

//Dossier// Natalia Crespo (coord.)

Rescates de archivo: voces desconocidas de las literaturas argentinas

Las formas breves en el suplemento cultural del diario *Pregón* de Jujuy (1986-1990): Acerca de los microrrelatos de Luis Wayar en “Sic, ídem y etcétera”
Gloria Carmen Quispe¹

Recepción: 30 de abril de 2022 // Aprobación: 7 de junio de 2022

Resumen

La obra literaria del escritor jujeño Luis Antonio Wayar (1945-2000) en general es escasamente conocida y, por ello, apenas mencionado su nombre en la crítica literaria local. Entre 1986 y 1990, en el Suplemento cultural del diario *Pregón*, aparecieron dos columnas de su autoría: “Sic, ídem y etcétera” y “Harina de otro costal”. Ambas se publicaron de manera alternada y, según los años, hubo un predominio de una por sobre la otra. Cada una de las columnas está compuesta por textos breves y brevísimos, textos que consideramos materiales iniciáticos de la microficción en Jujuy.

En el presente trabajo, nos aproximaremos a una serie de microrrelatos de “Sic, ídem y etcétera” que reescriben algunos clásicos de la literatura universal, ciertos relatos bíblicos y míticos, y algunos cuentos de Jorge Luis Borges, con la intención de visibilizar y difundir la producción brevísima de Wayar y ponderar su escritura como pionera de la minificción en nuestra provincia.

Palabras clave

Luis Wayar - minificción - suplemento cultural - reescritura - parodia.

Abstract

The literary work of Luis Antonio Wayar, who was a writer from Jujuy (1945-2000), is generally unknown and, therefore, his name is barely mentioned in local literary criticism. Between 1986 and 1990, in the newspaper *Pregón*'s Cultural Supplement, two columns of his authorship appeared: “Sic, idem and etc” and “Flour from another costal”. Both were published alternately and, depending on the year, there was a predominance of one over the other. Each of the columns is made up of short and very brief texts, texts that we consider the origin of microfiction in Jujuy.

In the present work, we will approach a "Sic, idem and etc"'s group of microfictions that rewrite some universal literature classics, certain biblical and mythical stories and some Jorge Luis Borges's texts, with the purpose of making visible and disseminating the very brief production of Wayar and pondering his writing as a pioneer of minifiction in our province.

Keywords

Luis Wayar - minifiction - cultural supplement - rewrite - parody.

¹ Licenciada en Letras por la Universidad de Humanidades y Ciencias Sociales de la Universidad Nacional de Jujuy. Jefe de Trabajos Prácticos en Literatura Argentina I y Literatura Argentina II del Profesorado en Letras de la Facultad de Humanidades y Cs. Sociales, UNJu. Auxiliar docente de Primera en Literatura Argentina del Profesorado en Letras de la Facultad de Humanidades, UNSa. E-mail: gloriacarmen_10@hotmail.com

La obra literaria del escritor jujeño Luis Antonio Wayar² (1945-2000) en general es escasamente conocida y por ello, apenas mencionado su nombre en la crítica literaria local³. Sus textos brevísimos tampoco forman parte de las diversas antologías de minificción regionales y/o nacionales. Es nuestra intención visibilizar y difundir sus microrrelatos, que consideramos materiales iniciáticos de la microficción en Jujuy, y repositonar a Wayar en el mapa de la microficción argentina.

Sus textos se publicaron entre 1986 y 1990 en el suplemento cultural⁴ del diario *Pregón* de Jujuy. Aparecieron formando parte de lo que podríamos considerar dos columnas: “Sic, ídem y etcétera” y “Harina de otro costal”; ambas se publicaron de manera alternada y según los años, hubo un predominio de una por sobre la otra. Reunimos gran parte del corpus durante el año 2011, a partir de la consulta y revisión de los ejemplares del suplemento del diario que se encuentran en la hemeroteca de la Biblioteca Popular de San Salvador de Jujuy. En el presente trabajo, comentaremos sólo algunos textos de “Sic, ídem y etcétera”, particularmente aquellos que apuestan a la reescritura. Además de sus brevedades, Luis Wayar publicó dos libros: *12 sonetos* y la *Antología del apodo jujeño*. Cuenta con varias colaboraciones literarias y periodísticas en diarios y revistas locales y regionales, y una cantidad interesante de textos (poemas y cuentos) inéditos.

Antes de referirnos a los microrrelatos de nuestro autor, vamos a establecer algunas precisiones terminológicas. Con Tomassini y Colombo (1996), consideramos que “los términos ‘minificción’ y ‘ficción brevísima’ colocan el énfasis en la brevedad y en el estatuto ficcional de las entidades que designan sin hacer alusión a una clase de superestructura discursiva determinada.” En tanto supracategoría literaria poligenérica (Andrés-Suarez, 2010), la microficción o minificción no puede ser considerada un género literario. El microrrelato, por su parte, es un tipo de minificción; es un texto literario ficcional en prosa breve o

² Luis Antonio Wayar nació en San Salvador de Jujuy, Jujuy, el 28 de enero de 1945. Sus padres fueron Luis Wayar y Berta Adela Wayar de Wayar. Estudió en su ciudad natal y obtuvo el título de Bachiller. Se dedicó de inmediato al periodismo y trabajó en distintos medios locales y regionales. También ocupó cargos en la función pública tales como Director de Prensa de la Gobernación (1973-1976), Secretario Administrativo de la Legislatura de la Provincia (1988 y 1990) y Secretario General de la Gobernación durante el mandato de Huáscar Eduardo Alderete.

³ Andrés Fidalgo en *Panorama de la literatura Jujeña* (1985) recupera uno de los microrrelatos de Wayar, y Néstor Groppa en *Abierto por balance* (1987) lo menciona como parte del Grupo Literario Piedra (1966-1967).

⁴ Aclaramos que esta sección del diario inicia su publicación el 1 de abril de 1960 con el título de “Literaria”. Su dirección fue compartida y estuvo a cargo de Néstor Groppa (1928-2011) y Marcos Paz (1919-2001). En 1979 esta sección comienza a llamarse “Suplemento Dominical” al estabilizarse como jornada de salida los domingos. Hasta ese año, se había publicado en diversos días; principalmente los lunes, jueves y domingos (Zapana, 2017: 209). Diez años después, vuelve a llamarse “Literaria”. A fin de no generar confusión con las distintas denominaciones que recibe, decidimos referirnos a la sección como “Suplemento cultural”.

brevísimo en el que se puede rastrear o reconocer una estructura narrativa. El microrrelato sí posee estatuto genérico. En este trabajo, usaremos estos términos considerando sus diferencias y las particularidades de los textos de estudio.

“Sic, ídem y etcétera” y “Harina de otro costal”

Sin un sector definido en la diagramación del suplemento, “Harina de otro costal” comenzó a publicarse el 11 de mayo de 1986 y “Sic, ídem y etcétera” el 26 de octubre del mismo año. Mientras la última columna apareció hasta noviembre de 1990, la primera estuvo vigente sólo hasta 1988. La cantidad de textos publicados constituye una interesante muestra de la narrativa brevísima de Jujuy, sin antecedentes hasta la fecha. En nuestra exploración por la narrativa de la provincia no encontramos manifestaciones similares, sí cultivadores de géneros canónicos como el cuento y la novela⁵. El desarrollo de la microficción en Jujuy acontece a partir del 2000 y en el NOA es una excepción el libro de microrrelatos *Cuentos breves* (1984) del salteño César Antonio Alurralde, precursor del género en nuestra región.

“Harina de otro costal” y “Sic, ídem y etcétera” se publicaron de manera alternada en el Suplemento cultural del diario *Pregón*. Además de los sugestivos y significativos títulos, estas secciones se caracterizaron por estar compuestas por textos de una llamativa y oscilante brevedad. Bajo el título “Harina de otro costal” se publicaron por cada aparición uno o dos textos sin título, numerados de acuerdo al sistema romano. Esa numeración no se continuaba en cada aparición, sino que se reanudaba destacando así el carácter independiente de los microtextos. La extensión de cada uno de ellos apenas supera la media página. Entre mayo de 1986 y septiembre de 1988, período de publicación de la sección, aparecieron un total de diecisiete microtextos. La columna se publicó indistintamente en la página central, en las medias o en la última página, en la parte inferior o superior; en ocasiones, aparecía en un recuadro que la contenía y al mismo tiempo la distinguía del resto de las colaboraciones. Este no lugar probablemente esté relacionado con la organización hipertextual que tenía el “Suplemento cultural”. Los distintos textos e imágenes están dispuestos de forma no lineal, presentan “una organización dispersa con centros múltiples que impelen a cada lector a seleccionar su recorrido de lectura” (Zapana, 2017: 224).

⁵ En la década del 70 y del 80 publicaron, por ejemplo, Tito Maggi, José Murillo, Libertad Demitrópulo, Héctor Tizón, Carlo Hugo Aparicio, Marcelo Constant y Jorge Accame. De los nombrados, Aparicio, Constant y Accame son los escritores más jóvenes; los otros, en tanto, empezaron a actuar en el campo literario a fines de los años cincuenta y sobre todo en los sesenta.

La sección “Sic, ídem y etcétera”, en tanto, se publicó entre el 26 de octubre de 1986 y el 4 de noviembre de 1990. Está compuesta por textos brevísimos que apenas superan los tres renglones. Reunimos un total de doscientos siete⁶. Por día, se publicaron desde catorce hasta diecinueve microtextos⁷. A diferencia de “Harina de otro costal”, es evidente la continuidad dada por la numeración consecutiva que implícitamente teje una serie literaria o colección integrada⁸. Conviene aclarar que la relación numérica no supone una dependencia semántica; cada uno de los textos puede ser leído e interpretado independientemente del conjunto de la columna.

En cuanto al perfil del lector, estas columnas construyen dos tipos, coincidiendo ambos casos en la puesta en juego de las competencias lectoras. En “Sic...” éstas están directamente relacionadas con el capital cultural que se posee; en gran parte de los microtextos hay referencias directas o indirectas a personajes de novelas, cuentos, textos bíblicos, hechos históricos o ficcionales que sólo quienes puedan reconocer el intertexto podrán lograr una interpretación más plena; entender el guiño, la transformación y, a partir de ello, resignificar. Si bien hay una cantidad importante de textos que no sostienen sus escritura y lectura en hipotextos, sino que se exhiben como autónomos, podríamos afirmar que el destinatario de “Sic...” es un lector letrado, conocedor de la tradición literaria clásica y universal.

⁶ Los textos hallados van del número I al CCXXXVI. Sin embargo, no contamos con 15 microtextos (de CLXXVIII a CXCII) que habrían sido publicados en 1989 y otros 15 (de CCVIII a CCXXII) de 1990. Por otro lado, el 06/09/87 encontramos dos microtextos que comparten el mismo número “LXXXII”; por tal motivo, al segundo le agregamos “bis”.

⁷ Por fecha, señalamos con precisión las cantidades: 19 (26/10/86), 16 (14/12/86), 19 (01/02/87), 18 (15/03/87), 17 (06/09/87), 14 (04/10/87), 15 (20/12/87), 15 (05/06/88), 15 (--/09/88), 15 (06/11/88), 15 (15/01/89), 15 (--/10/89) y 14 (04/11/90).

⁸ Para hablar de serie o colección integrada seguimos a Laura Pollastri, quien expresa:

En definitiva, un CC [Ciclo Cuentístico] sería un volumen de cuentos arreglados por el autor (Ingram) o no (Mora), cada uno de cuyos textos presentan autosuficiencia (Garland Mann) o no (Mora), y que están interrelacionados a través de diversos recursos: el título (Kennedy), el último relato (Ingram), o pueden relacionarse por “fragmentación y discontinuidad” (Kennedy, Mora), o por el efecto de “totalidad de conjunto” que emerge en gran medida de la experiencia de lectura (Mora). Lo que es evidente es que no hay un solo tipo de CC, sino varios, y que la unidad del conjunto descansa en diversas estrategias y se produce de diversos modos. Mora concluye replanteando el nombre genérico de CC y amplía al máximo el marco de referencia proponiendo que “cualquiera colección de relatos interrelacionados puede llamarse *serie o colección integrada*” (2006: 83).

La propuesta de Pollastri amplía la forma de constitución y reconocimiento de las series. No sólo contempla aquellas que pudieron ser pensadas y elaboradas por los autores (es decir, que haya habido una voluntad artística) sino aquellas que son fruto de la lectura, series construidas por editores o antólogos (editor como compilador o coordinador) a partir de un tema, personaje, espacio, situación, etc. En este sentido, la lectura evidencia otra forma de autoría, ligada estrechamente al “efecto de lectura”. Según esta investigadora de igual modo se amplía la “interrelación” entre los textos por lo que pensar y aceptar un solo modelo de serie o de conjunto de textos integrados sería restrictivo.

Por otra parte, en algunos textos de “Harina” se apela a los conocimientos del lector relacionados principalmente con la tradición oral. Sin embargo, esto no se constituye en una limitación al momento de la interpretación, pues los textos pueden ser igualmente entendidos sin establecer las conexiones con los hipotextos o, siguiendo a Bajtin, con los enunciados precedentes. Podríamos afirmar, entonces, que la columna está destinada, aunque no exclusivamente, a lectores conocedores de la tradición oral y de la cultura popular.

El autor, a nuestro modo de ver, prefigura dos tipos de lector: uno letrado que puede reponer la información elidida y establecer las conexiones necesarias que le permitan leer las microficciones como versiones de un tejido discursivo existente, y otro popular que encuentre en la escritura ecos de una voz colectiva que acerca narrativas telúricas. Sin embargo, esos potenciales perfiles concurren en uno, el lector real. Si bien el medio elegido para la difusión, un suplemento cultural, prefigura un público destinatario más amplio y variado, lo cierto es que quienes consumen asiduamente son miembros de un sector social privilegiado, letrados que pueden invertir en un bien intelectual y acceder a la literatura.

“Sic, ídem y etcétera”: reescritura y parodia

De los doscientos siete textos reunidos, consideramos que cien son microrrelatos, en tanto el resto de los textos comulga con el poema en prosa, el miniensayo e incluso la parábola.⁹ Todos tienen menos de cien palabras; el de mayor extensión está compuesto por ochenta y cinco, y el de menor extensión, por diez.

Como adelantamos, en “Sic, ídem y etcétera” son numerosos los microtextos en los que la intertextualidad es el recurso por excelencia. Primero, nos referiremos a los textos que revisitan y releen la herencia literaria universal, los mitos clásicos, los relatos bíblicos e incluso algunas piezas de arte. Luego, trabajaremos con los textos en los que el “eco” borgeano resuena a través de los temas o de los procedimientos estilísticos.

El primer texto que abordaremos se publicó el 14 de diciembre de 1986: “XXXI. Aquellos aristócratas dudaron seriamente del origen noble del Conde Drácula cuando lo vieron tomar por el cuello al mayordomo y beber directamente del envase”.

La sola mención del “Conde Drácula” evoca la historia del vampiro que ha inspirado varias versiones cinematográficas, de anime y de videojuegos. Este personaje forma parte del

⁹ En la columna “Sic, ídem y etcétera” también tienen una fuerte presencia los aforismos que, como señala Andrés-Suárez (2010), no poseen una dimensión ficcional; sí, reflexiva. Son discursos expositivo-argumentativos.

álbum popular; incluso, hay quienes desconocen que debemos su existencia al irlandés Bram Stoker que, en 1897, publicó la novela con el nombre de su protagonista.

El microrrelato recupera del hipotexto la fuerte presencia de Drácula y su predilección por la sangre humana como alimento; podríamos decir que se trata de una escena recortada de la novela de no ser por la acción precipitada del Conde de alimentarse de una de sus víctimas en público. En la novela, como sabemos, esa práctica se oculta de los ojos curiosos en la oscuridad de la noche.

El narrador, en el microrrelato, no precisa quiénes son los aristócratas, marca una distancia respecto a ellos (“aquellos”) al mismo tiempo que los reconoce como parte de una clase social. Se detiene en la reacción sancionadora (“dudaron seriamente”) del grupo noble ante la transgresión social que comete el Conde al “beber directamente del envase”. Llama la atención que se juzgue el cómo bebe y no el qué bebe. La acción de “beber” (de) un ser humano parece estar naturalizada entre los presentes. Si, en la novela de Stoker, el Conde era visto como un monstruo por sus prácticas antinaturales (no comer, beber sangre humana y convertirse en cualquier animal), en el texto de Wayar no hay expresión de sorpresa ni perturbación ante la escena hematófaga que él protagoniza. No es subversiva su anomalía física y alimenticia, sino su accionar que transgrede los regímenes de organización social de la nobleza.

También se devela una relación de poder que coloca en un lugar de subordinación al mayordomo; despojado de identidad, es nombrado por la función que desempeña e inmediatamente es cosificado. En un sentido literal, Drácula bebe al mayordomo ante la indiferencia del resto de los aristócratas. La monstruosidad individual, en este hiperbreve¹⁰, se torna social y la vida de ciertos sujetos sociales parece carecer de valor.

En un texto brevísimo, Wayar reescribe en clave paródica un clásico de la literatura universal. Drácula es trasladado del ámbito literario del terror gótico a una situación singularmente cotidiana, siniestra, que privilegia los acuerdos o las regulaciones de clase por encima del valor de la vida.

En otro de los textos, también publicado en la misma fecha, la reescritura se realiza a partir de la frase popular “Mientras más conozco a los hombres, más quiero a mi perro”: “XXXIII. Mientras más conozco a los hombres, más quiero ser perro (Rin Tin Tin, Lassie, Bobby, etc)”.

¹⁰ David Lagmanovich (2006) propone este término para los microrrelatos que no superan las cuarenta palabras.

La transformación entre el hipotexto y el hipertexto es mínima: la preposición y el posesivo del objeto directo son reemplazados en el texto de Wayar por el infinitivo “ser” que pasa a componer la frase verbal “quiero ser”. Además, se agregan tres nombres que pueden leerse como firmantes del nuevo texto. En la frase y en el microrrelato, el ser humano es visto negativamente en comparación con el perro. Mientras en la primera podemos identificar a una primera persona que valora la lealtad, la fidelidad y la confianza de su mascota frente a los hombres; en el hiperbreve el yo que enuncia y firma es el animal que valora y reafirma su pertenencia a una especie, precisamente a partir de conocer el accionar humano. Esa construcción negativa se potencia con los nombres de quienes parecen hacer la sentencia. Dos de ellos son perros popularmente conocidos a través del cine y la televisión. Rin tin tin era el nombre del perro que protagonizaba una serie televisiva norteamericana para niños, *Las aventuras de Rin Tin Tin*, que se transmitió entre 1954 y 1959; Lassie, por su parte, era protagonista de la película *Lassie Come Home* de 1943, que estuvo basada en el cuento homónimo de Eric Knight. Ambos animales eran poseedores de las más destacables cualidades: fidelidad, bondad, inteligencia, habilidad, etc., puestas en juego cuando debían enfrentarse a situaciones, muchas de ellas peligrosas, promovidas por diferentes seres humanos. En el nombre Bobby y el “etc”, en tanto, están representados todos los perros, los domésticos, los anónimos que no emprendieron ni protagonizaron audaces aventuras, pero que son igualmente leales, cariñosos y guardianes. Son ellos, en su conjunto, quienes ratifican ser lo que son y deciden poner distancia de los animales humanos.

El microrrelato pone sobre la mesa las categorías de humanidad y de animalidad. Los perros, asumiendo la voz, nos invitan a repensar o cuestionar la lógica binaria que separa a los humanos de los animales. En el microrrelato, ellos no representarían la otredad radical y peligrosa. Por el contrario, el ser humano aparece como un ser potencialmente peligroso y dañino; su proceder reafirma que “la humanidad está construida a partir del devastamiento de cuerpos y vidas tanto humanas como no humanas” (Fernández, 2018: 12).

En el microtexto XXXV, de la misma fecha, Wayar revisita la novela de Lewis Carroll: “Cuando Alicia regresó del País de las Maravillas, su mamá sintió que no era la misma, que algo le faltaba. En cambio, Alicia sentía que, en este mundo, algo le sobraba”.

Las palabras “Alicia” y “País de las Maravillas” evocan las aventuras de la niña en un mundo desconocido y de fantasías, habitado por seres singulares, animados, humanos y antropomorfos, y regulado por sus propias leyes. Podríamos decir que la minificción del autor jujeño parte del final de la novela de Carroll con la significativa diferencia de que la voz narradora habla del regreso de la protagonista y no de su despertar. Además, se menciona la

presencia de la madre, personaje ausente en la novela. Estos cambios están relacionados con la “actitud metaliteraria” (Bakucz, 2015) que supone la escritura palimpséstica. Es decir, el autor asume una postura crítica frente al objeto fuente y en el microrrelato no sólo quedan impresas sus propias interpretaciones, sino también aquellas ajenas que se fueron acumulando a través del tiempo

En este hiperbreve, la voz narradora habla de un regreso, de un movimiento de partida y de retorno, de un aquí (“este mundo”) y un allá (el País de las maravillas), de un antes y un después; entre un mundo y otro, un pasaje que provoca y/o pone en evidencia el “cambio” de Alicia. Sabemos por el narrador que hay “algo” que “le faltaba” o “le sobraba” pero hasta el final del texto no descubrimos qué es. Entonces, sobreviene la extrañeza, la perplejidad. Sólo tenemos la certeza de que se confrontan dos percepciones distintas, la de la madre destacando la carencia o la ausencia y la de la hija sintiendo el exceso, el desborde. La voz narradora que mira y cuenta de este lado del mundo (“en este mundo”), que puede decir qué sienten las protagonistas, no revela qué es ese “algo”. ¿Acaso tampoco lo sabe o es que elige callar porque ese algo es innombrable? En “este mundo” ese “algo”, tal vez es lo Otro y no se puede traducir. El final queda abierto y la resolución queda librada a la interpretación o especulación del lector.

En dos de los textos comentados, las referencias literarias son transparentes o declaradas. Wayar apela a clásicos de la literatura universal, y la sola mención de un personaje (“Conde Drácula”, “Alicia”) y/o un lugar (“País de las maravillas”) bastan para establecer la relación intertextual, evocar una estructura narrativa previa y economizar palabras. El hiperbreve XXXIII puede presentar ciertas limitaciones, sobre todo para los lectores del presente quienes no necesariamente saben de las series televisivas; en consecuencia, el cruce que se realiza con la frase popular puede no llegar a ser del todo descifrado y la propuesta microficcional del autor tampoco puede llegar ser plenamente interpretada. En los microrrelatos es evidente la intención paródica; Wayar reinterpreta los textos consagrados, los transforma y muestra de alguna manera la relatividad de su sentido.

Además, en “Sic, ídem y etcétera” encontramos referencias a otras obras literarias como *Hamlet* de W. Shakespeare (Texto XX, Anexo 1), *Don Juan* de Moliere (T. XXXIV), *Cuando los árboles mueren de pie* de Alejandro Casona (T. CIII), *El Quijote de la Mancha* de M. de Cervantes Saavedra (T. CXXII) y frases de filósofos (T. CVII, de Sócrates y T. CXVI, de Hobbes).

Por otra parte, Wayar, como muchos escritores de minificción, también reescribe ciertos relatos bíblicos. En la publicación del 4 de octubre de 1987 encontramos dos ejemplos,

uno de ellos es el siguiente: “XCII. Cuando Caín mató a Abel, razonó: -Mato luego existo. Desde entonces la guerra es la razón de ser de los caines”.

La mención de Caín y Abel nos remite al pasaje bíblico del Génesis (4, 1-16) en el que el primogénito de Adán y Eva mata a su hermano pastor después de que Yavé (Dios) no recibiera con agrado su ofrenda y sí la de Abel. La minificción de Wayar recorta la escena del ataque y se detiene en el momento inmediato de esa muerte violenta.

En este microtexto, la construcción adverbial contribuye a generar expectativas de lo que está por venir, y la oración principal explicita el razonamiento determinante de Caín. En este punto, el escritor jujeño recurre a la frase de Descartes “Cogito ergo sum”. La sustitución de “pienso” por “mato” de la frase del filósofo y matemático francés instala el matar como la única certeza, aquella que permite y determina la existencia. La nueva frase que se acuña en la voz de Caín es fundante; inicia una cadena de violencia y muerte que atraviesa el tiempo y la historia de la humanidad. Con su frase “Mato luego existo”, justifica el fratricidio como consecuencia directa de la indiferencia divina y al mismo tiempo expresa su voluntad de hacer, de ignorar la advertencia y de transgredir el mandato de Dios¹¹.

En la segunda oración, que podríamos considerar un comentario metatextual, notamos la presencia del narrador; él es quien asume una posición frente a los hechos y ratifica el lugar de “pecador” que le otorgó la religión judeo-cristiana y que el relato bíblico se encargó de difundir. Caín, en la construcción dual del cristianismo, ocupa el lugar del mal y Abel, en tanto víctima, el del bien. Además, el narrador es quien emite la sentencia final; “Cain” deja de ser sólo el nombre del primer hijo de Adán y Eva, y pasa a nombrar a todos los sujetos que proceden de igual manera, movidos por la envidia, el orgullo y la mezquindad. Así, Caín es el primer eslabón de la violencia fratricida, y la guerra, el motivo y el fundamento de la vida de toda una descendencia.

El relato bíblico se resignifica en el microcuento si consideramos el con el contexto de producción: cuando las persecuciones, las desapariciones y las muertes de la dictadura resuenan con fuerza y dolor en la memoria colectiva de los argentinos, cuando en distintos puntos de la Argentina los escritores deciden textualizar, exorcizar de distintas maneras los años oscuros de represión, silenciamiento y censura, y cuando empieza a instalarse a nivel nacional una política de olvido con la sanción de las Leyes de Punto final (diciembre de 1986) y de Obediencia debida (junio de 1987). Volver al pasaje bíblico fundante de un “linaje del

¹¹ En pasaje bíblico, Yavé apenas advierte el enojo de Caín. Dice: “¿Por qué te enojas y vas con la cabeza agachada? Si tú obras bien, tendrás la cabeza levantada. En cambio, si haces mal, el pecado está agazapado a las puertas de tu casa. Él te acecha como fiera que te persigue, pero tú debes dominarlo” (Génesis 4, 6-7).

mal” en la tierra según la tradición cristiana es, desde nuestra lectura, una forma alegórica de aludir a los hechos violentos y las muertes injustificadas cometidas por las fuerzas armadas durante el llamado Proceso de Reorganización Nacional.

Otro hiperbreve de la misma fecha, 4 de octubre de 1987, tiene como protagonista a Adán: ‘XCVIII. Cuando el Club de los Parricidas le retiró a Adán su ficha de afiliación, le explicaron discretamente que se trataba nada más que de una “cuestión de ombligo”’.

El pasaje bíblico de la Creación del hombre y de la mujer es uno de los más reescritos por los y las microrrelatistas. En Argentina, encontramos ejemplos en la escritura de Marco Denevi, Antonio Di Benedetto, Luisa Valenzuela, David Lagmanovich, Ana María Shua, Raúl Brasca y de las jujeñas Patricia Calvelo e Ildiko Nassr. En muchas de estas versiones se revela un detalle desconocido, se cambian los hechos otorgándole protagonismo a la mujer o al persuasivo reptil, se traslada a la primera pareja a otros espacios o situaciones, etc. Se ofrece una relectura paródica e irónica del relato bíblico “fundacional” de la tradición judeo-cristiana.

En el microrrelato de Wayar, la historia bíblica opera como un marco ficcional ausente. Se privilegia la figura de Adán separada de la situación “pecaminosa” original que deriva en la inevitable expulsión del Paraíso. El texto expone una visión irónica de la creación divina al ponderar el vínculo carnal por encima del vínculo espiritual. Adán no fue expulsado por no concretar el parricidio, sino por la carencia de la marca o huella de nacimiento en su cuerpo. Este hiperbreve desacraliza la figura de Dios como padre y pone en escena a hijos que matan, se revelan y transgreden los mandatos divinos. La habilitación pública o tácita del parricidio como una práctica habitual y como un requisito indispensable para formar parte de este Club pone en evidencia el conflictivo vínculo entre padres e hijos. El hiperbreve ofrece una lectura paródica del pasaje bíblico; el discurso dogmático de la religión es, de alguna manera, impugnado por el discurso ficcional que hace posible que el primer hombre-hijo mate o desee matar al padre-creador.

Las referencias a las fuentes bíblicas de estos microrrelatos nos acercan a la veta popular de nuestro autor. Los relatos del Génesis forman parte de la memoria colectiva y, para la religión judeo-cristiana, textualizan la creación del universo y de la humanidad. En sus textos, Wayar desacraliza el pasado, lo familiar y el discurso religioso.

En la escritura del jujeño, la intertextualidad también se establece con otros sistemas artísticos. La pintura es uno de ellos: “5 de junio de 1988. CXX. Origen de la sonrisa de La Gioconda: - ¿Sería Capaz? - - ¡Sos capaz! Y Da Vinci pinta los puntos suspensivos”.

Esta vez, Wayar vuelve al origen de la enigmática sonrisa de La Mona Lisa, obra pictórica de Leonardo Da Vinci. La primera oración oficia de introducción de lo que se presume será una explicación de ese origen. Sin embargo, no hay tal explicación. Sólo escuchamos la voz de la retratada, primero interrogando y luego afirmando enfáticamente. Y en medio, el silencio y el vacío verbal representado por una serie de puntos. El receptor de esas palabras es el pintor. No sabemos de qué sería capaz, si de pintar lo prohibido, lo invisibilizado al captar la sonrisa tal y como la veía o de poner en juego su capacidad inventiva para enmascarar y/o ocultar a la verdadera. Sí tenemos la certeza de que la pintura es producto de la decisión del artista; a él le debemos las hipotéticas interpretaciones que se urdieron en torno a la figura y a la sonrisa de La Gioconda, interpretaciones que podemos reponer en este juego intertextual.

El microcuento en lugar de explicar y resolver el enigma, lo amplía; los puntos suspensivos que señalan gráficamente el silencio del pintor son los puntos que se escriben/dicen al final, llenando el espacio que el narrador podría haber usado para contar aquello que atestiguaba. En este microrrelato todo es omisión y ausencia, lo que contribuye a acrecentar aún más la ambigüedad histórica de la pintura.

Luis Wayar, para la escritura de varios de los textos de “Sic, ídem y etcétera”, recurre al material que le da la literatura universal y bíblica, la pintura, la filosofía, el saber popular y oral contenido en las sentencias y refranes, componiendo hiperbreves, trabajados al detalle que constantemente interpelan al lector y lo hacen partícipe en la construcción del sentido.

Los tópicos borgeanos en las microficciones de Luis Wayar

Reservamos un lugar aparte para las microficciones en las que reconocemos la influencia borgeana. Wayar no sólo reescribe algunos textos de Borges, -especialmente aquellos que aluden a la relación entre literatura y vida- sino que explora, a su manera, los temas metafísicos que eran de su interés y que aparecen de manera recurrente en su narrativa. Así, el 15 de marzo de 1987, encontramos el siguiente texto:

LX

Variación borgiana: un hombre sueña que otro hombre lo sueña. Al despertarse no sabe cuál hombre es, si el primero o el segundo. Para dilucidar la cuestión, vuelve a dormir y a soñar y en su sueño el otro hombre está despierto y no sabe si es el primero o el segundo. Para dilucidar la cuestión...

La referencia a Borges es explícita. El hipotexto que inmediatamente recuperamos pertenece a *Ficciones*¹²; nos referimos a “Las ruinas circulares”¹³. En el cuento, se problematiza “la imposibilidad de identificar las condiciones de lo real” (Campra, 1999: 42), es decir, el no poder establecer las fronteras entre el sueño (o el mundo del arte) y la realidad. La cadena de soñadores del cuento pone al descubierto un esquema circular donde el soñador que soñaba se descubre soñado. Se hace patente, entonces, un tema central en la literatura borgeana, el infinito. En el cuento, cuando el narrador dice: “comprendió que él también era una apariencia, que otro estaba soñándolo”, por un lado, pone en evidencia la “negación de la identidad personal” (Tacconi de Gómez, 1987: 47) pues cada soñador descubre que no tiene existencia propia, sino que es producto o imagen del pensamiento de otro soñador; por otro lado, provoca la “apertura del relato”, o sea no hay certezas de cuántos soñadores más descubrirán su condición efímera. Entonces, esa cadena de soñadores se vuelve continua e infinita.

Sarlo (2015), para referirse a esto, habla de una “estructura en abismo”:

La estructura en abismo, por su organización conceptual del espacio y su hipótesis de inclusión del infinito, es una paradoja visual: induce a aceptar la existencia de un infinito espacial encerrado en un espacio de representación no infinito. El principio de inclusión (de una imagen dentro de otra y esa de otra...) afecta nuestra creencia en la verdad de las percepciones y establece una tensión entre lo que puede ser lógicamente aceptado y lo que puede ser sensorialmente percibido. (...) La circularidad sin fin está en los laberintos, en los espejos enfrentados, en los relatos que incluyen otros relatos, y en los sueños que incluyen otros sueños y otros soñadores soñados. Todos estos “casos” desestabilizan el principio de identidad sustancial (117-118).

En el microrrelato de Wayar, las dos primeras palabras (“Variación borgiana”) anticipan la transformación del texto original. A diferencia del cuento de Borges, en este texto no nos encontramos con una cadena de soñadores, sino con dos hombres que sueñan (“un hombre sueña que otro hombre lo sueña”) y que en ese acto ingresan a un mundo de pesadilla. Los planos de la vigilia y el sueño se contaminan de tal modo que es imposible definir quién de los dos es el productor del sueño y quién su producto. Se borran así los límites de la

¹² En *Ficciones* y *El Aleph*, que es otro de los libros más leídos, aparecen gran parte de las estrategias que Borges usó en su narrativa posterior. Sin embargo, es en *Historia universal de la infamia* (1935) donde el Borges cuentista se distancia de sus pares y comienza a definir su escritura

¹³ Este cuento junto a otros se publicó en 1941 con el título *El jardín de los senderos que se bifurcan*, y más tarde, en 1944, con el agregado de otros cuentos, se tituló *Ficciones*.

realidad y lo onírico. El despertar se vuelve igualmente confuso porque no se puede delimitar en cuál de los planos se está ni tampoco cuál de los hombres se es. Se crea así una atmósfera de angustia e infinitud. Las acciones de dormir, soñar y despertar se repetirán indefinidamente como lo señalan los puntos suspensivos finales. En unas pocas líneas, Wayar replica la estructura en abismo borgeana ya no señalando que el soñador puede estar siendo soñado sino imposibilitando al hombre, que sabe del sueño, de discernir si es el soñador o el soñado y/o el que despierta. Esta “paradoja visual” también se logra con la construcción semántica y sintácticamente cíclica del texto; la repetición de “Para dilucidar la cuestión” y los puntos suspensivos nos sumergen en la circularidad narrativa.

En “Sic, ídem y etcétera”, encontramos otros microrrelatos que estructuralmente o desde la historia exponen el carácter cíclico de los hechos o la indeterminación continua de un estado de vigilia o sueño, y que ponen en evidencia la irrealidad fundamental del universo. Son ejemplos los textos LXX, 15/03/87; LXXX, 06/09/87 y CI, 04/10/87 del Anexo 1.

El 4 de octubre de 1987, se publicó otro texto donde la referencia a la literatura borgeana es explícita: “XCVII. Cuando el caminante que hacía camino al andar llegó al Jardín de los Senderos que se Bifurcan, supo que todo había terminado y que las encrucijadas también se habían hecho para él”.

Esta microficción también tiene como hipotexto el Poema XXIX de la sección “Proverbios y cantares” de *Campos de Castilla* (1912) de Antonio Machado¹⁴. Wayar esta vez pone en diálogo dos propuestas disímiles y opuestas. Mientras en el texto de Machado, la voz poética sentencia que el camino, el porvenir se construye, que es hechura de las decisiones de quien camina y decide; en el texto de Borges los caminos (los tiempos) se bifurcan y se multiplican interminablemente.

Al inicio, la voz narradora advierte sobre un estado de seguridad y de certeza del caminante hasta que llega a un nuevo espacio/tiempo que es “el jardín de los senderos que se bifurcan”. La pausa marcada por la coma que descubre la oración principal revela un cambio, una fractura de ese estado. Cuando el narrador señala “supo que todo había terminado y que las encrucijadas también se habían hecho para él”, expone el sentir y el pensar del caminante que toma conciencia, con turbación y desasosiego, de que es parte de un laberinto infinito, que los caminos/los tiempos son diversos y simultáneos. Si en el cuento de Borges “el jardín de los senderos que se bifurcan” es la novela-laberinto escrito-construido por Ts’ui Pen en la

¹⁴ “Caminante, son tus huellas/el camino y nada más; / Caminante, no hay camino, /se hace camino al andar. / Al andar se hace el camino, / y al volver la vista atrás/se ve la senda que nunca/ se ha de volver a pisar. / Caminante no hay camino/sino estelas en la mar”.

que los personajes se enfrentan simultáneamente a “diversos porvenires, diversos tiempos, que también proliferan y se bifurcan”, y donde “todos los desenlaces ocurren” (Borges, 2016:159), podemos pensar que el caminante de Wayar puede ser uno de los tantos personajes que habitan la novela y que se pierden “en infinitas series de tiempos, en una red creciente y vertiginosa de tiempos divergentes” (Borges, 2016:161).

Este microcuento es un ejemplo de aquellos que demandan el conocimiento de los referentes para completar el sentido. Un lector cualquiera sí podría entender que el caminante pasa de caminar y construir su propio sendero a elegir entre diversos caminos que se cruzan en un punto, pero se perdería de dimensionar por qué “todo había terminado” para el caminante. Esa racionalización de un nuevo estado produce angustia porque las bifurcaciones son temporales y no espaciales. Y ese entramado de tiempos pone en crisis la identidad e incluso la existencia; no hay posibilidad de certezas. Esto sólo lo advertimos si conocemos el texto fuente y sabemos que textualiza uno de los temas centrales para Borges que es el tiempo, “que a la vez confiere realidad e irrealidad al Universo” (Valentié, 1987: 162). En sus cuentos, él propone distintos juegos: el tiempo puede ser cíclico, estar dividido hasta el infinito, detenido e incluso puede ser negado. En diálogo con postulados de los filósofos idealistas (Berkeley, Hume y Schopenhauer), Borges problematiza sobre el tiempo y concluye que sólo del presente tenemos certeza; fuera de ese presente el tiempo se diluye.

Wayar nos propone no sólo desentrañar su microcuento, sino también sumergirnos en la complejidad borgeana; habitar una cadena de lecturas en busca del sentido, una cadena que se amplía con los nuevos diálogos y/o cruces textuales que propone el autor jujeño. En otros textos de la columna vuelve a aparecer el tiempo, como un presente fugaz, que no se puede manipular artificialmente (T. LXIV, 15/03/1987) o como una fuerza que atraviesa al hombre y lo dobliga (T. LXXXI, 06/09/1987).

El 20 de diciembre del mismo año fue publicado este otro hiperbreve: “CXV. De tanto en tanto el Minotauro sale de su laberinto nada más que para tener la certeza de que su morada sigue firmemente instalada en el mundo”.

El laberinto es uno de los símbolos de la cultura occidental y en el microcuento se lo recupera junto a uno de los personajes emblemáticos de la mitología griega, el Minotauro. La mención de este símbolo nos remite primero al mito y luego a la narrativa borgeana en general donde el laberinto¹⁵ tiene una fuerte presencia; “es la metáfora del infinito, del caos, de la pérdida en el

¹⁵ El laberinto en la literatura borgeana a veces aparece explícitamente y otras se alude a él a través de la presencia de casas y palacios con corredores, escaleras de caracol, pozos, sótanos; también lo sugieren las calles, las plazas, las ciudades y la misma naturaleza con desiertos infinitos, ciénagas y pantanos (Barrenechea, 1984).

espacio” (Perilli de Rush, 1987: 75). Esta autora dice que en Borges el mundo es un laberinto y tanto la biblioteca como el jardín pueden serlo.

En este hiperbreve el personaje mítico no ha muerto en manos del héroe y su laberinto parece haber quebrantado los límites espacio-temporales; como estructura o como símbolo, permanece en el mundo y es el mundo. La voz narradora, cuya mirada comparte con el Minotauro, sintetiza esta idea en la metáfora “sigue firmemente instalada en el mundo”. Así, los seres humanos, simples mortales, continuamos sorteando diariamente las encrucijadas, transitando caminos, calles o pasillos, sumergidos en la complejidad estructural del mundo, en un caos sin sentido, hasta el fin de nuestros días.

En la columna, encontramos un par de textos más donde vuelven a aparecer el Minotauro y/o el laberinto. En estos micros el laberinto también puede ser mental y conducir a la locura (T. XVI, octubre 1986) o una estructura compleja e infinita de la que sólo es posible salir con la irrupción de lo fantástico (T. XCIII, octubre 1987).

Continuando con el análisis, otros textos de Wayar, exploran algunos tópicos fundamentales de la literatura borgeana o apelan a algunos símbolos combinando la (hiper)brevedad y el ingenio compositivo. Por ejemplo, el espejo, que es uno de los símbolos de la irrealidad, aparece en un par de microrrelatos. Señala Barrenechea (1984):

El espejo guarda en su reflejo empañado una constante sugestión de la irrealidad y de poesía que suele enriquecerse, como ya indicamos, con alusiones a los arquetipos platónicos, a la creencia popular en el doble y en los espejos mágicos, a la idea agnóstica de que el universo es una copia invertida del orden celeste, a la deformación monstruosa o a la multiplicación infinita de sus superficies enfrentadas. Pero insinúe o no cualquiera de estos aspectos, siempre basta su sola presencia para sentir la disolución que nos amenaza (98).

El espejo, en tanto motivo o artilugio, en la literatura fantástica forma parte de los temas del yo que “se construyen en torno de la relación del individuo con el mundo, la estructuración de ese mundo a través del yo, la conciencia que ve (con el ojo), percibe, interpreta y coloca el yo en relación con un mundo de objetos” (Jackson, 1986: 47). En este grupo, es importante la visión, o mejor, la percepción y el conocimiento de lo que se ve y se mira. Entonces, el espejo puede revelar la duplicidad o multiplicidad del yo.

En “Sic, ídem y etcétera”, encontramos microrrelatos que sugieren el desdoblamiento o la presencia espectral del otro que puede ser o no el reflejo de quien mira (son ejemplos: XLVI del 01/02/87 y LVII del 15/03/87) y que insinúan la deformación monstruosa del

mirante o señalan al espejo como pasaje a un mundo otro del que no se puede escapar (son ejemplos los textos CVII de 20/12/87 y CXXIX del 5/06/88). De este modo acontece el cuestionamiento, la disolución o la pérdida de la identidad.

Queda expuesto el lugar relevante que tuvo Borges en la escritura brevísima del autor jujeño. Luis Wayar, como ávido lector, debió haber devorado sus principales libros. Y no fue el único, sabemos que la escritura borgeana fue de gran importancia para los lectores y escritores argentinos; un “lugar común”, dice Sarlo. Pero también fue determinante para la literatura argentina, “el primer momento de radical originalidad en el siglo XX” (Sarlo, 2004: 19). Borges renovó la narrativa y ejerció, explícita e implícitamente, un magisterio en sus pares más cercanos (Bioy Casares y Silvina Ocampo son dos ejemplos) como en otros que sólo lo leyeron, lo entrevistaron o lo escucharon.

Además, Borges es uno de los referentes indiscutidos en el mundo de la microficción. Junto a Julio Cortázar y a Marco Denevi conforma la tríada de clásicos del microrrelato. David Lagmanovich (2010) expresa que su contribución al género está relacionada con la continua manifestación del fenómeno de la brevedad en su narrativa¹⁶. Un ejemplo de ello es el libro *Cuentos breves y extraordinarios* (1953), publicado en co-autoría con Bioy Casares, que es señero para el género porque ofrece textos breves y autosuficientes que son producto de la extracción de fragmentos que estaban contenidos en obras de mayor extensión. “Los autores “practican el recorte y la transformación a fin de aunar el carácter lúdico, la ironía y el humor, premisas básicas que orientan la búsqueda y la reunión de los textos en el libro” (Siles, 2007:101).

Volvamos ahora a Luis Wayar. En sus microtextos hay una intención de homenajear a Jorge Luis Borges, considerado por muchos uno de los mejores escritores del siglo XX. Pero también podemos leer un gesto paródico o desmitificador en esa elección, no porque pretenda

¹⁶ Lagmanovich reconoce tres momentos significativos en la obra de Borges que dan cuenta de su contribución al microrrelato. Esos momentos son: 1. Desde los primeros escritos en prosa hasta 1950; 2. La publicación de *El Hacedor* (1960) y 3. Los libros publicados desde los ‘60 hasta su muerte. En el primero se destaca *Historia universal de la infamia* de 1935. Siles (2007), Sarlo (2015), Bakucz (2015) y Lagmanovich (2006 y 2010) coinciden en señalar que es un libro que se nutre de las variadas y dispares lecturas de Borges. En este libro “se formula, bajo su forma narrativa, la teoría de la estética borgeana: la teoría de la escritura como escritura de lecturas y no como escritura de invenciones” (Sarlo, 2015: 103-104). Esta teoría de la escritura seguirá presente en sus libros posteriores; de allí las citas, los diálogos textuales, las alusiones e incluso las fuentes apócrifas que alimentan su narrativa. Las particularidades señaladas no son un dato menor, nos permiten entender por qué la intertextualidad por mucho tiempo fue el recurso de mayor uso en la escritura de microrrelatos. *Cuentos breves y extraordinarios* (1953), libro al que nos referimos, también forma parte de este momento. Del segundo período es relevante *El hacedor* (1960) porque reaparece el “arte de la cita” y “el gesto de complicidad con el lector inteligente” (Lagmanovich, 2010); en el libro se publican diecisiete prosas breves que hoy podrían ser consideradas microrrelatos.

desacralizar o poner en cuestión el lugar de Borges y su escritura dentro del canon de la literatura argentina, sino porque ofrece otra lectura de su narrativa, la vuelve materia para sus propias ficciones y, en algunos casos, manipula y/o adelgaza su complejidad. Todo esto en la brevedad del microrrelato. Brevedad que exige la pericia escrituraria, el trabajo milimétrico con el lenguaje y su regulación con los silencios.

El lector de microrrelatos siempre debe poner en juego sus competencias lectoras y su enciclopedia cognitiva. Los textos de Wayar, puntualmente los que revisitan determinados cuentos de Borges, le proponen además desentrañar la trama del cuento fuente (hipotexto) y dar cuenta de la transformación que acontece en la escritura minificcional (hipertexto) y que hacen de ese texto, siguiendo a Bakucz (2015), “una falsificación” (porque homenajea al escritor argentino al re-visitar sus cuentos) y “un original” (porque el microrrelato es otro texto).

En una suerte de cajas de chinas o mamushkas, el lector debe regresar a la escritura borgeana, tender puentes con la tradición literaria y cultural de Occidente, aproximarse a las reflexiones filosóficas y/o a los intereses metafísicos que él textualiza, problematizar las nuevas interpretaciones que propone. Al mismo tiempo, tiene que desandar las microficciones del escritor jujeño para advertir su irreverencia al miniaturizar la complejidad borgeana, al concentrar y reunir en textos minúsculos sus tópicos (el infinito, el caos, la personalidad y el tiempo) provocando una sensación de agobio o incertidumbre que se acrecienta con el vacío que sigue a las pocas palabras escritas. También debe percibir la perspectiva humanista y de impronta antropológica que orbita en los textos. La escritura de Wayar, a nuestro criterio, no está encriptada en el lenguaje y en la filosofía idealista, conjuga el ejercicio literario con el interés por el hombre, su existencia y las relaciones humanas. En sus microficciones está presente la reflexión filosófica sobre la vida, la muerte, el tiempo y el amor. Esto, creemos, como huella o manifestación de los intereses que lo movilizaron a él, a sus pares piedros¹⁷ y a muchos escritores argentinos de los ‘60 que, interpelados por su contexto político-social, encontraron en el arte un instrumento para (intentar) transformar la realidad.

Señalamos que en la escritura de Luis Wayar confluyen la cultura letrada y la cultura popular. Los microrrelatos de “Sic, ídem y etcétera” son, en gran parte, una muestra de la primera. El escritor jujeño re-visita, re-lee y/o re-elabora en clave paródica ciertos mitos

¹⁷ Luis Wayar, junto a Alberto Espejo, Raúl Noro y Salma Haidar, formó parte del Grupo Literario Piedra, que entre octubre de 1966 y octubre de 1967 impulsó la revista homónima. Este proyecto cultural y literario tuvo escasa duración y poco impacto en el campo literario local; sin embargo, a partir de la lectura de los editoriales, podemos afirmar que esta formación literaria tenía aspiraciones y objetivos definidos. Uno de ellos, poner en discusión el papel del arte y la literatura en la sociedad.

grecolatinos, un par de pasajes bíblicos y algunos textos del canon literario occidental. Lo que pone en evidencia su trayectoria lectora y su formación literaria. Es significativo que varias de sus microficciones reescriban algunos cuentos de Jorge Luis Borges y/o retomen algunos de sus temas fundamentales (como el infinito, el tiempo, el caos) y algunos de los símbolos a los que están asociados (el espejo, el sueño, el círculo, etc.). Al ser compleja la obra del escritor argentino -por sus intereses metafísicos, por el tratamiento de elementos mítico-religiosos, por su estética que se funda en la escritura de sus lecturas- los microrrelatos que pertenecen a este grupo presentan mayores exigencias. Como mencionamos, el lector debe ingresar al mundo borgeano, sortear las particularidades del género microrrelato y procurar acercarse a las relaciones y reinterpretaciones que propone Wayar. Es importante hacer notar que en algunas de esas microficciones es evidente además el cruce con la tradición literaria fantástica, específicamente con las áreas temáticas relacionadas con la transformación y el dualismo, y con sus motivos como fantasmas, hombre-lobo, dobles, identidades divididas, reflejos (espejos), caníbales, etc. (Jackson, 1981). Algunos de estos motivos aparecen de otra manera en “Harina de otro costal”.

Lo letrado también se percibe en la elección de otras formas breves como el aforismo y la sentencia. Ambas son las formas cultas¹⁸ del género gnómico. La escritura de aforismos, por “la intención filosófica de carácter doctrinario e incluso pedagógico” (Hernández, 2017: 66), exige brevedad, precisión y elaboración del lenguaje para garantizar el efecto sugestivo. Estos últimos rasgos lo emparentan con el microrrelato, en tanto que su propósito moralizador y la carencia de esencia narrativa lo distancian. Oportuno es mencionar que en la columna también identificamos un par de microtextos que reelaboran paródicamente algunos refranes. Podríamos decir entonces que el escritor jujeño sentía atracción por el desafío escriturario de las formas breves.

Luis Wayar cultivó la poesía, el cuento, el aforismo y la sentencia. El conocimiento de esos géneros literarios y no literarios, su frondosa enciclopedia cognitiva y la escritura periodística -que demanda estar atento a la realidad, tener capacidad para transmitir, poder de síntesis y una mirada crítica- favorecieron el ejercicio de la minificción. Los microrrelatos de “Sic, ídem y etcétera” se destacan por su hiperbrevedad: el texto de mayor extensión está compuesto por cincuenta y cuatro palabras. Sin embargo, esa economía verbal requiere el trabajo artesano con el lenguaje; se debe lograr el equilibrio perfecto entre cada palabra y los espacios en blanco para potenciar los significados y lograr el efecto estético. Por ese trabajo

¹⁸ Los proverbios, refranes y dichos son formas populares del género gnómico.

percibimos, cuando leemos los microrrelatos, un tono poético que contribuye a la efectividad y potencia comunicativa.

Estas páginas son apenas una aproximación a una parte de la producción minificcional de Wayar, un escritor que cultivó las formas breves en Jujuy, en una década en la que comenzaron a publicarse, a nivel latinoamericano, los primeros estudios sistemáticos que aspiraban a definir el estatuto genérico de este tipo de composiciones a partir del estudio de autores como Julio Torri, Juan José Arreola, Augusto Monterroso, Avilés Fábila (Koch, 1981), Enrique Anderson Imbert (Omil, 1981; Tomassini y Colombo, 1993), Jorge Luis Borges y Julio Cortázar (Valadés, 1990).

Luis Wayar es el precursor de la minificción en Jujuy. Su nombre, al igual que el del salteño César Antonio Alurralde, tiene que figurar junto a otras voces consagradas de la microficción del ochenta como Luisa Valenzuela y Ana María Shua.

Bibliografía

- Andrés-Suárez, Irene. (2008). "Poligénesis del microrrelato y estatuto genérico". En Pollastri, Laura (Ed.). *La huella de la clepsidra. El microrrelato en el siglo XXI*. Actas del V Congreso Internacional de Minificción. Argentina: Katatay. 51-69.
- Bajtin, Mijail. (1990). "El problema de los géneros discursivos". *Estética de la creación verbal*. s/d.: S. XXI.
- Bakucz, Dóra. (2015). *Reescrituras y falsificaciones: la significación palimpséstica en el microrrelato argentino*. Madrid: Verbum.
- Barrenechea, Ana M. (1984). *La expresión de la irrealidad en la obra de Borges* (edición aumentada). Buenos Aires: CEAL.
- Bourdieu, Pierre. (1967). "Campo intelectual y proyecto creador" En Pouillon, Jean; *et al. Problemas del estructuralismo*. México: SXXI.
- Fidalgo, Andrés. (1975). *Panorama de la literatura jujeña*. Bs. As.: La Rosa Blindada.
- Fowler, Alastair. (1988). "Género y canon literario". En Garrido Gallardo, M. (Comp.). *Teoría de los géneros literarios*. Madrid, España: Arcos Libros, 95-127.
- Giardinelli, Mempo (1993). "Escritura argentina de los 80: El cuento". En Kohut, K. y Pagni, A. (Eds.). *Literatura argentina hoy: de la dictadura a la democracia*. [Actas del Coloquio "Literatura hoy: de la dictadura a la democracia". 1987]. Frankfurt am Main: Vervuert Verlag. 249-257.

- Groppa, Néstor. (1987). *Abierto por balance (de la literatura y otras existencias)*. Jujuy: Buenamontaña.
- Jackson, Rosemary. (1986). *Fantasy: Literatura y subversión*. Buenos Aires: Catalodos.
- Koch, Dolores. (1981). "El microrrelato en México: Torri, Arreola, Monterroso y Avilés Fabila". Reproducción en *La Revista electrónica de teoría de la ficción breve "El cuento en Red"*. N° 20. Disponible en www.cuentoenred.xoc.uam.mx/tabla-contenido-php?id-fasciculo=400 [recuperado el 03/07/2012].
- _____. (2004). "¿Microrrelato o minicuento? ¿Minificción o hiperbreve?". En Noguerol Jiménez, Francisca (Ed.). *Escritos disconformes. Nuevos modelos de lectura*. Salamanca, España: AquíLafuente. 45-51.
- Masiello, Francine. (2014). "La Argentina durante el proceso: Las múltiples resistencias de la cultura". En AAVV. *Ficción y política. La narrativa argentina durante el proceso militar*. CABA, Argentina: Eudeba. 29-52.
- Natalini, Aixa Valentina. (2008). "El microrrelato en Puro cuento (1986-1992). Canon y corpus". En Valenzuela, Luisa; Brasca, Raúl y Bianchi, S. *La pluma y el bisturí. Actas I° encuentro nacional de microficción*. Buenos Aires: Catálogos. 371-383.
- Lafforgue, Jorge. (1988). "La narrativa argentina". En Sosnowski, Saúl (Comp.). *Represión y reconstrucción de una cultura: el caso argentino*. Bs. As.: Editorial Universitaria de Buenos Aires. 149-166.
- Lagmanovich, David. (2006). *El microrrelato. Teoría e historia*. España: Menoscuarto.
- Omil, Alba y Piérola, Raúl A. (1981). "Enrique Anderson Imbert y el minicuento". En *Claves para el cuento*. Buenos Aires: Plus Ultra. 125-130.
- Pollastri, Laura. (2004). "Desordenar la biblioteca: Microrrelato y ciclo cuentístico". En Brescia, P. y Romano, E. (Coords.). *El ojo en el caleidoscopio*. México: UNAM.
- _____. (2010). "Los desafueros del coleccionista: microrrelato, antología y compilación". En *Cuadernos del CILHA. Revista de Literatura Hispanoamericana*. Año 11. Número 13. Mendoza: Facultad de Filosofía y Letras-UNCuyo.
- Remiro Fondevilla, Sonia. (2012). *El microrrelato metaficcional contemporáneo en Argentina y Cuba*. Tesis doctoral. Disponible en www.redmini.net/pdf/tesisZaragoza.pdf [recuperado el 11/03/13].
- Rojo, Violeta. (2015). "Parte o todo: la minificción como fragmento". En *Liberándose de la tiranía de los géneros y otros ensayos sobre minificción*. Lima, Perú: Micrópolis. 51-64.

- _____. (2015). "Presuposiciones y entendimientos, enciclopedias y referentes: la minificción como artefacto literario intertextual". En *Liberándose de la tiranía de los géneros y otros ensayos sobre minificción*. Lima, Perú: Micrópolis. 95-108.
- Sarlo, Beatriz. (2015). *Borges, un escritor en las orillas*. Bs. As.: Siglo veintiuno.
- _____. (1992). "Intelectuales y revistas: razones de una práctica". *Le discours culturel dans les revues latino-américaines (1940-1970)*. América-Cahiers du CRICCAL n°9/10: 9-16.
- Siles, Guillermo. (2007). *El microrrelato hispanoamericano. La formación de un género en el siglo XX*. Bs.As.: Corregidor.
- Tomassini, Graciela y Colombo, Stella Maris. (2014). "El microficción y las instancias canonizadoras: Balances, reflexiones y propuestas". En Paldao, C. y Pollastri, L. (Eds.) *Entre el ojo y la letra. El microrrelato hispanoamericano actual*. Nueva York: Academia Norteamericana de la Lengua Española (ANLE). 155-191.
- _____. (1996). "La minificción como clase textual transgénica". En *Revista Iberoamericana de Bibliografía*.
- Valadés, Edmundo. (1990). "Ronda por el cuento brevísimo". *Puro cuento 21*. 28-30.
- Valentié, María E. (1987). "Borges metafísico". En *Revista de Literatura fantástica y mítica. Homenaje a Jorge Luis Borges*. V. I. Año 1. Tucumán, Argentina: UNT, FFyL.
- Zapana, Marcelo. (2017). "Tópicos y funciones identitarias del periodismo cultural de Marcos Paz". En Mirande, M. y Terrón de Bellomo, H. *Escrituras a contraluz. Mario Busignani y Marcos Paz en el campo literario de Jujuy*. San Salvador de Jujuy: EdiUnju. 209-228.