despojo. Únicamente emplea la visión “del otro” desde la 3ª persona.

La métrica tiende a indagar algunas de las especies más prestigiosas, como el soneto, abordado en las composiciones con variedades desde el endecasílabo al alejandrino, pasando por el dodecasílabo. Las vacilaciones rítmicas y métricas – a veces forzadas y ríspidas- sirven para reforzar la presunción de ensayos ostentosos. Hay breves poemas que intentan imitar la paisajística lugoniana de descripción de instancias climáticas, como tormentas y truenos. Cuando ejecuta el verso libre, a veces apela a repercusiones rítmicas contundentes, como en el poema inicial, de sólidos y reiterados ictus, imitación directa de José Asunción Silva. En otra veta en la que intenta templar la lira es en el romance a la manera lorquiana, que le permite una perspectiva sonora de la “luna blanca”.

Los juegos de opuestos se incorporan en paradojas de la vida natural, por ejemplo “esmeralda de la grama”, que es el lugar donde está dormido el mendigo. También en el entorno urbano, la niña rubia que pide limosna, representada por sus rasgos más elocuentes y martirizados “rubia greña”, “roto harapo”, contrasta con la “mano forrada en fina cabritilla/ y a ese talle cubierto en rica seda”.

En la escritura de Felip Arbó se propagan líneas de fuga que conectan espacios y tiempos literarios diversos. En este sentido, recordamos las palabras de Borges que dicen: “creo que nuestra tradición es toda la cultura occidental y creo también que tenemos derecho a esta tradición mayor. (...) Nuestro patrimonio es el universo.<sup>48</sup>” En Felip Arbó reconocemos una herencia literaria que, escrita desde un espacio determinado, se esparce en un legado mayor. El escritor, oriundo de Posadas, acerca con sus producciones mundos posibles plagados de una realidad cruda, determinada por diferencias sociales.

---

<sup>48</sup> *El escritor argentino y la tradición*. 1974.

En el poema más arriesgado desde lo formal, “Poema del río”, en el que la iconicidad versal simula el raudal acuático, el despliegue de la metáfora apunta hacia una consabida figuración eglógica. La naturaleza no está localizada, se trata de una representación de elementos hipercodificados. Una fugaz aparición del río, y el adjetivo “roja” para la tierra son las únicas marcas...:

Río, río:  
 manso río.  
 bravo río.  
 Unas veces silencioso como espada  
 “Poema del río”, 149

La lírica del escritor se distancia del estilo regionalista de sus pares poéticos con la incorporación de un nuevo territorio discursivo: la ciudad. Reconocemos al intelectual de denuncia, comprometido con un espacio donde expone distintas situaciones que emergen de tensiones sociales y culturales. El autor vuelve su mirada al espacio urbano y se inserta en él como un etnógrafo para documentar y testimoniar; desde ese lugar proyecta lo universal, desinteresado de localismos y pintoresquismos. Las imágenes, las formas y los personajes que se yerguen en cada texto germinan de su cuerpo, de su pasado, presente y futuro. En Felip Arbó distinguimos las preocupaciones sociales, emocionales, políticas, culturales y económicas de un joven de su tiempo.

Representa una constante del ámbito citadino: los arquetipos conviven con una degradación individual que los lleva a realizar actos extremos.

Por su pan ha venido.  
 Por ese pan que él mismo  
 Lo fabrica y que impío, le hizo dejar su nido  
 Abandonando el hijo al borde del abismo  
 “Por pan”, 117

Felip Arbó se desliga de los temas autóctonos para marcar, por un lado, un rasgo distintivo en su escritura en relación con los otros autores de Triángulo, y por otro lado, para llevar la región a lo universal.

A partir de una operación de lectura, el escritor piensa el universo desde nuestra frontera lo cual le permite entrar y salir de la cultura, poner en contacto el adentro con el afuera para desalinear el paisaje pintoresquista y local-regional. En este ir y venir de la ciudad al universo se produce un mecanismo de encastre que tiene como resultado un redimensionamiento del lugar, con lo cual el lector reconoce sentidos traducibles de las verdades universales. La deslocalización está impulsada por un principio mimético de los autores consagrados, al punto de que incorpora el tópico de la buhardilla de aire parisino.

Es posible sospechar que Felip Arbó estuviera interiorizado con las producciones de Boedo (nos consta, por testimonios familiares, la existencia en su biblioteca de libros de Arlt, por ejemplo) ya que las inquietudes intelectuales del grupo Triángulo los llevaron a una lectura ansiosa de las novedades.

El retrato es uno de sus ejercicios más frecuentes, y se apoya en una técnica que podríamos asimilar al Cubismo, ya que hay una fragmentación de las notas, el retratado se visualiza como un estereotipo, y por ejemplo, un mendigo se representa por medio de las ropas, despojadas del humano:

Toda llena de girones van sus ropas (sic)  
 Que en un tiempo fueron sanas  
 Va de roja toda sucia  
 Su piltrafa  
 “Sueño de una siesta de verano”, 109

Es factible conjeturar que la inconcordancia del primer verso sea un recurso de estilo, ya que apela a una construcción “amisionerada” de la relación adjetivo-sustantivo-verbo-.

Su poesía escribe y describe sueños quebrados de personajes sin nombres, que apelan a la compasión y el temor de los lectores.

### **Conclusiones**

Las élites intelectuales de todos los tiempos han dotado de sentido a precondiciones heredadas: mitos, historia, lengua, cultura. De algún modo, estos escritos contribuyen a elaborar ciertas características del “nosotros”.

La producción de Felip Arbó es una muestra de las búsquedas inocentes de muchos de aquellos que siendo lectores intentaron aproximarse a la escritura. Es un ejemplo concreto de cómo la burguesía provinciana incentivaba el juego con las letras.

El joven poeta revela entusiasmado una postura ingenua, que concibe la poesía como catarsis y desahogo de las desazones del espíritu. Sus ejercicios muestran una necesidad de apropiarse de tópicos, formas y estilos ya perimidos, pero que le permiten templar la pluma en habilidades de salón. También se puede suponer que hay un intento de construir un mínimo mercado para sus producciones, en un campo intelectual sostenido por amistades, relaciones, viajes, encuentros y el sólido apoyo de los diarios.

La fuga de lo pintoresco, de lo localista, en procura de la universalidad de los autores marginales puede sospecharse originada por la falta de una tradición literaria en la provincia.

### **Bibliografía:**

Ramírez, Manuel Antonio, Acuña, Juan Enrique y Felip Arbó, César: (1936) *Triángulo*. Posadas, La carátula.  
 Felip Arbó, César (1996) *Los turnos de Satanás*. Buenos Aires.  
 Arán, Pampa-Barei, Silvia: (2002). *Texto-Memoria-Cultura. El pensamiento de Iuri Lotman*. Córdoba, Universidad Nacional de Córdoba,

- Barthes, Roland (1997) *El grado cero de la escritura* Madrid, Siglo XXI editores.
- Bayardo, Rubens- Lacarrieu, Mónica (comp.) 1999 “Presentación. Nuevas perspectivas sobre la dinámica global/ local”, en *La dinámica global/local: cultura y comunicación: nuevos desafíos*. Buenos Aires, La crujía.
- Bhabha H. (2002). *El Lugar de la Cultura* Ed. Manantial: Buenos Aires,
- Borges, Jorge Luis: (1974) *El escritor argentino y la tradición* en *Discusión, Obras Completas*, Buenos Aires, Emecé.
- Foffani, Enrique: (2000) “Más allá del regionalismo: la transformación del paisaje”, en Jitrik, Noé. *Historia Crítica de la Literatura argentina*. Tomo 11. “La narración gana la partida” Buenos Aires, Emecé.
- Lotman, Iuri. (1979) *Semiótica de la Cultura*. Madrid. Ed. Cátedra.
- Máiz, Ramón: 2007 *Nación y literatura en América Latina*. Buenos Aires, Prometeo,
- Martínez, José Luis: 1972. *Unidad y diversidad de la Literatura Hispanoamericana*. México, Joaquín Moritz,
- Rama, Ángel. (1987) *Transculturación narrativa en América Latina*. México. Siglo XXI,. Tercera Ed.
- Said, Edward. (1996). *Representaciones de intelectual*. Buenos Aires, Paidós, Tr. De Isidro Arias.

**Universidad Nacional de Misiones**  
**Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales**

**Licenciatura en Letras**

Proyecto de Investigación: *La memoria literaria de la provincia de Misiones.*

Directora: Dra. Mercedes García Saraví

Responsable: Angélica Marisa Renaut

Manuel Antonio Ramírez

*triángulo*

El presente trabajo representa la continuidad de lo que hemos iniciado con anterioridad a partir del encuentro con la obra “*triángulo*” y con el periodista y poeta Manuel Antonio Ramírez; coautor de la misma (única obra editada del escritor creada en el año 1936) junto a Juan Enrique Acuña y César Felip Arbó. La obra determina un hito en el campo intelectual del territorio no sólo por erguirse primer antecedente de un grupo literario sino además por el tratamiento de los temas, la conciencia estilística que encierra la producción y la posibilidad que los poetas encontraron en el vehículo de la palabra de abarcar un mundo de significaciones no circunscriptas a límites locales.

Intentamos por una parte acercarnos a los versos del poeta para deslindar algunas consideraciones respecto al acto de creación. Y por otra parte, establecer la importancia del periodismo como institución fundante en el ámbito intelectual del escritor.

*El discurso poético*

A través de *triángulo* Manuel Antonio Ramírez evoca imágenes, sonidos, sensaciones que tienen ecos en la realidad que vive y en la que busca recrear con sus versos. La metáfora le sirve para forjar ese entramado de sentidos; la palabra se yergue vehículo necesario para tallar su poesía. Del *triángulo*, a él le corresponde el ángulo visual, desde el cual expresa lo siguiente en el prólogo:

“Mucha inquietud medita por hallar la expresión de algo que encierra lo más bello, vislumbrado a veces con espanto de imposible (es como una voz, una mano, una mirada, despidiéndose siempre). Mi anhelo apartando pedazos de prisión. ¡No véis cómo traicionan las palabras!”

La poesía para Ramírez es honda expresión no sólo de su estética creadora sino también de una práctica intelectual, nunca dissociada de críticas y reflexiones de carácter político, social e ideológico. Por eso, pensar en la obra del escritor no puede eludir considerar el entorno cultural y social en el que se asienta y que le permite confirmar -y afirmar- su posición como intelectual y agente de la cultura.

En tal sentido es interesante discurrir por la obra de Ramírez, pues si bien se nutre de símbolos, imágenes, mitos, etc. que de alguna manera constituyen *modelos de autoctonía*<sup>49</sup>, buena parte de su creación integra una constelación de abordajes que escapan a lo que se podría denominar “literatura del territorio”. Cuestiones atinentes a tópicos, principios estéticos, posturas ideológicas de indudable crítica social que evidencian esa búsqueda de transgresión de límites que muchas veces responden a una suerte de determinaciones socio-culturales<sup>50</sup>. Tal es el caso de poemas como “*romance para los tataranietos del 'lepra galopante'*”, “*vertical*”, “*2000*”, “*a la hermosa de todas juntas*”, “*palabras para la niña que olvidaron los reyes magos*” etc. Composiciones que transitan temas que no sólo prescinden del color local sino que además determinan la originalidad del poeta en el acto de creación.

En *2000* por ejemplo, Ramírez presenta un cúmulo de imágenes que exhiben cierta expectación ante un mundo que cambia; así nos habla de “*la Ciudad Monstruo*”, del “*hombre larva*”, de “*un dios inmóvil con hondo espanto...*” Motivos reveladores pues se anticipan considerablemente en el devenir temporal y anuncian asimismo los procesos que se están gestando de cara a la modernidad además de investirse de una elocuente significación. En *romance para los tataranietos del 'lepra galopante'* también se presenta este vaticinio de “lo por venir”; el final advierte el cautiverio del astro lunar que sucumbe ante el acecho del hombre parásito. Estos tópicos reiterados en la poesía ramiriana – sobre

---

<sup>49</sup> María Ofelia Ibañez (2004) “La canonización de los textos literarios. Un proceso sociodiscursivo” en *La literatura de Salta. Espacios de reconocimientos y formas del olvido*.

<sup>50</sup> María Ofelia Ibañez en su trabajo sobre la literatura de Salta alega que el regionalismo fue la expresión cultural inseparable de los proyectos ocupados en construir la identidad nacional. Pág 33

todo el de la luna<sup>51</sup> - además del empleo del romance en sus composiciones, han propiciado que se advierta en él la influencia de Federico García Lorca, su contemporáneo<sup>52</sup>.

El poema “*en la tumba de la entremetida*” - sextilla octosilábica consonante cuya rima responde a la disposición ABCBCA- resulta una composición genuina que exhibe la habilidad del autor de fijar de manera admirable la imagen a través de la palabra: “*Mi memoria siempre ve /tu ojo zafado de cabra/ y tu actitud de vil bruja, / como la mala palabra/ que un dedo sucio dibuja/ sobre húmeda pared*”. Cada verso se torna estampa que completa el todo.

En la visión lírica del poeta, imagen y sonido son elementos que están presentes y se complementan. En “*puntas de cerros como islotes verdes van hacia el sol sobre la niebla*” Ramírez deleita al lector con la reseña de la tala del Árbol, “*Simple gigante, mudo árbol sin alas*”. El inicio del poema revela un momento de tensión que se yergue preanuncio de lo inevitable: “*Golpe: la sombra absorbe el eco venenoso*” enunciado rotundo que se completará en la expresión más profunda de agobio: “*Árbol/ ¡árbol!/la garganta del viento por los cerros/ ¿Árbol?...*”. El autor vuelve su poesía vehículo de denuncia y manifestación de pesar ante la profanación de la naturaleza; la sustancia sensorial le permite exacerbar el valor de lo expresado. En “*a la hermosa de todas juntas*” sinestésicos versos condensan la fuerza expresiva de la palabra: “*La armonía cunde desde que asomas/ cual si te precedieran sus mágicos aromas/ como una luz.*”

Es interesante reflexionar atentamente toda vez que el tema de análisis sea la “literatura de las márgenes” categoría en la que incluimos aquella escrita en el seno de las provincias como Misiones, tan alejada del centro – Buenos Aires - y por su posición fronteriza, muchas veces más emparentada culturalmente a los países con los que limita. En su trabajo sobre la literatura de Salta, María Ofelia Ibáñez considera complejo este territorio discursivo pues según se expresa:

“[en] el sistema literario se enfrentan, dialogan o confrontan principios estéticos, posiciones ideológicas, intereses políticos y económicos, elecciones teóricas y críticas [que] permiten descubrir, como un telón de fondo, esas fuerzas en pugna porque es un fenómeno de sentido y un hecho social”(Ibáñez, 2004; 18 )

<sup>51</sup> El tema de la luna también aparece en: *anochecer*, en *romancillo del agua que sueña*, en *pausas de una espera*, etc.

<sup>52</sup> Olga Zamboni, *Manuel Antonio Ramírez imaginó el 2000* (Enciclopedia de Misiones. Versión digital)

Alrededor de la creación literaria se articulan temas y problemas que demuestran las relaciones que se instauran en el campo intelectual pero a la vez los modos de significar la realidad social, política, cultural de los sujetos en las instancias de producción.

### El periodismo

Ricardo Rojas en su *Historia de la literatura argentina* señala la relevancia del periodismo como institución civil más importante de la democracia argentina y señala su vínculo estrecho con nuestra historia literaria. Así, al referirse a la prensa argentina expresa: “ha sido (...) nuestra mejor tribuna de la doctrina democrática y nuestro mayor estímulo de producción literaria.”<sup>53</sup>

Ramírez, al igual que muchos de sus contemporáneos, alterna la labor periodística con la literaria; su trabajo en el periódico le permite participar como agente de la cultura y vincularse con otros actores del campo. Bourdieu arguye que “Para comprender una obra es necesario comprender, en primer lugar la producción, el campo de producción y la relación entre el campo en el cual ha sido producida y el campo en el cual es recibida...”<sup>54</sup> El autor, consciente de la importancia de la gestión pública del escritor, sabe que instalarse entre la cultura y el sistema implica estar próximo a una realidad acerca de la cual hay que plantear juicios políticos, morales y sociales, que a su vez deben ser expuestos; la escritura adquiere entonces el sentido de una práctica intelectual.

Este breve recorrido por la obra de Manuel Antonio Ramírez deslinda algunas consideraciones sobre el proyecto estético del poeta que, no obstante, tendrá continuidad en futuros trabajos. Creemos fundamental ahondar la investigación en lo concerniente a la labor periodística pues resulta una arista interesante para comprender los trayectos intelectuales del escritor.

---

<sup>53</sup> Ricardo Rojas, *Historia de la literatura argentina. Los Modernos. Tomo II*. Pág. 573

<sup>54</sup> Pierre Bourdieu (2003). *Intelectuales, política y poder*. Bs As. Eudeba. Pág 199

### Bibliografía

- Acuña, Juan Enrique; Felip Arbó, César; Ramírez, Manuel Antonio (1936) *Triángulo*. Posadas ed. El Deber.
- Aínsa Fernando (2002) “La búsqueda de la identidad como quehacer literario” en *Del canon a la periferia. Encuentros y transgresiones en la literatura uruguaya*. Uruguay. Trilce
- ----- (2002) “La frontera como límite protector de diferencia o como zona de encuentro y transgresión” en *Del canon a la periferia. Encuentros y transgresiones en la literatura uruguaya*. Uruguay. Trilce
- Bourdieu Pierre (2003). *Intelectuales, política y poder*. Bs As. Eudeba. Pág 199
- ----- (1983) *Campo de poder y campo intelectual*. Bs.As. Folios
- Ibáñez María Ofelia (2004) “La canonización de los textos literarios. Un proceso sociodiscursivo” en *La literatura de Salta. Espacios de reconocimientos y formas del olvido*.
- Kaúl Grünwald, Guillermo (1995) *Historia de la literatura de Misiones*. Posadas. Ed Universitaria
- Rojas Ricardo (1948) *Historia de la literatura argentina. Los Modernos. Tomo II*. Bs As. Losada.
- Zamboni Olga (2000) *Manuel Antonio Ramírez imaginó el 2000* (Enciclopedia de Misiones. Versión digital)

**Universidad Nacional de Misiones**  
**Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales**

**Licenciatura en Letras**

**Profesor: Javier Figueroa**

**Alumna: Marisa Renaut**

**Seminario**

**LITERATURA DE LA REGIÓN MISIONERA**

**AÑO 2011**

**Manuel Antonio Ramírez**

*Invención lírica y frontera*

La provincia de Misiones ha propiciado una vasta producción que tuvo sus cimientos en las postrimerías del siglo XX. El poemario *triángulo*<sup>55</sup> editado en Posadas en 1936 representa una de las primeras obras que generó una ruptura en el campo estético por

---

<sup>55</sup> Utilizaremos el título de la obra en minúsculas atendiendo a la denominación establecida por los autores para su publicación.

ser considerada, por la historia de la literatura misionera la primera obra cumbre de la región, vanguardista con matices del ultraísmo y al mismo tiempo de temática local. Fue el resultado del trabajo intelectual de tres escritores posicionados en los ángulos de la figura geométrica: César Felip Arbó (Posadas 1913- 2002?), Manuel Antonio Ramírez (Bs.As.1911- Posadas. 1946) y Juan Enrique Acuña (Posadas 1915-Bs. As. 1988). Dicho poemario constituye el antecedente principal de los proyectos creadores forjados dentro del campo intelectual del territorio.

Nuestro trabajo aborda la problemática que ronda en torno a la imagen del intelectual en la periferia y las consecuentes dificultades para la producción, difusión y circulación de material en un contexto cultural complejo. Asimismo, atendemos al concepto de frontera en tanto noción que plantea zona de divergencia y convergencia a la vez.

Tomamos como referente a *Manuel Antonio Ramírez*, periodista y escritor de trascendencia en el ámbito de la provincia de Misiones. Centramos la mirada en aquellos aspectos que plantean una práctica escritural constante en pos de establecerse en el campo intelectual - en una provincia de frontera- en donde la actividad literaria se relaciona con otras prácticas como la del periodismo y en donde cobran relevancia aspectos que atienden a esta condición de frontera.

### La obra. Generalidades

*triángulo* constituye la única obra edita del escritor creada en el año 1936 en conjunto con Juan Enrique Acuña y César Felip Arbó, y publicada en Posadas.

La obra es un poemario que se divide en tres partes o ángulos que responden – como señalan los escritores en el prólogo- a la conjunción de tres sentimientos que se yerguen asimismo aristas de la figura geométrica. Unidades distanciadas entre sí pero a la vez interdependientes.

A Ramírez le corresponde el ángulo I - el visual - al que titula “*dúos los turnos del grillo y del ave*” (adviértase el uso de minúsculas que se vuelve característica elocuente de la obra) a Juan Enrique Acuña el ángulo II al que denomina “*23 hechuras de un sentimiento*” y finalmente el tercer y último ángulo corresponde a César Felip Arbó quien lo designa como “*abalorios...*”. El poemario consta de un total de 61 (sesenta y uno) composiciones de las cuales 22 (veintidos) pertenecen a Ramírez; 21 (veintiuno) a Acuña y 18 (dieciocho) a Arbó.

Por su estética la obra representa un verdadero emblema en la lírica misionera. Sus autores conscientes del sentido transgresor de sus composiciones lograron sentar con *triángulo* un precedente importante en la provincia que lamentablemente no pudo continuarse en Ramírez debido a su trágica muerte

#### El autor

Manuel Antonio Ramírez fue periodista y escritor. Nació en Buenos Aires en 1.911 y murió en forma trágica el 22 de noviembre de 1.946 en Posadas. En la obra “*Historia de la literatura de Misiones*” de Guillermo Kaúl Grünwald se anuncia lo siguiente:

*“Periodista de vuelo lírico y vena humorística [...] En su obra édita, muy reducida, como en algunos poemas inéditos, se advierte la influencia de Lorca, que afecta también a Acuña y Arbó, sobre todo en sus romances.”*  
(Kaúl Grünwald, G., 1995: 129)

Su constante discurrir por los senderos del arte pero también del periodismo con ese halo humorístico pero también provocador fue lo que - según alegan documentos y testimonios posteriores- ocasionó su asesinato, tan lamentado por amplios sectores de la población.

En un artículo publicado por el diario *El Territorio* del 25 de Noviembre de 1946 se expresa:

*“En el acto de la inhumación, pronunció en nombre del periodismo y de los amigos del extinto, una sentida oración el doctor Atilio Recaborde que dijo: ‘...el poeta de su tierra y del espíritu que animó Manuel Antonio Ramírez cumplió el tributo de ese absurdo abandonándonos por raros designios en mitad del camino que lo habría llevado ineluctablemente a la consagración definitiva de sus peregrinas aptitudes para la poesía...’”*

Estas iniciales premisas nos sirven para comprender de qué manera se construye la configuración del autor en el campo intelectual de la época y la posibilidad que encuentra en la poesía de propiciar una mirada crítica de la realidad social y política que también contempla principios estéticos. El sendero discursivo de Ramírez descubre temas del

imaginario social de nuestro territorio – el río, la siesta, la tierra colorada, el clima, etc.- pero también discurre en motivos “universales” como bien lo ilustra el poema 2000 y en aspectos que denotan un compromiso ideológico con el campo social e intelectual en el que se encuentra inmerso.

### Trayectos de escritura

Juan José Saer en diálogo con Ricardo Piglia decía: “*Creo que la buena literatura es vertical (...) En cualquier región que estemos, estamos tan abandonados a los dioses y tan perdidos en el universo, como en cualquier otra.*” Y con esto armonizaba con la idea borgiana acerca del problema del escritor argentino y la tradición: la arbitrariedad en que puede incurrir quien circunscriba la literatura de un escritor a los temas y rasgos diferenciales de su lugar de origen.

Se observa en Ramírez – como así también en el grupo literario que supieron consolidar con Areco y Arbó- el interés por construir un campo intelectual que a pesar de los condicionamientos que obran en el universo de la acción cultural busca constituir un espacio, un lugar. Como sostiene Pierre Bourdieu, el campo intelectual opera sobre cada miembro devolviéndole una imagen pública de su obra -su valor, su verdad, entre otros- con la que el productor debe ajustar cuentas. En tal sentido, el discurso poético será el género elegido para la configuración de un proyecto creador que evidencia plena conciencia estilística.

A través del lirismo Ramírez evoca imágenes, sonidos, sensaciones que tienen ecos en la realidad que vive y en la que busca recrear. La metáfora le sirve para forjar ese entramado de sentidos; la palabra se yergue vehículo necesario para tallar su poesía. Del *triángulo*, a él le corresponde el ángulo visual desde el cual expresa lo siguiente en el prólogo:

*“Mucha inquietud medita por hallar la expresión de algo que encierra lo más bello, vislumbrado a veces con espanto de imposible (es como una voz, una mano, una mirada, despidiéndose siempre). Mi anhelo apartando pedazos de prisión. ¡No véis cómo traicionan las palabras!”*

La poesía para Ramírez es honda expresión no sólo de su estética creadora sino también de una práctica intelectual, nunca dissociada de críticas y reflexiones de carácter político, social e ideológico. Por eso, pensar en la obra del escritor no puede eludir considerar el entorno cultural y social en el que se asienta y que le permite confirmar -y afirmar- su posición como intelectual y agente de la cultura.

### Fronteras

Ahora bien ¿por qué consideramos plantear la cuestión de la frontera al hablar de la poesía ramiriana? Creemos que es interesante plantear este asunto desde la visión esbozada por Fernando Aínsa<sup>56</sup>. Para este autor la zona fronteriza se presenta como un espacio limitante pero relacionante a la vez. Es un lugar diferenciado que, no obstante, se torna susceptible de influencias, asimilaciones, contactos. En esto radica- explica Aínsa- la ambivalencia que rodea al signo fronterizo.

Pero en sus planteos rescata asimismo la posibilidad que otorga la frontera de transgredir la línea que prefigura aunque esto implique considerar otras lenguas, otras culturas, otras ideologías. En este sentido arguye:

*“La frontera como membrana permeable permite la ósmosis de campos culturales diversos (...) verdadera metáfora sensible de su carácter orgánico y, por lo tanto, variable y sometido a influencias”* (Aínsa, 2002: 27)

Para Aínsa, en la franja fronteriza operan fuerzas centrífugas y centrípetas: las primeras impulsan la visión expansiva del espacio hacia la periferia; las segundas lo hacen hacia el centro que la gobierna y desde donde se la controla. En suma, una dialéctica entre quienes buscan conservar el *statu quo* y aquellos que son permeables a los cambios.

En este sentido, podemos admitir que aunque la poesía de Ramírez se nutre de símbolos, imágenes, mitos, etc. que de alguna manera constituyen *modelos de autoctonía*<sup>57</sup>, buena parte de su creación integra una constelación de abordajes que escapan a lo que se podría denominar “literatura del territorio”. Cuestiones atinentes a tópicos, principios estéticos, posturas ideológicas de indudable crítica social que evidencian esa búsqueda de transgresión de límites que muchas veces responden a una suerte de determinaciones socio-culturales<sup>58</sup>. Tal es el caso de poemas como “romance para los tataranietos del 'lepra galopante”, “vertical”, “2000”, “a la hermosa de todas juntas”, “palabras para la niña que olvidaron los reyes magos” etc. Composiciones que transitan temas que no sólo prescinden del color local sino que además determinan la originalidad del poeta en el acto de creación.

<sup>56</sup> Fernando Aínsa (2002) “La búsqueda de la identidad como quehacer literario” en *Del canon a la periferia*. Uruguay. Ed. Trilce

<sup>57</sup> María Ofelia Ibañez (2004) “La canonización de los textos literarios. Un proceso sociodiscursivo” en *La literatura de Salta. Espacios de reconocimientos y formas del olvido*.

<sup>58</sup> María Ofelia Ibañez en su trabajo sobre la literatura de Salta alega que el regionalismo fue la expresión cultural inseparable de los proyectos ocupados en construir la identidad nacional. Pág 33

En 2000 por ejemplo, Ramírez presenta un cúmulo de imágenes que exhiben cierta expectación ante un mundo que cambia; así nos habla de “*la Ciudad Monstruo*”, del “*hombre larva*”, de “*un dios inmóvil con hondo espanto...*” Motivos reveladores pues se anticipan considerablemente en el devenir temporal y anuncian asimismo los procesos que se están gestando de cara a la modernidad además de investirse de una elocuente significación. En *romance para los tataranietos del 'lepra galopante'* también se presenta este vaticinio de “lo por venir”; el final advierte el cautiverio del astro lunar que sucumbe ante el acecho del hombre parásito. Estos tópicos reiterados en la poesía ramiriana – sobre todo el de la luna<sup>59</sup> - además del empleo del romance en sus composiciones, han propiciado que se advierta en él la influencia de Federico García Lorca, su contemporáneo<sup>60</sup>.

El poema “*en la tumba de la entremetida*” - sextilla octosilábica consonante cuya rima responde a la disposición ABCBCA- resulta una composición genuina que exhibe la habilidad del autor de fijar de manera admirable la imagen a través de la palabra: “*Mi memoria siempre ve /tu ojo zafado de cabra/ y tu actitud de vil bruja, / como la mala palabra/ que un dedo sucio dibuja/ sobre húmeda pared*”. Cada verso se torna estampa que completa el todo.

En la visión lírica del poeta, imagen y sonido son elementos que están presentes y se complementan. En “*puntas de cerros como islotes verdes van hacia el sol sobre la niebla*” Ramírez deleita al lector con la reseña de la tala del Árbol, “*Simple gigante, mudo árbol sin alas*”. El inicio del poema revela un momento de tensión que se yergue preanuncio de lo inevitable: “*Golpe: la sombra absorbe el eco venenoso*” enunciado rotundo que se completará en la expresión más profunda de agobio: “*Árbol/ ¡árbol!/la garganta del viento por los cerros/ ¿Árbol?...*”. El autor vuelve su poesía vehículo de denuncia y manifestación de pesar ante la profanación de la naturaleza; la sustancia sensorial le permite exacerbar el valor de lo expresado. En “*a la hermosa de todas juntas*” sinestésicos versos condensan la fuerza expresiva de la palabra: “*La armonía cunde desde que asomas/ cual si te precedieran sus mágicos aromas/ como una luz suave perfumada de pomas...*”

### Recorridos finales

<sup>59</sup> El tema de la luna también aparece en: *anochecer*, en *romancillo del agua que sueña*, en *pausas de una espera*, etc.

<sup>60</sup> Olga Zamboni, *Manuel Antonio Ramírez imaginó el 2000* (Enciclopedia de Misiones. Versión digital)

Es interesante reflexionar atentamente toda vez que el tema de análisis sea la “literatura de las márgenes” como resulta ser aquella escrita en el seno de las provincias como Misiones, tan alejada del centro – Buenos Aires - y por su posición fronteriza, muchas veces más emparentada culturalmente a los países con los que limita. En su trabajo sobre la literatura de Salta, María Ofelia Ibáñez considera complejo este territorio discursivo pues según se expresa:

“[en] *el sistema literario se enfrentan, dialogan o confrontan principios estéticos, posiciones ideológicas, intereses políticos y económicos, elecciones teóricas y críticas [que] permiten descubrir, como un telón de fondo, esas fuerzas en pugna porque es un fenómeno de sentido y un hecho social*” (Ibáñez, 2004; 18 )

Alrededor de la creación literaria se articulan temas y problemas que demuestran las relaciones que se instauran en el campo intelectual pero a la vez los modos de significar la realidad social, política, cultural de los sujetos en las instancias de producción.

Este breve recorrido por la obra de Manuel Antonio Ramírez puso en evidencia la originalidad que marcó el proyecto estético del poeta, que a partir de *triángulo* adquirió valiosa notoriedad. Su obra - cuya autoría comparte con Areco y Arbó - determinó un hito en el campo intelectual del territorio no sólo por erguirse primer antecedente de un grupo literario sino además por el tratamiento de los temas, la conciencia estilística que encierra la producción y la posibilidad que los poetas encontraron en el vehículo de la palabra de abarcar un mundo de significaciones no circunscriptas a límites locales.

El autor, consciente de la importancia de la gestión pública del escritor, sabe que instalarse entre la cultura y el sistema implica estar próximo a una realidad acerca de la cual hay que plantear juicios políticos, morales y sociales, que a su vez deben ser expuestos. Así, se puede convenir que en la obra de Ramírez la escritura adquiere el sentido de una práctica intelectual, y no de un mero resultado estilístico; evidencia de una conciencia autoral en la creación literaria y de la plena voluntad de forjarse un lugar como referente en el campo intelectual.

### Bibliografía

- **ACUÑA, J.E; ARBÓ, C. F.; RAMÍREZ, M.A.** (1936) *triángulo*. Posadas. Ed. El Deber
- **AÍNZA, F.** (2002) “La búsqueda de la identidad como quehacer literario” en *Del canon a la periferia*. Uruguay. Ed. Trilce
- **BORGES, J.L.** (1996) “El escritor argentino y la tradición” en *Discusión*. Barcelona, EMECÉ.
- **BOURDIEU, P.** (2003): *Campo de poder, campo intelectual*. Buenos Aires. Editorial Quadrata.
- ----- *Campo intelectual y proyecto creador*. Bs. As. Folios. s/d

- **IBAÑEZ, M.O.** (2004) “La canonización de los textos literarios. Un proceso sociodiscursivo” en *La literatura de Salta. Espacios de reconocimientos y formas del olvido.*
- **KAUL GRÜNWARD, G.** (1995): *Historia de la Literatura de Misiones (1615-1965).* Posadas. Editorial Universitaria. Universidad Nacional de Misiones,
- **PIGLIA, R., SAER, J.J.** (s/d) *Diálogos.* Centro de publicaciones. Universidad Nacional del Litoral
- **ZAMBONI, O.** (2000) *Manuel Antonio Ramírez imaginó el 2000* en Enciclopedia de Misiones. Posadas. Editorial Universitaria. Soporte digital.

**Universidad Nacional de Misiones**  
**Facultad de Humanidades y Ciencias sociales**

**Licenciatura en letras**

**Prof: Dra. Mercedes García Saraví de Miranda**

**Alumna: Marisa Renaut**

**Seminario de Crítica Genética**

### Manuel Antonio Ramírez. Senderos de escritura

El presente trabajo pretende abordar un corpus de correspondencias emitidas por Manuel Antonio Ramírez - periodista y escritor nacido en Buenos Aires en 1.911 y muerto en forma trágica el 22 de noviembre de 1.946 en Posadas - y que contornean la única producción edita del escritor: *triángulo*. El marco teórico brindado por la crítica genética nos permitirá deslindar algunas consideraciones al respecto. Dado que no contamos con documentos manuscritos sino un dossier de correspondencias tapuscritas, las nociones de exogénesis, soportes de escritura, proceso de creación, génesis serán fundamentales para realizar el análisis.

En principio, es importante determinar a qué nos referimos al considerar el trabajo a partir del análisis genético. El abordaje analítico a partir del concepto de *génesis – grosso modo* - implica contemplar el proceso por el cual se construye y elabora un texto, no se basa tanto en la producción final de una obra sino más bien en los caminos transitados para llegar a ella desde su nacimiento, su génesis. Se trata de una labor que implica dinamismo y una tarea de resignificación del tiempo y del espacio que dé cuenta de los procesos de producción del escritor.

#### **Detalle del material:**

Nuestro corpus de trabajo consta de un total de veinte (20) correspondencias mecanografiadas<sup>61</sup>, una dedicatoria manuscrita, un artículo periodístico del diario *El Imparcial* y un recordatorio referente al escritor compuesto por Sebastián Ávalos Noguera mecanografiada. Cabe aclarar que este material es fotocopia de originales.

---

<sup>61</sup> La totalidad de las correspondencias están mecanografiadas lo cual da cuenta de la elección del instrumento –máquina de escribir- como de uso habitual.

Del total de escritos, diecisiete corresponden a cartas que Manuel Antonio Ramírez remitió a Lucas Braulio Areco entre los años 1.936 y 1.942 además de una dedicatoria igualmente dirigida a este último. Las tres restantes son correspondencias emitidas por Juan Enrique Acuña, dos de ella a Rosita Escalada Salvo (en 1.985 y 1.986 respectivamente) y una última a Areco (en 1.938). El artículo periodístico data del año 1.945 y contiene un fragmento denominado “Estampas regionales” en donde Ramírez explaya una caracterización particular de San Ignacio y de Oberá. En el mismo artículo se anuncia fuente del fragmento: “*Del libro inédito 'Motivos de Misiones'*”. Por último, el recordatorio (sin fecha precisa) que corresponde a Sebastián Ávalos Noguera. En él refiere a la vida y obra del autor, sus pormenorizados trajines intelectuales y su trágica muerte.

Para Almeida Salles, es muy importante considerar los diferentes soportes materiales creados por un autor en su labor escritural, pues devienen en fuentes de información metalingüística substancial. Al respecto expresa:

*“El genetista puede tener acceso a diferentes formas de soportes materiales creados con la misma objetivación o el mismo propósito. Según Louis Hay [uno de ellos] pueden ser: Depósitos de marcas de los impulsos iniciales, de la memoria bastante distante o de la memoria de la propia génesis. Como ejemplo estarían las anotaciones, diarios y correspondencias”* (Almeida Salles, 1992; 44)

En tal sentido, el estudio de estos documentos valorizan el aquí y ahora, el tiempo y el espacio de la producción; la escritura en su momento. Y esto nos permite percibir el complejo sistema (la relación escritor-mundo) dentro del cual habita el escritor.

### **Trabajo con el material.**

Nuestra tarea consistió en ordenar cronológicamente el material aportado a los fines de una mejor disposición de los mismos para posibles abordajes.

Posteriormente, procedimos a la transcripción de las correspondencias en un procesador de textos pues las fotocopias y el tiempo transcurridos desde su producción – consideremos que datan del año 1936 - hicieron que el material fuese ilegible en algunos fragmentos.

A partir de aquí, iniciamos la tarea de descripción de las correspondencias diferenciando por cada una de ellas detalle de: Emisor/ Fecha/ Lugar/ Destinatario/ Tema y Descripción del material. Esto último se tornó dificultoso por tratarse de fotocopias de los

originales. No obstante, las huellas de los márgenes dieron la pauta del tamaño de las hojas utilizadas.

Finalmente, pasamos al análisis de las correspondencias tomando siempre como referente al autor Manuel Antonio Ramírez en relación a su circuito de comunicación.

La producción a analizar corresponde a un corpus de cartas personales que el autor escribió entre los años 1.936 y 1.942 dirigidas a Lucas Braulio Areco (a excepción de la última fechada en 1.942 correspondiente a una solicitud de colaboración periodística que emite en nombre del diario *El Territorio*) con quien guardaba contactos profesionales y de evidente afecto.

Las correspondencias<sup>62</sup> son en su totalidad tapuscritos con algunas correcciones y aclaraciones manuscritas (autógrafas en algunos casos y alógrafas –en apariencia - en otros). Por tratarse de copias, algunas cuestiones en lo referente a marcas de cualquier tipo en los textos escapan a un análisis pormenorizado aunque dan luz, sin embargo, sobre otros aspectos referidos al proyecto intelectual del autor.

Es importante considerar en primera instancia, la periodicidad de las correspondencias y el destino de las mismas pues ello da cuenta de su preocupación por el círculo intelectual del que formaba parte – o al que aspiraba - y la función activa en su proyecto escitural. Hemos estimado imprescindible consignar las correspondencias según el ordenamiento cronológico en que se presentan:

- En 1.936: 7 ejemplares
  1. 14 de febrero
  2. 28 de mayo
  3. 4 de junio
  4. 30 de noviembre
  5. 13 de diciembre
  6. 27 de diciembre
  7. sin fecha (dedicatoria manuscrita)
  
- En 1.937: 4 ejemplares
  1. 20 de enero
  2. 4 de febrero
  3. 22 de febrero
  4. sin fecha precisa

---

<sup>62</sup>Dentro del corpus donado descubrimos sendas correspondencias destinadas a Rosita E Salvo cuyo remitente es Acuña y otra del mismo autor remitida a Areco; consideramos en tal sentido enriquecer el análisis de nuestro autor con éstas pues remiten así mismo al campo intelectual dentro del cual se producen las interrelaciones entre estos y otros escritores.

- En 1.938: 4 ejemplares
  1. 18 de abril\*
  2. 21 de junio
  3. 10 de octubre
  4. 17 de octubre
  
- En 1.939: 1 ejemplar
  1. 14 de marzo
  
- En 1.940: 1 ejemplar con fecha imprecisa
  
- En 1941: 1 ejemplar
  1. 6 de abril
  
- En 1.942: 1 ejemplar
  1. 24 de septiembre
  
- En 1.945: Artículo de *El Imparcial* con publicación de Manuel Antonio Ramírez haciendo referencia a San Ignacio y Oberá de su obra inédita “Motivos de Misiones”
  
- En 1.985: 1 ejemplar
  1. 28 de noviembre \*
  
- En 1.986: 1 ejemplar
  1. 20 de junio\*
  
- Sin fecha precisa: Artículo escrito por Sebastián Ávalos Noguera recordando a Ramírez.

Almeida Salles valida el estudio del material paratextual en la medida en que nos permite vislumbrar “...ese prolongamiento del cuerpo y de la mente del escritor [que] nos lleva a sentir y ver la actividad de la marca creadora permanentemente respaldado por el escritor-hombre: sus peripecias, gustos y deseos direccionando su acción.” (Almeida Salles, 1992: 82).

La mayor parte de la producción epistolar tiene como destinatario a Lucas Braulio Areco, escritor con el que mantenía un contacto permanente pues ambos participaban a

---

\* corresponde a una carta de Acuña dedicada a Areco

\* corresponde a una carta de Acuña a Rosita Escalada Salvo

\* *ídem*

través de periodismo en algunos diarios de la capital provincial: *El Territorio* (fundado en 1.925 bajo la dirección del escritor Sesostri Olmedo<sup>63</sup>), *El Imperial* (nacido poco después – fecha imprecisa) y *Noticias*, todos de interés general para Misiones. Sin embargo y amén de estas intervenciones en el ámbito periodístico, sus intercambios comunicativos entrevén su afición por las producciones literarias - y artísticas de todo tipo (música, pintura, etc.) - que concluirán con el poemario *triángulo* (1.936) en donde también se dará cita César Felip Arbó.

### **La noción de correspondencias**

Para Leonor Arfuch<sup>64</sup> por correspondencias entendemos ese “*diálogo entre voces próximas y distantes, alimentado por el saber, la afinidad, la pasión o los intereses políticos, [sociales, culturales, históricos, literarios, etc.]*”<sup>65</sup>. Textos que permiten descubrir una intimidad que se actualiza y puede resignificarse por las marcas propias del género al tiempo que se presentan como documentos paratextuales que ilustran otras producciones discursivas.

Como indica la autora, este género – que también puede definirse como discursivo-literario - involucra aspectos que van más allá de la información precisa que plantea, lo cual permite esbozar líneas de análisis sugerentes a nuestra investigación pues no responden inicialmente a una voluntad de publicación sino tan sólo a una modalidad de enunciación cuya finalidad es informar, saludar, consensuar proyectos, estimar producciones, etc. Diálogo privado que puede acompañar al discurso literario.

En este sentido, atendamos al fragmento de una carta que Ramírez envía a Areco un 28 de mayo de 1936, donde comenta:

*“Otras veces me daba en imaginar que estarías leyendo y desmenuzando concienzudamente 'triángulo' y me decía: 'y bueno, al fin y al cabo, no es de extrañar tarde tanto puesto que el libro tiene tantos lunares, lagunas y escarpados tiene.’”*

En la misma misiva, expone:

---

<sup>63</sup>Grünwald, G.K (1995). *Historia de la literatura de Misiones*. Posadas. Ed Universitaria.

<sup>64</sup>Arfuch, L (2002) Entre lo público y lo privado. Contornos de la interioridad” en “*El espacio biográfico. Dilemas de la subjetividad contemporánea*. Buenos Aires. FCE. Pág. 112

<sup>65</sup>Ídem.

*“Resolví no mandarte el libro porque de todos los que remití por correo todavía no me han llegado noticias de si los recibieron o no. Queda el 'triángulo' que te corresponde a ti, hasta que vengas en Carnaval. Resulta que Acuña pasó por Bonpland y no te dejó un ejemplar, fueron con Arbó hasta Oberá.”*

En relación a lo que venimos apuntando, es importante considerar la noción de *exogénesis*, entendida como aquella que se ocupa de las huellas reconocibles de los referentes-fuentes de una obra<sup>66</sup>. En las correspondencias se observa una constante alusión a datos que pueden ser útiles para las producciones escritas, tanto en relación a la obra *triángulo* como a artículos periodísticos por redactar *a posteriori*.

Estos indicios valen para advertir la importancia de los contactos comunicativos como vínculo necesario para incrementar las creaciones de los autores así como los mecanismos de circulación y difusión. Ramírez atiende a los circuitos de producción del momento – los periódicos y diarios en los que colabora y otros, quizá sus opuestos - y, por ende, al capital cultural y simbólico que esto propicia.

Toma vigencia en sus enunciados la importancia del reconocimiento y la legitimidad del campo intelectual al que pertenece; aspiración a la que accedemos por sus constantes sugerencias respecto a la urgencia de producciones a publicar, remisiones a tópicos interesantes a desarrollar, exhortaciones a presentaciones en concursos y programas literarios, etc. Mecanismos de reconocimiento fundamentales para garantizar(se) un valor social y cultural en el ámbito intelectual. Un ejemplo de esto lo constituye la carta dirigida a Areco, fechada el 30 de noviembre de 1.936 en donde solicita la respuesta al prólogo que le hizo llegar tiempo atrás (por pedido de Areco) y comenta sobre un libro que desea mostrarle:

*“Te va a interesar mucho, lo puedo asegurar. Y tal vez te lo preste. Digo tal vez porque si no llegás a tiempo a lo mejor se lo lleven Castillo o Manuel Monzón, a quienes les prometí también. X Es un libro macanudo.*  
”

---

<sup>66</sup> AA.VV. *Genética Textual*. Emilio Pastor Platero comp. Madrid, Arco Libros, 2008

Este diálogo<sup>67</sup> entre corresponsales exhibe asimismo, la disposición de un campo dentro del cual circulan nombres variados; sociedad intelectual que dinamiza a partir de sus relaciones el sistema cultural, intelectual y literario del momento.

De este modo es dable subrayar la labor que cumplen las correspondencias como eslabones importantes por su función operativa en la cadena de producción pues por tornarse soportes de escritura de carácter comunicacional- interpersonal, involucran reflexiones, exhortaciones, cuestionamientos, indagaciones, etc. todo lo cual implica a su vez, tomas de decisiones; cuestión ésta que en los procesos de creación se torna acto permanente.

Descubrimos entre líneas de estas comunicaciones apreciaciones respecto a la importancia de establecer y perpetuar el vínculo que garantice una posición dentro del campo intelectual del momento. Circulan en los textos referencias imperecederas sobre participación en el terreno cultural de la provincia, publicación de artículos en los diarios locales – informativos, literarios- , actuación como corresponsales, solicitud de primicia en caso de posible publicación, etc. Todo lo cual insta a pensar en un trabajo explícito de conservación por un lado de la relación con su(s) par(es) intelectual(es) (Areco en forma evidente y algunos otros cuyos nombres circulan en las cartas) pero por otro lado, a diferenciarse de los “otros” agentes de la cultura.

### **Arribando conclusiones**

Como expresa Almeida Salles , al lado del texto o antes de él existe un conjunto de documentos de redacción reunidos, producidos y a la vez conservados por el escritor – o en este caso por agentes de su círculo intelectual- que abren la posibilidad de recorrer los procesos por los cuales se llega a la obra.

El tratamiento de las correspondencias como documentos de naturaleza exogénica planteó la necesidad de un trabajo de ordenamiento, clasificación, revisión del material para establecer posibles alusiones al trabajo intelectual: cita de fuentes, observaciones referentes a producciones del ámbito literario y periodístico, anécdotas, confesiones, etc. Todo lo cual resulta importante en el marco de la crítica genética como origen de información.

---

<sup>67</sup> Decimos diálogo en función del vaivén de correspondencias que inferimos a partir de las cartas analizadas y por las alusiones explícitas de Ramírez cuando alude a datos propiciados por su destinatario que implican respuestas a cuestiones de variado interés.

El material epistolar se presentó entonces como documentación paratextual que no obstante resultó huella y testimonio de carácter informacional esencial para nuestra tarea de análisis de los procesos de creación del escritor.

### **Bibliografía**

- Almeida Salles Cecilia. (1992) *Crítica Genética. Una introducción.* São Paulo. EDUC.
- Arfuch L. (2002) “Entre lo público y lo privado. Contornos de la interioridad” en *“El espacio biográfico. Dilemas de la subjetividad contemporánea.”* Buenos Aires. F.C.E.
- Bourdieu, P. (1983) *Campo de poder y campo intelectual.* Bs.As. Folios
- ----- *Campo intelectual y proyecto creador.* Bs. As.
- Enciclopedia de Misiones (2000) Posadas. Ed. Universitaria
- Proyecto de investigación *La memoria literaria de la provincia de Misiones.*

FHyCS UNaM. (2008) *Glosario Crítica Genética*.

- Grünwald, Guillermo K. (1995) *Historia de la literatura de Misiones*. Posadas. Ed Universitaria
- Hay, Louis. Críticas de la crítica genética. En *Génesis*, N° 6, “Enjeux critiques” Ed. Jean Michel Place, París, 1994 BIBLIOGRAFÍA:

IX CONGRESO ARGENTINO DE HISPANISTAS  
 ASOCIACIÓN ARGENTINA DE HISPANISTAS  
 CENTRO DE ESTUDIOS DE TEORÍA Y CRÍTICA LITERARIA  
 FACULTAD DE HUMANIDADES  
 UNIVERSIDAD NACIONAL DE LA PLATA  
 27 a 30 de abril de 2010

*La Crónica del Perú: testimonio de la transformación de un género*

**Mercedes García Saraví y Jorge H. Otero**  
**(Universidad Nacional de Misiones)**

**RESUMEN**

Los primeros cronistas - entre ellos Pedro Cieza de León (1522-1558) - vivían bajo el paradigma renacentista, con respecto al perentorio impulso de acción que los encaminó por territorios desconocidos en la geografía, lo cultural, el arte o la concepción filosófica y cósmica del universo. La impronta de la época permitió al hombre recuperar la confianza en sus propias aptitudes y vigorizó su individualidad; por esa razón logró la asombrosa hazaña de prolongar la vida terrena en textualidades que lo mantuvieron vivo a través de los tiempos.

Entonces podemos suponer que Cieza de León, cronista del Siglo de Oro, produjo con su *Crónica del Perú* una serie de *relaciones* que aportaron los datos de un viaje fundacional hacia el nuevo continente por aquellos años ignorado. Esta trayectoria exigía actos de enunciación dinamizadores de un género que se estaba transformando. En esta ponencia podríamos diferenciar los elementos residuales – que remiten al Medioevo- y aquellos que impactan sobre dicha textualidad a partir de los procesos de transculturación desatados por el descubrimiento y la conquista.

**PALABRAS CLAVES:** Cieza de León - otredad – crónica – mapa – ciudad.

Pedro Cieza de León, así como los demás cronistas, vivió y escribió bajo el influjo renacentista, decisivo impulso de acción que lo encaminó por espacios desconocidos en la geografía, lo cultural, la concepción filosófica y cósmica del universo. La impronta de la época permitió al hombre recuperar la confianza en sus propias aptitudes y vigorizó su individualidad; por esa razón emprendió la aventura de indagar en textualidades preexistentes o de nuevo cuño, cuyas

funciones fueron cambiando con el tiempo. Por su tardía edición, muchas de las partes de la *Crónica del Perú* se han trabajado escuetamente y continúan despertando el interés entre los académicos.

Cieza de León produjo con su *Crónica del Perú* una serie de *relaciones* que aportaron los datos de un viaje fundacional y épica hacia el nuevo continente por aquellos años ignorado. Esta trayectoria exigía actos de enunciación dinamizadores de un género que se estaba transformando. En esta ponencia aspiramos a reconocer los elementos que impactan sobre dicha textualidad a partir de los procesos de transculturación desatados por el descubrimiento y la conquista, ya que Cieza registra prolijamente los nuevos territorios recorridos.

Pedro Cieza de León nació en 1520<sup>68</sup> en Llerena, Extremadura, Llegó en plena juventud al continente americano, donde se alistó como soldado real, sirviendo a Jorge Robledo y más tarde a Belalcázar. Intervino en guerras, fundaciones y expediciones por Panamá, Cartagena de Indias, Santa Fe y Popayán, luego combatió para La Gasca, quien había sido enviado por el rey con el propósito de aplacar las rebeliones de Gonzalo Pizarro en Perú.

Más allá de su rol de soldado, Cieza se destaca por su tarea de cronista espontáneo. En la *Crónica del Perú* trata sobre las fundaciones y descripciones de ciudades, delimitaciones geográficas, ritos y costumbres indígenas y además pone especial énfasis en detallar los conflictos internos entre los conquistadores.

Por el año 1552, cuando ya no concibe guerrear, vuelve a España con permiso del virrey, y es recibido en Toledo por el futuro Felipe II. En ese encuentro le entrega los manuscritos de su labor de cronista, y fallece en Sevilla en 1554. Su aporte constituye un documento fundamental que servirá de base para el proyecto de Pedro Sarmiento de Gamboa<sup>69</sup>, comisionado por el Virrey del Perú para escribir una historia oficial de los Incas.

*Las crónicas del Perú* constan de cuatro partes, cuya ordenación según Luis Alberto Sánchez responde a una planificación lógica: la primera de 1553, “*Descripción y relatos sobre fundaciones de ciudades*”, sigue el itinerario del avance de los conquistadores desde Panamá hasta Cuzco; la segunda, titulada “*El Señorío de los Incas*”, se publicó en el año 1880, bajo el cuidado de Marcos Jiménez de la Espada. Éste, después de arduas revisiones, restableció la autoría de Cieza sobre la cual reinaban las dudas; la tercera, publicada entre 1950 y 1958 por el erudito limeño Rafael Loredo en la revista *Mercurio Peruano*, refiere la etapa que comienza con el

---

<sup>68</sup> Hay diferencias en las fuentes: también se ubica su nacimiento en 1518. Hay coincidencia en fechar la muerte en 1554.

<sup>69</sup> Pedro Sarmiento de Gamboa escribió la “*Historia Índica*”, obra que se compone de 3 partes: la primera consiste en una descripción geográfica del territorio, la segunda, la historia de los incas, y la tercera, el descubrimiento y conquista por los españoles hasta el año 1572.

descubrimiento europeo y se prolonga hasta la conquista; y la cuarta, bajo el título *Las guerras civiles*, reporta dos libros: “*La guerra de Chupas*”, en la que trata sobre las batallas de Francisco Pizarro y Diego Almagro, y “*La guerra de Salinas*” en donde narra la derrota y muerte de Almagro el Mozo.

Para nuestras reflexiones nos atendremos a la edición de Austral, de 1962, correspondiente a la primera parte, y a la edición facsímil de la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes para la segunda, *El señorío de los Incas*.

### **Hacia una Cartografía de Indias**

*“...mi intención principal en esta primera parte es figurar la tierra del Perú y contar de las ciudades que en él hay, los ritos y ceremonias de los indios deste reino, dejaré su origen y principio (...) por donde se navega de Panamá a todos los puertos de Perú...”* Cieza, 1962, 35/36.

Cieza de León es un *cronista del Oeste* porque delinea, a través de las marchas conquistadoras, un descenso que se detiene en los puertos de las ciudades que lindan con el Pacífico. La primera fundación que se narra es la de Panamá, a la cual dedica un apartado especial. La importancia de esta ciudad se explica, antes y ahora, porque operaba de enlace entre los puertos del Pacífico y Atlántico. Fue el nexo que hizo posible un modo de expansión bifurcado “entrambos mares”, al abrir el paso de la zona costera entre océanos que permitió la llegada a Cuzco.

Los capítulos de la primera parte de la obra de Cieza constituyen la enunciación de un posible mapa del continente americano, orientado siempre en base al impulso conquistador de dominar el territorio, de fundar y tejer una red de ciudades. Este croquis discursivo construye además de una cartografía, un trazado etnográfico de gran interés. Teniendo en cuenta el tramado expansivo del sistema colonial de las primeras décadas de la conquista, las ciudades además de constituir hitos de la avanzada conquistadora, ejercían, separada o conjuntamente, dos funciones primordiales, la de fuerte y la de puerto.

El mapa trazado en el discurso opera sobre lo real. Con plena conciencia de enfrentarse a itinerarios sobre lo incógnito, manifiesta su voluntad de “escribir” para evitar que la memoria se consumiera y se pudiera conocer la verdadera noticia de lo que había sucedido. Lo mueven asimismo, la conciencia de evangelización, la necesidad de reconocimiento a los “grandes servicios que muchos nobles caballeros y mancebos hicieron a la corona real de Castilla” (28) y “los ritos y costumbres que tenían antiguamente, y otras cosas extrañas y muy diferentes”.

Se trata de un atlas hipotético que actúa en base a prácticas incipientes en la cultura occidental, y pese a ser explicitado nunca se muestra completo, siempre aparece en permanente apertura. Su configuración rizomática y sus múltiples entradas permiten el acceso desde cualquier punto del mismo, y por ello cada capítulo será una ruta de acceso a lo nuevo para sus contemporáneos o para los lectores actuales. La estrategia de cierre de capítulo que avanza tópicos es un modo de funcionalizar estas vías de ingreso.

Tanto en lo discursivo como en lo cartográfico, en ocasiones el cronista no suministra medidas exactas, pese a su pertenencia a los siglos renacentistas. “De largura no se sabe cierto lo que tiene” Cieza de León, 1962, 38.

Al cronista le resultan imposibles las simetrías y armonías ante la avalancha de detalles que demandan ser relevados. En consecuencia, no reproduce calcos sino mapas, porque los moldes predeterminados de la conciencia se ven desbordados por las interconexiones que se tejen, una y otra vez, hasta escapar del discurso del narrador.

En todo momento Cieza se ve sorprendido. Cuando algunos rasgos se prolongan (flora, fauna, costumbres, paisaje) y aparentan estabilizar el tránsito y la peripecia, emerge una discontinuidad que se diferencia de los recorridos anteriores, más aún si consideramos el relato del encuentro con la ciudad indígena de Cuzco. Desde su llegada, el viajero se ve frente a un mundo cuya tradición cultural y urbana contradice la idea del salvaje. En este sentido se ve impelido a dar cuenta de una fisonomía completa que conlleva el desafío de abarcar un contexto complejo. Los títulos de los capítulos sirven de indicadores de esta cuestión, por ejemplo: “*Capítulo CIX - Cómo se descubrieron las minas de Potosí, donde se ha sacado riqueza nunca vista y oída en otros tiempos, da plata y de cómo por no correr el metal la sacan los indios con la invención de las guairas*”. (Cieza 1962:14).

### **Construir desde la otredad**

Para reunir información Cieza apela al relato de los otros. “Lo que no vi trabajé de me informar de personas de gran crédito, cristianos y indios”<sup>70</sup>. Lo hace para acceder al pasado, a lo que no está al alcance directo de los sentidos. Recoge así las narraciones de los nativos que explican el origen del mundo, los ritos y costumbres, e intenta descubrir la historia de la comunidad en estrecha relación con las estructuras de poder y la conformación social del pueblo. Entonces se ve obligado a reconstruir organizando, comparando y reformulando los enunciados de la oralidad,

---

<sup>70</sup> Cieza de León, 1962, Dedicatoria, 25.

desde la inverificable opinión con una metodología precaria para trabajar con este tipo de fenómeno discursivo. Advierte acerca de la incertidumbre de sus fuentes, y manifiesta que:

*“... cuentan otra cosa, lo cual si es cierta ó no sábelo el altísimo Dios que entiende todas las cosas, por que yo lo que voy contando no tengo otros testimonios ni libros que los dichos destes indios, y lo que quiero contar es, que afirman por muy cierto...”*  
(Cieza 2008: Libro Segundo: Cap IV)

Los proveedores de información no sólo le proporcionaban ciertos datos improbables, sino también hablaban una lengua y referían un sistema cultural por momentos impenetrables. Contaban historias que no alcanzaban una analogía o semejanza con las experiencias, prácticas y tradiciones europeas. Ante este desafío, cobra relevancia la tarea de traductor de Cieza porque ante la amenaza de colisión, recupera los mecanismos de asimilación que la cultura occidental fundó a partir de las experiencias de viajes y expediciones hacia el oriente.

El europeo aprovechó al máximo las herramientas que la cultura y la técnica del momento le proveían. Por ejemplo, con los aportes de Nebrija, se obtuvieron avances sobre una gramática sistematizada que facilitó los dispositivos de dominación lingüística y de evangelización a la vez.

### **Idea de Vacío**

En los tiempos de la conquista primó, para el europeo y especialmente para el español, la noción de continente vacío. Ésta sustentó la posibilidad de expansión del poder sobre los territorios americanos.

Podemos suponer en los fundadores tres metas: en primer lugar, trazar y construir el reiterado plano colonial urbano: la plaza y los edificios señeros que la rodean: el cabildo, la iglesia, los comercios; en segundo, dar cuenta en el discurso de ciertas peculiaridades de cada una de las nuevas fundaciones y finalmente, reiniciar la vida en esas nuevas tierras. Ciertas características de los habitantes primitivos, como la “carencia” y la “docilidad” fomentaron la idea de la posibilidad de fácil dominio. Así, el montaje entre conquista y discurso se conecta con el género utópico.

A la llegada a Cuzco, luego de un arduo recorrido que lo llevó desde Panamá al Perú, Cieza encuentra una cultura que a sus ojos se podía describir como avanzada. El gran impacto que provocó la asombrosa ciudad Inca refutó y puso en crisis la idea de vacío.

La crónica nos permite recrear el ideal de un nuevo mundo, cuya génesis empezó a gestarse con la llegada del conquistador. La mera lectura del índice de la Segunda parte, por ejemplo, traza

una somera aunque sólida enumeración de aquellos aspectos que descubren detalles de una cultura admirable y diversa. Las indagaciones sobre agricultura, sistemas políticos, de tributación, arquitectura y vialidad, educación, dinastías, permiten descubrir en 73 capítulos a un verdadero precursor del discurso sobre la cultura Inca.

El título completo de la segunda parte permite avizorar la actitud asombrada y el ánimo inquisitivo del Cronista:

*"Del señorío de los ingas yupangues, reyes antiguos que fueron del Perú, y de sus grandes hechos y gobernación; qué número dellos hubo, y los nombres que tuvieron; los templos tan soberbios y suntuosos que edificaron; caminos de extraña grandeza que hicieron y otras cosas grandes que en este reino se hallan. También en este libro se da relación de lo que cuentan estos indios del Diluvio y de cómo los ingas engrandecen su origen." (Cieza 2008)*

### **La ciudad europea sobre la ciudad indígena**

Para fundar estas nuevas áreas urbanas, el español debió instalar una argumentación teológica y jurídica, y desplegó cuantiosos argumentos ideados estratégicamente, como se lee en los capítulos de *La crónica del Perú*. Las ciudades constituyeron puntos de concentración de todos los recursos, con el propósito de afrontar lides políticas y contiendas étnico-culturales entabladas con las poblaciones aborígenes.

Si bien las funciones de las ciudades latinoamericanas respondían al entramado urbano que tejían los imperios, una serie de problemáticas representaban la adversidad frente a la cual se veían envueltos los conquistadores cuya misión era fundar. Estas complejidades son referidas con precisión por Pedro Cieza de León. Sus crónicas evidencian las luchas con los obstáculos naturales, la hostilidad de los indios, todo ello agravado por los continuos enfrentamientos internos entre españoles.

A pesar de esta configuración conflictiva, se edificaron las ciudades fuerte, las ciudades puerto, las ciudades mineras, delineadas o no sobre las urbes aborígenes. Cuzco conservó y transformó en muchos sentidos las bases de la ciudad indígena. Los edificios del templo y los solares fueron aprovechados, sin mayor alteración. Cieza antes que Garcilaso Inca<sup>71</sup> refiere estos procesos arquitectónicos transculturadores. Los capítulos que a ello se dedican eximen de la mala fama de destructores que recayó sobre los primeros conquistadores. Fue principalmente durante el proceso de conformación de los estados nacionales que se introdujeron modificaciones insalvables en estos edificios.

---

<sup>71</sup> Los *Comentarios Reales* se publicaron en 1609, mientras que Cieza había muerto en 1554.

Como aproximación final estimamos que en *La crónica del Perú* de Cieza de León gravitan una serie de transformaciones, en cuanto a su consistencia genérica, producto de un proceso de transculturación donde hallamos elementos heterogéneos de ambas culturas: la americana y europea. Esas marcas mestizas más tarde designarán los perfiles de las culturas latinoamericanas

Este encuentro crea algo nuevo, un entrecruzamiento que complejiza las marcas de las crónicas tradicionales, porque introduce relatos cuyo lenguaje ha sido vehículo de una cultura distinta. Son narraciones de la oralidad que transcodificadas recaen en la escritura, un texto trazado que intenta a través del relato poner orden a la entropía que estalla desbordando los parámetros de la conciencia renacentista.

### **Bibliografía**

- Balandier, G. (1990): "El movimiento" *El desorden. La teoría del caos y las Ciencias Sociales*. Barcelona, Gedisa, pp. 226-237.
- Barthes, Roland: "*El discurso de la historia*" en AAVV: *Estructuralismo y literatura*. Buenos Aires, Nueva Visión.
- Bhabha, Homi (2002): "Introducción" en *Los lugares de la cultura*. Bs. As. Manantial, pp. 14-60.
- Cieza de León, Pedro (1962): *La crónica del Perú*. Madrid, Colección Austral. Ed. Espasa Calpe.
- Deleuze-Guattari (2000): "Introducción" en *Mil Mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-Textos.
- Franco, Jean (1970): *Introducción a la literatura hispanoamericana*. Caracas, Monte Ávila.
- Jitrik, Noé (1992): "Economía y discurso" en *Historia de una mirada*. Editorial de la Flor.
- Lotman, Iuri (1996): *La semiósfera*. Cátedra. Madrid.
- Mignolo, Walter (1979): "Texto y contexto discursivo: el problema de las crónicas indianas" en AAVV: *Texto/Contexto en la literatura iberoamericana*. Memoria del Congreso. Instituto Nacional de literatura iberoamericana.
- Porras Barrenechea, Raúl (1969): *El sentido tradicional en la literatura peruana*. Lima, Miraflores.
- Romero, José Luis (2001): *Latinoamérica: las ciudades y las ideas*. Bs. As. Siglo XXI.
- Sánchez, Luis Alberto (1973): *Historia comparada de las literaturas americanas. I Desde los orígenes hasta el Barroco*. Bs. As. Losada.
- Todorov, Tzvetan (1997): *La conquista de América. La cuestión del otro*. Siglo XXI, Cap. 1-3

## Juan Enrique Acuña. El recorrido de la pluma

### *Aproximaciones y conjeturas sobre un manuscrito*

**“Esta es mi selva”**

Juan Enrique Acuña

**“Texto quiere decir  
tejido”<sup>72</sup>**

Roland Barthes

Para el trabajo de tesina nos disponemos a analizar el manuscrito inédito *Jerónimo y Concepción* del escritor misionero Juan Enrique Acuña, por medio de las herramientas metodológicas que proporciona el campo de la Crítica Genética en la reconstrucción de las huellas del escritor a lo largo de una obra.

Esta ruta de análisis se desprende del proyecto de investigación *La memoria literaria de la provincia de Misiones* dirigido por la Dra. Mercedes García Saraví enmarcado en la Crítica Genética. El proyecto pretende indagar la obra de los autores misioneros a través del estudio de los borradores que -no solamente- evidencian sus trabajos con la escritura sino que además ayudan a situar al autor dentro de su campo intelectual.

Según Pierre-Marc de Biasi el objetivo de la crítica genética es:

“...es ampliar la noción de *escritura* ofreciendo acceso a su dimensión temporal: una dimensión que permitirá apoyar el estudio estructural del texto sobre una poësis del ante-

---

<sup>72</sup> ACUÑA, Juan Enrique (1987): *Juan Enrique Acuña. Poemas 1942-1955*. Misiones. Talleres gráficos Casa Echenique.

BARTHES, Roland (2006) *El placer del texto y Lección inaugural*. Bs. As. Siglo XXI.

texto donde las estrategias de escritura se leen en términos dinámicos de textualización y de estructuración y pueden constituirse como fenómenos observables...” (2008, PG.144)

Las publicaciones de Juan Enrique Acuña (1915-1988) comenzaron en 1936 con la edición de la obra poética *Triángulo* en colaboración con Manuel Antonio Ramírez y César Felip Arbó. Luego devinieron ediciones como la trilogía poética *El cedro, El río y El canto* y más tarde el autor se volcó de lleno a la actividad titiritera con la formación, producción y perfeccionamiento de contenidos en el arte de las marionetas. Se debe hacer la salvedad de que por razones prácticas esta última etapa no forma parte del trabajo de tesina propuesto.

El manuscrito narrativo *Jerónimo y Concepción* es un tejido con múltiples enlazamientos que remiten a cierta constancia en el tramado. Las observaciones del autor a lo largo de todo el proceso creativo refieren no solamente al trabajo con el discurso si no, además, a las decisiones estéticas o retóricas que surgen y se replantean en el mismo camino de producción.

En la obra del escritor misionero, el tramado del texto devela las batallas con el lenguaje en la sustitución, los desplazamientos de párrafos y supresión sintáctica, sin dejar de lado las constantes permutaciones, ya que los trueques semánticos son constantes en su escritura.

Entonces, explorar el texto del autor misionero comprende tener presentes las siguientes cuestiones:

- a) Es un borrador inconcluso
- b) Carece de título
- c) No hay pistas evidentes y notorias de a qué género quiso adscribirlo Acuña.

Los datos que genera el borrador tienen que ver con surcos y grietas de un tapiz inacabado, por ende las correcciones sobre el papel se convierten en datos históricos de un proceso de reconocimiento en el ejercicio de la pluma, es decir: “...más que escrito a mano, el manuscrito es sentido como de la mano del escritor.” (BELLEMIN-NOEL. 2008 PG. 55)

El manuscrito constituye un espacio de redacción sujeta a las constantes y variantes propias de los procesos de escritura. Es un documento que requiere decisiones

metodológicas para un análisis posterior que ajusten en cierta medida la marea de datos que dejan las piezas del rompecabezas literario.

Por ello desde la Crítica Genética se ofrece como instrumento la transcripción que permite estabilizar las variaciones en la implementación de una organización de la página, donde históricamente reinó el caos.

La misma etapa se transita cuando se ha superado la clasificación primera del dossier y se necesita reconocer en el texto-borrador las decisiones propuestas para identificar la última voluntad escritural del autor (tanto édito como no édito).

Cecilia Almeida Salles señala que el contacto con un borrador significa “situarse en una dialéctica del tiempo como acción y del tiempo como acto y dimensionar lo escrito, la escritura en acción”. (CF. 1996: 37)

Asimismo, la diagramación de una idea de proyecto estético de autor a partir de su texto narrativo -un manuscrito sin título- implica trabajar con conceptos como función de autor y campo intelectual en la búsqueda de coordenadas de reconstrucción de un lenguaje propio a la vez que colectivo.

Incursionar en la *fábrica del texto* conlleva además reflexionar sobre una *tradicón literaria provincial* gestada e incentivada en las fronteras (simbólicas y geográficas) y concebida como *literatura menor* dentro de una *lengua mayor*<sup>73</sup>.

El texto se enmarca en la estética del *realismo* que refracta los bordes culturales, sociales y literarios fecundos en este espacio de filtraciones, zona de filiaciones, estrategias y pactos que a su vez gestionan nuevos convenios culturales. Como lo señala Aínsa: “La frontera funda nuevos espacios en sus propios límites...” (PG 27)

Debido a ello, proponemos como disparador teórico el dualismo clásico centro y periferia para ilustrar -en cierta medida- lo que se genera a partir de la difusión en campos rígidos y centralizados de producciones como las de Acuña que arriesgan sobre el abismo reglas estéticas propias. A través del borrador de este autor se manifiesta el espacio donde la *escritura permanece activa*.

Además, el manuscrito genera conceptos como *heterogeneidad* y *diversidad* por los surcos y caminos que ensaya transitar y porque se convierte en la diversidad manifiesta de opciones y batallas con el lenguaje y el sentido.

---

<sup>73</sup> DELEUZE, Gilles-GUATARI, Félix (1998): *Kafka. Por una literatura menor*. México, Ed. Era.

De este modo, construye cierto matiz *polimorfo* ya que la escritura desborda cualquier linealidad de renglón y profundiza en el bosque frondoso de las múltiples elecciones del código.<sup>74</sup>

*Jerónimo y Concepción* además, contiene datos que colaborarían en la reconstrucción de un mapa literario y más específicamente narrativo, lo que muestra la imposición de cierto estilo que se renueva –con cada pluma autoral- y que se relaciona directamente con la influencia, casi impuesta, de un paisaje particular: la costa del río Paraná, los personajes típicos de la zona fronteriza conforman este abanico de colores autóctonos, pero que no es por ello menos complejo.

Entonces, a través 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* (NORA, 2008)

Como bien lo señala Pierre Nora, en su texto *Les lieux de mémoire* (2008) esos lugares de la memoria son “espacios que nacen y viven del sentimiento de que hay que crear archivos, mantener aniversarios, organizar celebraciones porque no hay una memoria espontánea”. (CF. PG 25)

En el ensayo *Espacios de la memoria* (2008) Fernando Aínsa -quien traslada al escenario latinoamericano la tesis de Nora- manifiesta que “esos espacios públicos son lugares y paisajes que rezuman *temporalidad*, porque representan la “memoria individual y colectiva muchas veces no vividas pero si aprendidas”.<sup>75</sup>

Estos cruces con una política de la memoria en el discurso social, en este caso, en un discurso literario, 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 solo económica sino cultural entre las fronteras paraguaya-argentina que apela a una memoria colectiva.

En la práctica de la lectura, el texto funciona como mediador en el encuentro entre autor-lector generando decodificaciones, construyendo puentes, nuevos pasajes que

---

<sup>74</sup>CF. Louis Hay: *Del texto a la escritura* en *Genética textual*. Madrid. Arco Libros. 2008. PG 42

<sup>75</sup> CF. AINSA, Fernando: *Espacios de la memoria. Lugares y paisajes de la cultura uruguaya*. Montevideo. Ediciones Trilce. 2008. PG 19

habilitan esos espacios de concordancia entre lo conocido y el texto; y por ello se reconoce dentro de una comunidad como pasado, con historia.<sup>76</sup>

Por otra parte, se debe reflexionar sobre el tipo de género del texto, debido a que por ser un discurso inconcluso genera dudas respecto del formato. Es posible visualizar el relato como cuento y como un proyecto de novela corta (*nouvelle*), a ambos conceptos les diferencia la característica de que el segundo presenta una trama un poco más compleja, pero bien se sabe que en la historia de la teoría literaria estos términos se han prestado la mayoría de las veces a confusión y en otros momentos han sido tomados como símiles.<sup>77</sup>

Pensar en el intento de un tipo de clasificación del discurso es tarea de este trabajo de tesina, no solamente para clarificar ciertas formas de abordaje de la trama en su construcción, sino por el mismo cometido genético que implica primordialmente la reconstrucción del trayecto de la mano del autor.

Entonces hasta el momento, para colocar al manuscrito en perspectiva de análisis, el trabajo pasó por varias etapas:

-La primera tuvo que ver con la organización del material cedido<sup>78</sup>. Eso implicó la creación de un catálogo primerísimo donde se generara el registro de lo obtenido haciendo una distinción *grosso modo* de acuerdo con los géneros.

-El siguiente paso fue el escaneo de todo el dossier con el posterior ordenamiento en carpetas Word.

-En un tercer momento, ya con el manuscrito *Jerónimo y Concepción* selecto se realizó una sistematización que implicó un reconocimiento físico y el establecimiento de un posible orden en el texto. Ya que más allá de las marcas autorales heredadas debieron rastrearse capítulos o apartados en la seguidilla de hechos que se disponen y que conforman al fin de cuentas la trama de la historia.

-En un cuarto momento se inició con el proceso de transcripción “diplomática”<sup>79</sup> del dossier. Al tocar –en un gesto de penetrar el aura muchas veces inquebrantable del

---

<sup>76</sup> Op-cit

<sup>77</sup> Cf. Enciclopedia Universal Ilustrada ESPASA CALPE. Barcelona. 1994

<sup>78</sup> Respecto al material cedido hay que aclarar que el primer contacto fue con una nieta del autor quien reside en Buenos Aires. La misma nos proporcionó por un tiempo determinado- tanto material inédito de su abuelo como algunos textos publicados. Más tarde, en principio por mail, y luego hubo un breve encuentro personal, se efectuó el contacto con la hija de Acuña quien actualmente reside en Australia.

momento de creación- y transformar estos documentos en objetos legibles; el genetista no modifica el discurso lo que si intenta es *reorganizar la temporalidad del texto*. (CF. 2008.PG 146)

Con la aproximación al borrador se tienen presentes las múltiples entradas a la madriguera literaria en la cual se confronta la idea de la escritura en acción.

## **Objetivos**

- Transcribir del manuscrito original al documento Word a través de reglas y códigos propios del proceso de transferencia de la Genética Textual.
- Proponer un “texto base” como resultado del proceso de transcripción.
- Establecer rutas de acceso y comprensión a partir del proceso de corrección del relato.
- Sistematizar los rasgos de la escritura o hábitos de corrección que Acuña ensaya de modo constante, y que persisten en el terreno “caótico” del borrador.
- Revelar el texto dentro de una tendencia literaria propia y a la vez particular debido a los aportes estéticos del escritor que tengan que ver con la influencia del contexto.
- Reconocer a través del manuscrito su propia función de autor en la proyección del campo intelectual misionero.
- Detectar los vaivenes poéticos y los recorridos lingüísticos que lo llevaron quizás a sendas batallas simbólicas en busca de un cauce propio.

---

<sup>79</sup> La transcripción diplomática implica la reproducción de características propias del autor. Hábitos de supresión, sustitución, todo lo que incluya la etapa de corrección. CF. COLLA, Fernando *Los laberintos de la transcripción en Archivos. Cómo editar la literatura latinoamericana del siglo XX*. CRLA Archivos. 2005. 158-59.

-Producir un tipo de diario de investigador registrado en el texto transcripto por medio de la habilitación de las notas al pie, en donde se planteen dudas o se cuestionen situaciones de incomprensión frente al análisis del manuscrito.

Al superar las instancias antes mencionadas hay que tener en cuenta que se visualizan y se analizan las diversas prácticas escriturales, ensayos y errores que atraviesan el campo de la producción de cualquier texto:

“...*la escritura del texto* como dispositivo estructural es el efecto de un *trabajo de la escritura* interpretable como proceso de invención y de elaboración de ese texto, y entonces es evidente que comprender la escritura del texto consiste sobre todo en comprender la escritura del ante-texto...” (DE BIASI. 2008. PG 145)

Entonces, pensar en la aplicación de todos estos pasos implica tener como objeto de estudio un “texto base” y un punto de partida para un análisis genético con los cruces pertinentes con otros campos como el semiótico o el lingüístico.

Además conlleva reflexionar sobre la lectura de la obra del autor que bordea un campo intelectual misionero –todavía- por develar. A través de las coordenadas de la pluma acañana se sitúan las palabras en un ámbito fijo; ese lugar es el margen cultural y geográfico entre Posadas (Argentina) y Encarnación (Paraguay). Estos bordes son líneas de fuga que conducen a una heterogeneidad intercultural particular y proponen el asentamiento de estrategias literarias como éstas donde las filtraciones recogen frutos híbridos.

El *desci-framamiento* de un texto no édito instala además la hipótesis que se enfoca en la temporalidad del propio discurso, en cuanto a su composición, en cuanto al camino redaccional transitado<sup>80</sup>. Sin embargo, el proceso de transcripción colabora en la reconstrucción de una trama que no es solamente discursiva, sino además histórica. Las propuestas autorales son propuestas de época que de alguna manera –intuimos- registran la memoria colectiva de una ciudad, de un campo intelectual. Además, un texto puede ser la

---

<sup>80</sup> COLLA, Fernando *Los laberintos de la transcripción* en *Archivos. Cómo editar la literatura latinoamericana del siglo XX*. CRLA Archivos. 2005. 158-59.

respuesta inmediata pero no total de los avatares generacionales de un grupo de escritores; entonces puede mostrarse como imagen de faro encendido que marca el camino a casa.

Natalia Vanesa Aldana

## **BIBLIOGRAFIA**

- Aínsa, Fernando 2008: *Espacios de la memoria. Lugares y paisajes de la cultura uruguaya.* Montevideo. Ediciones Trilce.
- Aínsa Fernando 2002. *Del canon a la periferia. Encuentros y transgresiones en la literatura uruguaya.* Montevideo, Ediciones Trilce.
- Barthes, Roland (2004): *El efecto de lo real* en AA.VV: Realismo ¿Mito, doctrina o tendencia artística?. Bs. As. Editorial Cuadrata.
- Barthes, Roland (2006): *El placer del texto y Lección inaugural.* Bs. As. Siglo XXI.
- Barthes Roland (2004): *Lo neutro.* Bs. As. Siglo XXI.
- Barthes, Roland (2005) *La preparación de la novella.* Bs. As. Siglo XXI.
- Bourdieu, Pierre. (1971): "Campo intelectual y proyecto creador", en *Problemas del estructuralismo.* México, Siglo XXI, Pp. 134-182.
- Bourdieu, Pierre (1983): *Campo de poder y campo intelectual.* Buenos Aires, Folios.

- Baudrillard, Jean (1984): *Cultura y Simulacro* Barcelona, Cairos.
- Bauman, Zygmunt (2007): *Identidad*. Bs. As. Losada.
- Calvino, Ítalo (1983): “¿Para quién se escribe? (El estante hipotético)” en *Punto y aparte*. Barcelona: Brughera.
- Calvino, Italo, *Seis propuestas para el próximo milenio*, Madrid, Ed Siruela, 1998.
- Deleuze- Guattari. 1990. *Mil mesetas* Valencia. Pretextos
- 1998. *Kafka. Por una literatura menor*. México, Ed. Era.
- De Certeau, Michel: *La cultura en plural*. Bs As. Ed. Nueva Visión. 2004.
- Eco, U. *Sobre Literatura*, Ed. Rquer, Barcelona, 2002
- Eco, U. *Los límites de la interpretación*. Barcelona. Lumen. 1990
- Foucault, Michel: “¿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, 1966.
- Foucault, Michel. *El orden del discurso*. Bs.As.Tusquets Editores. 2005
- García Saraví, María de las Mercedes: *Esta madeja de nebulosas tintas...*Misiones. Editorial Universitaria de Misiones. 2001.
- Geertz, Clifford: *El conocimiento de lo local*. Barcelona. Ed Paidós. 1994
- Kaul Grunwald, Guillermo, 1995. *Historia de la literatura de Misiones*. Posadas, Editorial Universitaria de Misiones.
- Lotman, Yuri: *La semiosfera I. Semiótica de la cultura y del texto*. Madrid. Ed. Cátedra. 1996.
- Nora, Pierre (2008): *Pierre Nora en Les lieux de mémoire*. Montevideo, Ediciones Trilce. Traducción de Laura Masello. Prólogo: Rilla, José *Historias en segundo grado*.
- Palermo, Zulma: 2003. “La cultura como texto: tradición/innovación”, en *Culture et discours de subversión, Rev Sociocritiques*. Univ. de Montpellier.
- Platas Tasende, Ana María, 2000 *Diccionario de Términos Literarios*. Madrid, Espasa.
- Recondo, G. “Evolución de la idea de frontera: del orbe romano al Mecosur. La línea, el laberinto y el espacio definidor de la pertenencia” en R. Bayardo- M. Lacarrui (Comps.) *La dinámica global/Local*. Bs. As. La Crijía. 1999
- Said, Edward W. 2004, *El mundo, el texto y el crítico* Buenos Aires, Debate.
- Santander, Carmen: 2004. *Marcial Toledo, un proyecto literario intelectual de provincia*. Tesis de doctorado, UNC.

- Santander, Carmen: *Álbum de revistas literarias y culturales de misiones desde la década del sesenta*. UNaM., Programa de Semiótica, Secinv, FHyCS. CD.-
- Sarlo, Beatriz: 1999. *Una modernidad periférica, Buenos Aires 1920-1930*, Buenos Aires, Nueva Visión.
- Todorov, Tzvetan. *Los géneros del discurso*. Caracas. Montes de Ávila Editores. 1996.
- Todorov, Tzvetan. “Los géneros literarios” en *Introducción a la literatura fantástica*. Bs.As. Tiempo Contemporáneo. 1972
- AAVv: *La dinámica global/local*. Bs As. Ed. Ciccus. 1999.

### **BIBLIOGRAFÍA DE CRÍTICA GENÉTICA**

- Almeida Salles, Cecilia: 1992. *Crítica genética: uma introdução, fundamento dos estudos genéticos dos manuscritos literários*. São Paulo, EDUC.
- Bleuca, Alberto. 1983. *Manual de crítica textual*. Madrid. Castalia.
- Delaplanche, Emmanuel: 2003. “*Hacia el estudio genético de la obra de Louis- René des Fôrets*”, en *Génesis* n° 16, Jean Michel Place, París,
- Derrida, Jacques: 1998. “*Archivo y borrador*” Mesa redonda del 17 de junio de 1995, en *Pourquoi la critique genétique? Méthodes, Théories*. Paris, CNRS Editions, 189-209.
- Dord-Crouslé, Stéphanie, 2000. *Entre programme et processus: le dynamisme de l'écriture flaubertienne. Quelques points de méthode*. Génesis n° 13, pp. 63 y ss.
- Segre, Cesare: 1995. *Crítica de las variantes y crítica genética*, en *Génesis* n 7, París, Jean Michel Place, pp. 29 y ss. Traducción Carolina Repetto.
- AAVV: *Arquivos literários*. São Paulo, Atelié Editorial, 2003. Traducción propia.

IX CONGRESO ARGENTINO DE HISPANISTAS  
 ASOCIACIÓN ARGENTINA DE HISPANISTAS  
 CENTRO DE ESTUDIOS DE TEORÍA Y CRÍTICA LITERARIA  
 FACULTAD DE HUMANIDADES  
 UNIVERSIDAD NACIONAL DE LA PLATA  
**La construcción humorística en *La venganza de Don Mendo***

Por Karina Lemes  
 Gabriela Roman  
 Marisa Disanti

El Astracán es el género que utiliza Pedro Muñoz Seca para hacer reír a costa de lo que fuese; así, con su obra *La venganza de don Mendo* (estrenada en 1918) advertimos la presencia del humor a través de diversos procedimientos, como el chiste, la parodia, la risa y las dislocaciones lingüísticas. Esto último se manifiesta de varias maneras; por un lado, reconocemos el universo de discurso que conllevan los nombres de los personajes y la incidencia de ello en sus acciones; por otro lado, en el empleo de las unidades lingüísticas, la trasgresión temporal de ciertas frases (¡Lo juro por Belcebú! O ¡Vive Dios!); el juego constante con los homónimos, la incorporación de otros idiomas en los parlamentos -por ejemplo el latín-, aspecto que da cuenta del devenir de un lenguaje oral-coloquial y culto a la vez.

Por este motivo, nuestro trabajo pretende hacer un análisis de los aspectos lingüísticos como elemento caracterizador del humor en *La venganza de don Mendo*.

### **Juego entre lo diacrónico y lo sincrónico**

Muñoz Seca posee un conocimiento cabal del público de su época y del momento teatral, se propone hacer reír por medio del modernismo imperante en la época, la parodia del drama poético del Siglo de Oro y de escritores contemporáneos, que a pesar de estar en las carteleras eran vulnerables por sus valores diacrónicos y por su lenguaje sonoro y vacío.

En la obra encontramos un desborde humorístico que se caracteriza por un cruce antitético de lo temporal en el tratamiento de los personajes, en sus acciones y en el lenguaje que emplean en sus parlamentos. La diversidad consigue una manifestación

repentina provocadora de la risa, mediante el tratamiento inversor de las normas lingüísticas, la distancia entre los enunciados y su enunciación, entre el significante y su significado, el autor confronta isotopías heterogéneas para ridiculizar las figuras de representación. Así, construye el Astracán para entretener -aún hoy- a su público lector-espectador.

Surgen eslabones semióticos de diversa naturaleza -sociales, culturales, políticos, estéticos- que se conectan con varias formas de codificación, poniendo en juego no sólo regímenes de signos distintos, sino también criterios de estados de cosas. Los *espacios heterotópicos*<sup>81</sup> que presenta la obra instauran un entramado de ángulos desde los cuales se concretiza el discurso humorístico, en el que la multiplicidad de efectos que dominan la escena propicia el carácter hedonístico de la producción a partir de los matices liberadores de la risa.

En la base de todo proceso humorístico está lo cómico como esencia, como sustrato generador de la comicidad, en tanto capacidad, y frente a ésta el humorismo es siempre el producto de un acto intencional: ser/resultar cómico, en la medida de las posibilidades. Así, Muñoz Seca describe un episodio en donde se utiliza intencionalmente la hipérbole para intensificar lo absurdo de la situación. El humor es una perspectiva ante la vida, y por ende un fenómeno estético complejo, implica un proceso anímico reflexivo, en el que juega un papel relevante el sentimiento de lo cómico en cualquiera de sus múltiples formas.

Eco<sup>82</sup> sostiene que lo cómico y el humorismo constituyen la forma en la que el hombre intenta hacer aceptable la idea intolerable de la propia muerte - o de forjar la única venganza que le resulta posible contra el destino que lo quieren muerto. Al respecto, Muñoz Seca recurre a estos artificios para que la idea de un contexto devastado y sumido en una crisis social ocasionada por la primera guerra mundial, asociado con el quiebre de

---

81 Flores, Ana B. (2000) *Políticas del humor*. Córdoba. Ferreyra de La autora toma esta concepción de los estudios realizados por Michael Foucault a partir de los discursos humorísticos en relación a los ordenamientos de nuestras representaciones.

Menda (Del caló menda, dat. del pron. pers. de 1.<sup>a</sup> pers).1. pron. person. coloq. germ. yo. Este menda no hace más favores.2. pron. indet. Uno, uno cualquiera.

<sup>82</sup> Eco, U. "Achille Campanile: lo cómico como extrañamiento" en *Entre Mentira e ironía*. Barcelona. Lumen. 2000. Pág. 112

valores, refiera a determinados hechos. Así, su lenguaje y humor están teñidos de alusiones a estas circunstancias.

El equívoco que se alimenta de los aspectos más conflictivos de la sociedad de post-guerra, resulta la manera más viable de desdramatizar e inducir a la risa. La gran novedad estructural de Muñoz Seca y la clave que articula su obra es que el armazón dramático no responde a un proceso causa-efecto, sino a una acumulación de material derivado de aquel procedimiento.

El discurso del humor impugna las interpretaciones de la doxa como arbitrarias y muestra la construcción del sujeto, la simulación del mismo, su puesta en escena para deconstruirlo en su arbitrariedad, en su falta de fundamento que lo legitime. El dominio del humor se instala en la ruptura del orden, distancia, opacidad, crítica, resistencia. El humor no se ejerce desde un principio de verdad, sino desde un saber para el que los saberes establecidos son falsos. En *La venganza de Don Mendo* la comicidad estriba en el contraste entre lo que los personajes deberían ser y lo que son en realidad. De esta antítesis surge la figura del pícaro moderno, el denominado “fresco”, aquel desvergonzado, aprovechado y descarado capaz de todo con tal de satisfacer sus necesidades. Ejemplos son Magdalena, quien engaña con tal de triunfar en la corte; la reina, quien no respeta su status y seduce al trovador y el mismo Alfonso VII quien visita a don Pero para intimar con Magdalena.

En *La venganza de don Mendo* los personajes se mueven en un mundo dominado por la moral utilitaria del tiempo de Muñoz Seca. Este postulado se observa en el gesto de dotar de nombres que recrean y evocan una característica esencial de los personajes. Los nombres pueden ser leídos como una totalidad de significaciones, como una esencia o una “entidad original”<sup>83</sup>, constituyen así el reflejo de las ideas. Por ejemplo a aquellos que son engañados alude con metáforas y calificativos taurinos. A don Nuño – padre de Magdalena- lo apellida Manso de Jarama, don Pero es duque de Toro y el desdichado don Mendo, es marqués de Cabra. Los nombres propios, en su significado general, abrazan ciclos de la vida y del destino de los personajes, representan uno o más significados parciales, transferidos, determinados por el universo de discurso que el autor crea para

---

<sup>83</sup> Barthes, Roland. “Proust y los nombres” en *El grado cero de la escritura*. Siglo XXI. Bs. As. 2003

ellos. Un ejemplo se observa en la nominación “**Magdalena**” personaje que connota un significado histórico a la vez que bíblico.

El lenguaje de una obra se construye a partir de los enunciados emitidos por los tipos de caracteres planteados. Desde una lectura de los clásicos grecolatinos el contexto prosódico de un enunciado, propio de un personaje de la talla de un rey o de un marqués - por ejemplo- incluye una entonación emblemática, un modelo de acento y quizás también un discurso alto, culto que si bien marca un momento histórico siempre se ubica en su estatus. En *La venganza de don Mendo* se capta una deformación paródica de la tradición dramática ya que los parlamentos de los agentes -todos de posición noble- contrastan con el tono general mediante el empleo de palabras modernas, coloquialismos, giros verbales, invenciones aparentemente sin-semánticas, etc.

**MENDO.-** (*horrorizado*) ¿Qué es esto? ¿Tírome un beso? / (*Limpiándose*)/ ¿Dónde, ¡ay, Dios!, el beso dióme, / y dónde quedóme impreso? / ¡Pardiez! ¿Por qué fizo aquesto/ y por qué me lo tírome? / ¡Trapalona! ¡Lagartona! / Furia, catapulta, aborto.../ que de perjurio blasona... (pág 160. versos 462-467)

En el monólogo de Mendo podemos observar dos aspectos: por un lado, cómo el dramaturgo juega con el desconcierto mediante el empleo de un lenguaje elevado culto, cuyas marcas determinan la época de contextualización (con términos **fizo** / **aquesto**) y con la utilización repentina de expresiones propias de la modernidad (como **Trapalona** / **Lagartona** / **Furia** / **catapulta** / **aborto**), logrando de esta la manera, la risa sorpresiva en el espectador.

Por otro lado, en esta enunciación vemos un quiebre en la concepción de los actos de institución que dicen “*Conviértete en lo que eres*”<sup>84</sup>. En el drama identificamos la pérdida de posición del nombre, de la esencia social donde ya no se impone el derecho de ser que es un deber ser. La posición social mediante el juego de las marcas distintivas - formas de comer, de hablar, de actuar, etc-, están destinadas, según Bourdieu, *a funcionar como otras tantas llamadas al orden mediante las cuales se recuerda a quienes las olvidan*

---

<sup>84</sup> Bourdieu, Pierre. “Cap 2: Ritos de Institución” *¿Qué significa hablar? Economía de los intercambios Lingüísticos*.

que al olvidarlas, olvidan también el lugar que les ha asignado la institución<sup>85</sup>. El marqués relega su rango y no toma distancia en su conducta produciendo acciones y ejerciendo un lenguaje que deja de significarle el lugar político-social signado.

De esta manera, *La venganza de don mendo* nos lleva a un contexto distanciado de su tiempo de producción para instarnos a reflexionar sobre problemáticas sociales y políticas actuales. Con el empleo de la segmentación y la deformación discursiva -en el plano sintáctico, semántico y fónico- Muñoz Seca consigue ridiculizar un modo de escribir clásico, hueco, pergeñado de tópicos y de frases hechas.

El dramaturgo se vale de artificios para provocar la risa mediante las constantes dislocaciones expresivas de la lengua.

Una de las dislocaciones lingüísticas que agrega una cuota humorística a los diálogos es la de-construcción de ciertos registros como el **arcaísmo** en la desinencia de los verbos “ganéis, decid” como también en la recurrencia de palabras como “**Belcebú**”, “**pardiez**”, “**mesmo**” o en la frase “**vive dios**”.

El reconocimiento de voces de otro tiempo le permite al autor recargar al personaje de un matiz serio-trágico y cómico a la vez para producir el efecto paródico con el teatro poético, para ello, enfatiza en el constante juramento de los personajes.

Desde otro punto de vista lingüístico, Muñoz Seca hace uso de abundantes paranomasias, también denominadas homónimos. Éstas tienen un sentido de proceso de acción y de efecto cómico que denotan un tipo particular de comportamiento; en su sentido de efecto indican el producto físico de esa actividad: MENDO.- (*Conmovido, poniéndole una mano sobre la cabeza*) ¡Mora de la morería! / ¡Mora que a mi lado moras!.../ ¡Mora que ligó sus horas / a la triste suerte mía!... (pág. 151. verso. 259-262)

También apela a la deformación de vocablos por la ruptura gramatical mediante el sonido: “infido, escupido, torcido y rompido” y la alusión a acentos dialectales o extranjeros: latín, “¡*Turpiter atrum, fraterno!*” (pág. 128, verso 535) o galimatías que pretenden ser árabe: “¡¡Alcalajá, salujó!! / Belimajé, tajalí” (pág. 218, verso 519-520).

La repetición de una palabra mediante una rima en eco que construye en un horizonte de sentido: ¡Puñal de puño de aluño!.../¡Puñal de bruñido acero,/ orgullo del

---

<sup>85</sup> Bourdieu, Pierre. “Cap 2: Ritos de Institución” *¿Qué significa hablar? Economía de los intercambios Lingüísticos*.  
Pág 81

puñalero/ que te forjó y te dio bruño!/ Puñal que en mi mano empuño,...” (pág. 121-122, verso 413-416).

La exageración del estado de ánimo del personaje mediante la acumulación sinonímica: “Mendo: (...) Nada, Clodulfo, un vahído,/ un malestar, un mareo,/una locura, un repente/ una turbación, un vértigo”. (pág. 103, verso 61-66).

Todos estos mecanismos se entrecruzan a fin de propiciar la risa, lo cómico con un fin estético. Más allá de que este gesto no fuera avalado por aquellos agentes dominantes en el campo intelectual que definían la calidad artística de las obras implica una estrategia literaria valorada tardíamente por la crítica.

Muñoz Seca incursiona en lo que Eco denomina “ironía intertextual”<sup>86</sup> ya que del mismo modo que los dramaturgos del Siglo de Oro -Lope de Vega pero particularmente Calderón de la Barca<sup>87</sup> - configuran los diálogos de sus comedias en versos octosílabos y en estrofas que responden al romance, la silva, la redondilla entre otras. No es casual que emplee estos tipos de estructuras métricas, ya que la intertextualidad paródica con el Barroco español le permite otorgar un movimiento rítmico-dramático a las distintas situaciones conflictivas que se desarrollan en las acciones de los personajes. También encontramos vinculaciones con autores y obras del teatro romántico mediante el uso de sus diferentes metros, en especial del heptasílabo y tetrasílabo<sup>88</sup>, además del remedo de ciertos tópicos como el desafío entre rivales, los muertos que regresan a cobrar venganza del más allá, entre otros.

Además comparte con Quevedo la predilección por lo desenfadado, lo grotesco, lo irónico, la búsqueda de la poesía no exclusivamente por las sendas de la belleza sino mediante la percepción de lo feo y lo burlesco. Así observamos el mismo tono irónico cuando Froilán describe a Renato - Don Mendo enmascarado-: *Tiene la color oscura/ tiene la voz velada/ la cabeza es pequeña/ / y algo braquicefalada ./ (...) tiene la barba afeitada,/ breve el naso, noble el belfo...* (pág. 144, verso 151-154)

<sup>86</sup> Eco Umberto. “Ironía intertextual y niveles de lectura”. EN *Sobre Literatura*. Barcelona. RqueR. 2002. Pp 230-231

<sup>87</sup> Recordemos que dramaturgos como Calderón y Lope de Vega prefieren en sus obras teatrales el uso del octosílabo. En este sentido Calderón de la Barca en *La vida es sueño* usa la polimetría, por tanto combina el romance, la silva, la redondilla, décimas, quintillas, entre otras.

<sup>88</sup> Una de las obras románticas, quizás más reconocidas del teatro romántico español, es *Don Álvaro o la fuerza del sino* del Duque de Rivas cuya composición métrica es variada. Como intertexto, este drama resulta interesante ya que se puede observar un paralelismo en cuanto a las temáticas planteadas en ambas representaciones teatrales.

*La venganza de don Mendo* establece un diálogo paródico con las obras del Siglo de Oro y las propias de su tiempo, cuyos lectores-espectadores podían encontrarse con personajes o situaciones conocidas de otras obras caricaturizadas ahora, o bien disfrutar de las situaciones cómicas planteadas.

Esta doble posibilidad de lectura alude a una estrategia textual denominada double coding, un concepto acuñado por Charles Jenks (1977) y reformulado por Umberto Eco (2002).

El double coding establece dos niveles de lectura, uno destinado a lectores ingenuos, poco entrenados en los vericuetos literarios, y otro avezado en ellos, capaz de identificar estilemas cultos y reminiscencias de otros tiempos que sólo un lector de estas características puede apreciar.

Estos niveles de lectura duplican las posibilidades de catarsis en los lectores/espectadores: estarán aquellos que gozarán de los equívocos planteados entre los personajes - interpretación homeopática, (Eco, 2002) - y los otros que apreciarán las maneras en que se representan los mismos - lectura alopática, (Eco, 2002) -.

Muñoz Seca configura sus obras en el marco del equívoco que desata y potencia lo cómico y para ello se vale de una serie de estrategias. Por un lado, realiza un meticuloso trabajo con la atribución de nombres, que contienen un horizonte de sentido relacionado con las situaciones que ejecutan.

Por otro lado, Muñoz Seca se monta sobre la estructura de los dramas del Siglo de Oro y los históricos románticos para quebrantar el decoro de sus personajes ya que buscan restablecer, recuperar algo que nunca tuvieron: el honor.

Esta ruptura del decoro también se aprecia en la construcción meticulosa de frases y giros lingüísticos con el fin de provocar el equívoco y por ende la comicidad.

Si bien la obra de Muñoz Seca está ambientada en la Edad Media, entabla diálogo con las producciones del Siglo de Oro y de su contemporaneidad. Esta convergencia produce diferentes niveles de lecturas y apela a un amplio público, que se regocija con el disloque de situaciones risibles.

## Bibliografía

- Barthes, Roland. “Proust y los nombres” en *El grado cero de la escritura*. Siglo XXI. Bs. As. 2003
- Eco, U. (2000). “Achille Campanile: lo cómico como extrañamiento” en *Entre Mentira e ironía*. Barcelona. Lumen.
- ..... (2002). “Ironía intertextual y niveles de lectura”. EN *Sobre Literatura*. Barcelona. RqueR.. Flores, Ana (2000): “Para una teoría de la política del humor” en *Políticas del humor*. Córdoba: Ferreyra Editor.
- Genette, G (2001): *Umbrales*. Bs. As. Siglo XXI
- Jakobson. Roman (1991). “El metalenguaje como problema lingüístico” en *El marco del lenguaje*. México: F.C.E
- Lozano-Peña, Abril (1993): “El metadiscurso” en *Análisis del discurso. Hacia una semiótica de la interacción textual*. Madrid: Cátedra.
- Muñoz Seca, Pedro. (2009) *La venganza de don Mendo*. Madrid. Cátedra.
- Platas, Tasende (2000): Diccionario de Términos Literarios. Madrid. Espasa Calpe.
- Shaff, Adam (1996). “Los significados de significado” en *Introducción a la semántica*. México: F.C.E