

**UNIVERSIDAD NACIONAL DE JUJUY**  
**FACULTAD DE HUMANIDADES Y CIENCIAS SOCIALES**  
**PROFESORADO Y LICENCIATURA EN LETRAS**

**¿Microficción en Jujuy en la década de los 80?: Análisis y clasificación de los textos de las columnas “Sic, ídem, etcétera” y “Harina de otro costal” de Luis Wayar publicados en el Suplemento Dominical del diario Pregón (1986- 1990)**

Tesis presentada para obtener el Título Profesional de Licenciada en  
Letras

AUTORA

Gloria Carmen Quispe (Le-1681)

**Directora:** Dra. María Alejandra Nallim  
**Co- directora:** Mg. Florencia Ángulo Villán

Jujuy, 2020.

## ÍNDICE GENERAL

<b>Introducción</b> .....	5
<b>Capítulo 1</b>	
Fundamentos teórico- metodológicos .....	7
<b>Capítulo 2</b>	
2. a. Breve itinerario en torno a la microficción .....	14
2. b. El microrrelato y los estudios teórico-críticos .....	19
<b>Capítulo 3</b>	
3. a. ¿Minificción, minicuento o microrrelato? Aproximación teórica.....	25
3. b. Características del microrrelato .....	28
<b>Capítulo 4</b>	
4. a. Breve panorama de la narrativa de los '70 y los '80 en la Argentina.....	32
4. a.1. La narrativa en el Noroeste Argentino de los setenta y ochenta .....	36
4. a.2. La narrativa en Jujuy .....	38
<b>Capítulo 5</b>	
El Suplemento Cultural del diario <i>Pregón</i> (1986-1990): vidriera de la producción cultural y literaria de Jujuy .....	42
5. a. De las publicaciones en el Suplemento .....	46
<b>Capítulo 6</b>	
Luis Wayar en el campo literario jujeño	
6. a. Vínculos generacionales, publicaciones y su experiencia en la dramaturgia local .....	59
6. b. Labor periodística y participación en el periodismo cultural .....	66
<b>Capítulo 7</b>	
“Sic, ídem y etcétera” y “Harina de otro costal” como las primeras manifestaciones microficcionalas en Jujuy	
7. a. Las microficciones de Wayar entre la cultura popular y la cultura letrada .....	68
7. b. Sic, ídem y etcétera” y “Harina de otro costal”: ¿ciclos o series literarias?.....	78

## **Capítulo 8**

8. a. La intertextualidad. Aproximación teórica .....	84
8. b. La intertextualidad en la minificción.....	87
8. c. La intertextualidad en “Sic, ídem y etcétera” .....	89
8. c. 1. Relaciones intertextuales con la cuentística de Jorge Luis Borges: Los tópicos borgeanos en la microficción de Luis Wayar .....	96
8. c. 2. Otros microrrelatos... otras invenciones .....	103

## **Capítulo 9**

“Harina de otro costal” o la revitalización de la cultura popular

9. a. Del relato oral al microcuento .....	108
9. b. Las huellas de la violencia: microrrelatos y dictadura .....	118
9. c. Microgalería de personajes errantes, extraños y/o siniestros .....	125

<b>Conclusiones</b> .....	133
---------------------------	-----

<b>Anexo 1. “Sic, ídem y etcétera”</b> .....	138
--	-----

<b>Anexo 2. “Harina de otro costal”</b> .....	165
---	-----

<b>Agradecimientos</b> .....	174
------------------------------	-----

<b>Bibliografía citada y consultada</b> .....	175
---	-----

*A Luis Wayar, in memoriam.*

*A mis hermanos; especialmente a Margarita, por estar siempre.*

*A mi mamá, por la fortaleza que me heredó.*

*A mi papá que desde algún lugar me mira.*

## INTRODUCCIÓN

*Hacia el fin de sus días aquel literato creía en la salvación por el texto. Para castigarlo, Dios lo envió a un infierno con forma de biblioteca donde los libros están en blanco y todo lo que escribe se borra al instante.*

“Sic, ídem y etcétera”, Luis Wayar

Como aquel literato, Luis Wayar quizá también “creía en la salvación por el texto”. Cuando partió en el 2000, dejó dos libros publicados (un poemario y una antología) y varias colaboraciones en diarios y revistas locales y regionales. Su obra literaria en general es escasamente conocida y por ello, apenas mencionado su nombre en la crítica literaria local. Aspiramos con este trabajo reposicionar a Wayar en la escena literaria provincial y regional a partir de la exploración de sus textos publicados, entre 1986 y 1990, en el Suplemento Cultural del diario *Pregón*. Consideramos que esos textos son materiales iniciáticos de la microficción en Jujuy.

Puntualmente, guía nuestro trabajo el objetivo de analizar los textos de las columnas “Sic, ídem, etcétera” y “Harina de otro costal” de nuestro autor, considerando los tópicos, y las estrategias de composición que configuran su escritura. A partir de la identificación de ciertas regularidades entre los microtextos, esbozamos una clasificación que esperamos sea de utilidad para los futuros lectores. Para ello tuvimos presente los aportes del análisis del discurso, de la sociología de la cultura y especialmente, las contribuciones teóricas hispanoamericanas y argentinas más significativas que problematizan la denominación del género microrrelato, sus rasgos genéricos y su relación con otros géneros literarios y no literarios.

Nuestro recorrido se inicia con la exposición de los fundamentos teóricos-metodológicos que guían nuestro trabajo (Capítulo 1). Continúa con un breve panorama de los estudios teórico-críticos sobre la minificción (Capítulo 2) y con la discusión sobre el nombre que se le atribuyó a las piezas brevísimas ficcionales narrativas o transgenéricas, con singular acento en los términos microficción, minicuento y microrrelato para determinar tanto sus alcances como sus fronteras; y, en consecuencia, justificar la elección por el término microrrelato (Capítulo 3).

En el Capítulo 4 realizamos un breve recorrido por la narrativa Argentina, la del Noroeste y la de Jujuy durante las décadas del setenta y el ochenta, con la intención de contextualizar la producción literaria de Wayar que irrumpe tres años después del restablecimiento democrático. Debido a que sus textos se publicaron únicamente en el Suplemento cultural, creímos importante explorarlo para evaluar cómo se insertaban y con qué otros textos dialogaban los de nuestro autor (Capítulo 5).

También consideramos relevante detenernos en las participaciones que tuvo el escritor jujeño en otros campos de la cultura y especialmente en la revista literaria *Piedra* para dar cuenta de sus vínculos literarios y no literarios, y del lugar que le dio la crítica local del momento (Capítulo 6).

En el capítulo 7, iniciamos el estudio de las microficciones del escritor jujeño poniendo en evidencia las vertientes letrada y popular que confluyen en su escritura, y problematizando si los textos de ambas columnas pueden o no ser leídos como series literarias. Por la naturaleza de los mismos realizamos el abordaje por separado. En el capítulo 8 nos referimos a “Sic, ídem y etcétera”, destacamos la presencia de la intertextualidad y los diálogos que se establecen entre sus microrrelatos, la literatura universal, bíblica y la cuentística de Jorge Luis Borges. Después, en el Capítulo 9, nos detenemos en los microcuentos de “Harina de otro costal” y proponemos tres líneas de lectura posibles: “Del relato oral al microcuento”, “Las huellas de la violencia: microrrelatos y dictadura” y “Microgalería de personajes errantes, extraños y/o siniestros”.

Con esto pretendemos instalar la figura del escritor Luis Wayar como iniciador de la microficción en Jujuy y como partícipe activo del campo literario provincial en una década atravesada, entre otras cosas, por las secuelas de la última dictadura. La recuperación de los textos de Wayar que realizamos en este trabajo no sólo aspira a ampliar el mapa microficcional provincial, regional y nacional sino también a favorecer su difusión y circulación en el ámbito académico y no académico.

# CAPÍTULO 1

## Fundamentos teórico- metodológicos

Consideramos que el marco teórico-metodológico que mejor sustentará nuestra tarea es aquel que pone en relación discurso y sociedad. Por este motivo recurriremos a las nociones propuestas por Marc Angenot (2010). La primera de ellas es “discurso social”:

Convengamos, de manera puramente empírica, en llamar “discurso social” a todo lo que se dice y se escribe en un estado de sociedad, todo lo que se imprime, todo lo que se habla y se representa hoy en día en los medios de comunicación electrónicos; todo lo que se narra y se argumenta, si postulamos que narrar y argumentar son los dos grandes modos de puesta en discurso. O, mejor, llamemos “discurso social” no al *todo* empírico, cacofónico y al mismo tiempo redundante, sino a los sistemas cognitivos, a las distribuciones discursivas, a los repertorios tópicos que en una sociedad dada organizan lo narrable y lo argumentable, aseguran una división del trabajo discursivo, según las jerarquías de distinción y las funciones ideológicas que se han de cumplir y preservar. Lo que propongo es tomar, en su *totalidad*, la producción social del sentido y de la representación del mundo, producción que presupone el “sistema completo de intereses del cual está cargada una sociedad”. (2010: 90)

Entendemos entonces a la literatura como un discurso social, y como tal está atravesado por la historia particular y social, da cuenta de la realidad compleja y heterogénea al exponer “maneras de conocer y de significar lo conocido” (97). Esto se puede recuperar a través de una lectura sincrónica del discurso social. La noción de sincronía que propone Angenot, opuesta a la de la lingüística estructural, configura una contemporaneidad en *tiempo real*; esto es, capta una hegemonía transdiscursiva que regula lo decible y escribible de una época, que “tiende a hegemonizar las prácticas, a imponer temas comunes, a arbitrar entre los géneros y los sectores”. (93) La sincronía también contribuye a iluminar la no-contemporaneidad, “los deslizamientos, las rupturas, las incompatibilidades surgidas entre las formas instituidas y las formas emergentes”. (94) Es decir, capta los discursos que exhiben su disidencia y que se muestran incompatibles con lo hegemónico. Sin embargo, la hegemonía repercute directa e indirectamente en los discursos (y grupos) disidentes a pesar de que éstos quieran disimular esa permeabilidad.

Estos conceptos nos permitirán, por un lado, pensar la minificción como un discurso que emerge en los márgenes de lo instituido, irreverente a las reglas canónicas de los géneros y esquivo a las clasificaciones y definiciones y por otro, leer los microrrelatos de Wayar como muestras de discursos periféricos que buscaban visibilizarse y ocupar, tal vez, el lugar del

lenguaje legitimado a través de las páginas de un suplemento cultural local<sup>1</sup> que textualizaba por lo menos una parte de la trama discursiva de la sociedad jujeña.

Procurando dar cuenta de la contemporaneidad y la no-contemporaneidad del período en el que fueron escritos y publicados los textos del autor jujeño, acudiremos a los estudios realizados en torno a la producción cultural y literaria de los 70' y '80. Si bien las microficciones de Wayar se publican en la segunda mitad de los ochenta, comenzamos la exploración en la década anterior y más precisamente cuando se inicia una de las dictaduras más violentas de la historia argentina. Esto se debe a que las medidas dispuestas por el gobierno de facto no sólo atentaron contra las libertades individuales sino también contra las libertades de la actividad cultural buscando eliminar el mínimo germen de oposición y disidencia. El resultado inmediato fue la fractura del mundo de la cultura y la literatura y al mismo tiempo, el diseño de caminos alternativos de expresión que derivaron en la experimentación y en la reinterpretación de las estéticas existentes. Puntualmente recuperaremos a Francine Masiello (2014 [1987]), Beatriz Sarlo (1988) y (2014 [1987]), David Williams Foster (2014 [1987]), Luis Gregorich (1988), Jorge Lafforgue (1988) y Marsimian y Grosso (2009) que se refieren a las elecciones literarias de los escritores, a los géneros más cultivados, a las estrategias compositivas más exploradas, a las tensiones surgidas entre los escritores exiliados y los escritores que eligieron o pudieron quedarse en la Argentina, a los libros publicados y a las revistas literarias que eludieron la censura. Recuperaremos, además, los aportes de Mempo Giardinelli (1993) y Guillermo Ara (1982) para saber qué ocurría en el NOA en el mismo período. Por otra parte, la consulta de *Panorama de la literatura jujeña* (1975) y *Escritos casi póstumos* (2003) de Andrés Fidalgo, *Abierto por balance* (1987) de Néstor Groppa y otros trabajos críticos sobre la literatura jujeña nos ayudarán a mapear la narrativa local producida en estas décadas. Todas estas contribuciones harán posible esbozar un panorama nacional y provincial de la cultura, la política y la sociedad de la época que pondremos en diálogo con la producción del escritor jujeño.

De forma subsidiaria al análisis y la clasificación de los textos, trazaremos algunos lineamientos acerca del estado del campo literario jujeño en los '80 con la intención de pensar la posición de Wayar en ese campo y recuperar su obra atendiendo el sistema de relaciones vigentes en ese momento histórico. Para ello acudiremos a los conceptos claves de la

---

<sup>1</sup> Nos referimos al Suplemento cultural del diario *Pregón* de Jujuy, en cuyas páginas nuestro escritor publicaba sus microficciones.



sociología de la cultura: “campo intelectual” de Pierre Bourdieu, “formaciones” e “instituciones literarias”, “lo dominante, lo residual y lo emergente” de Raymond Williams.

Pierre Bourdieu señala que el campo intelectual “constituye un sistema de líneas de fuerza: esto es, los agentes o sistemas de agentes que forman parte de él pueden describirse como fuerzas que, al surgir, se oponen y se agregan, confiriéndole su estructura específica en un momento dado del tiempo”. (Bourdieu, 1967: 135). Entre las partes constitutivas del campo se establece una interdependencia funcional, aunque es preciso mencionar que esta dependencia no es la misma para todos los agentes o sistemas de agentes. Cada uno de los ellos, al estar determinado por su pertenencia al campo, ocupa una posición en él y por ello goza de “propiedades de posición irreducibles a las propiedades intrínsecas”, posee un tipo determinado de inconsciente cultural (“interiorizaciones de la cultura objetiva de una sociedad, de una época o de una clase”) y está dotado de un peso funcional (autoridad más o menos reconocida y “siempre mediatizada por su interacción en el campo”); debido a esto los agentes contribuyen de manera dispar a la estructura específica del campo.

Por otra parte, el campo está dotado de una autonomía relativa. Bourdieu señala que la autonomía se alcanzó a mediados del siglo XIX y se vio favorecida por una serie de factores sociales tales como la “liberación” económica y social de los creadores respecto de la aristocracia y la Iglesia y de sus valores éticos y estéticos, la aparición de instancias específicas de selección y de consagración propiamente intelectuales (Bourdieu, 1967: 136), la consolidación de un público lector heterogéneo y el establecimiento de un órgano profesional y diferenciado de productores y empresarios de bienes simbólicos (Blanco, 2018:20). El proceso de autonomización también fue impulsado por la ideología de “el arte por el arte” de los creadores, quienes consideraban que la obra de arte “obedece solamente a las reglas que ella misma se da, y que no está obligada a ser útil, ni comprometida con determinadas causas, ni con el gusto del público burgués” (Martinez, 2003 citado por Blanco, 2018: 16). La autonomía del campo siempre es relativa, pues a pesar de estar regulado por sus propias leyes mantiene relaciones con “las estructuras del conjunto del mundo social y sus conflictos” (Altamirano, 2008).

El estado de un determinado campo es fluctuante y/o dinámico pues permanentemente hay agentes que luchan por ingresar y otros por permanecer. El campo es un espacio de lucha, en el que se establecen relaciones por competencia o complementariedad funcional (Bourdieu, 2002: 31- 37) con la pretensión de mantener y/o alcanzar la consagración

y la legitimidad intelectuales en las que intervienen la lógica del reconocimiento interno por parte de pares y la crítica especializada (principio de jerarquización interna) y la lógica del éxito comercial y/o notoriedad pública (principio de jerarquización externa) (Blanco, 2018: 23).

Dentro del campo intelectual operan en la transformación social las “instituciones culturales” (medios de comunicación, editoriales, instituciones educativas, etc) y las “formaciones”. Éstas son “formas de agrupamiento intelectual a través de cuya existencia y actividad se manifiestan algunas de las tendencias de la producción artística y literaria” (Altamirano y Sarlo, 2001: 186). Generalmente están compuestas por un número reducido de integrantes, se constituyen con cierta rapidez y de igual manera se disuelven, su estructura es relativamente laxa por lo que no suelen contar con reglas definidas y si las tienen son apenas perceptibles, “sus miembros comparten una «estructura de sentimiento» que remite a un linaje común, social, familiar y/o intelectual”. Las formaciones, en tanto agentes del campo, actúan muchas veces en contra de las instituciones; de allí que sea importante “captar el significado del grupo mismo”. Al respecto dicen Altamirano y Sarlo (2001):

Allí donde un grupo se ha formado y se ha constituido como polo intelectual más o menos influyente, ¿qué modificaciones introduce en el espacio cultural preexistente? ¿qué cambios en las relaciones entre el área de la producción artística y literaria, por un lado, y la estructura social global, por otro, pone de manifiesto la emergencia del grupo? Estas dos cuestiones orientan el análisis hacia la captación objetiva del movimiento, con la atención puesta sobre las condiciones que tornaron posible su aparición y sobre los efectos que la actividad del grupo produce, más allá, por decirlo así, de la conciencia de los miembros. (188)

En nuestra investigación esta apoyatura teórica sobre las formaciones y su actuación en un campo intelectual determinado será útil también para pensar a Luis Wayar como parte del grupo *Piedra*, que en los ‘60 irrumpe en el campo literario local con una revista literaria. Nos interesa indagar esos vínculos generacionales para rastrear y reconstruir la participación de nuestro autor con la intención de reposicionar su nombre en la historia literaria local.

Además, serán relevantes las nociones de lo dominante, lo residual y lo emergente propuestas por Raymond Williams (2009) para hablar de las interrelaciones dinámicas que ocurren en todo proceso cultural. En nuestro caso, centramos el interés en las relaciones que se establecen en el Suplemento Cultural del diario *Pregón* entre los años 1986 y 1990, período en el que se publican las columnas de Luis Wayar. Dice Williams que “Lo residual, por definición, ha sido efectivamente formado en el pasado pero todavía se halla en actividad en el proceso cultural; no sólo, y a menudo ni eso, como un elemento del pasado, sino como un

elemento efectivo del presente” (161). Lo residual puede manifestarse como una relación alternativa o de oposición con respecto a la cultura dominante o puede ser incorporada total o parcialmente a ella “a través de la reinterpretación, la disolución, la proyección, y la inclusión y exclusión discriminadoras” (163). Lo emergente, en tanto, tiene que ver con las nuevas prácticas, nuevas relaciones y tipos de relaciones que se crean continuamente y que son alternativas u opositoras a una cultura dominante determinada. Sin embargo, y al igual que lo residual, las manifestaciones emergentes pueden atravesar un proceso de incorporación intencionada que busca de alguna manera limitar la emergencia. Los intentos de incorporación serán más fuertes sobre los elementos de oposición. Esa incorporación no supone una aceptación ni un reconocimiento. Williams señala que lo emergente “depende fundamentalmente del descubrimiento de nuevas formas o de adaptaciones de formas” y que hay que observar la “pre-emergencia activa e influyente aunque todavía no esté plenamente articulada” (2009: 168).

Puntualmente, aspiramos a mapear una parte de la vida cultural y literaria jujeña de la segunda mitad de los ochenta reconociendo escritores dominantes, residuales y emergentes que colaboraban frecuentemente, artistas que difundían sus obras, secciones estables y géneros literarios cultivados y difundidos, posibles tensiones entre algunos agentes, etc. Para ello también recuperaremos los trabajos sobre el periodismo cultural y las revistas literarias<sup>2</sup> de Jorge Rivera (2006), Beatriz Sarlo (1992) y Roxana Patiño (2006) sabiendo que los suplementos y/o las revistas son agentes que legitiman o visibilizan a los escritores en un determinado campo. Si bien estas acciones no están contempladas en los objetivos de la tesis, creemos necesario este recorrido para intentar entender cómo se insertaban las columnas de Wayar en el Suplemento y rastrear qué otros textos literarios se publicaban para ponderar así la escritura de nuestro autor.

Por otro lado, creemos importante establecer nuestras herramientas teóricas del género microrrelato. Por ello son fundamentales los aportes de Dolores Koch (1981), Lauro Zavala (1996), Tomassini y Colombo (1996), David Lagmanovich (2006), Irene Andres-Suárez (2008), Violeta Rojo (2009), Laura Pollastri (2006, 2010), Raúl Brasca (2010) y Óscar Gallegos Santiago (2015). Y a nivel regional, las contribuciones de Alba Omil y Raúl Alberto Piérola (1981), Elda Campos (2005, 2010), Ana María Mopty de Kiorcheff (2010) y Rogelio Ramos Signes (2012). Sintetizar y contrastar sus posturas teóricas y sus propuestas críticas

---

<sup>2</sup> En el capítulo 5, nos referimos en detalle a las contribuciones de estos autores.

nos ayudará a definir y asumir posicionamientos críticos propios que posibiliten el estudio de nuestro corpus. Baste señalar aquí<sup>3</sup> que los autores se ocupan de problematizar y proponer nombres para esta forma literaria, de historiarla partiendo de las primeras manifestaciones a principios del Siglo XX hasta las producciones contemporáneas, de caracterizarla, de establecer proximidades con otros géneros literarios y no literarios, de reconocer estrategias y técnicas usadas en la composición y del estudio particular de algunos referentes del género.

Además nos detendremos en los trabajos que abordan las series o los ciclos literarios en la minificción con la intención de reflexionar y/o problematizar si los textos de Luis Wayar –que tienen la particularidad de haber sido publicados sin un título individual, con un número romano como elemento distintivo y formando parte de dos columnas que tenían por títulos “Sic, ídem y etcétera” y “Harina de otro costal”- pueden leerse o considerarse series literarias. Específicamente, guiarán nuestra reflexión los textos de Lauro Zavala (2006) y Laura Pollastri (2006).

Para el abordaje del corpus recurriremos al artefacto analítico proporcionado por el análisis del discurso que nos permitirá comprender la dimensión discursiva de los textos y reconocer las estrategias compositivas que hacen a la poética de Luis Wayar. En tal sentido, entendemos discurso como “una práctica cultural que configura el ámbito de lo social” y comprende “un conjunto de estrategias y reglas que organizan y distribuyen las posibilidades enunciativas que cada contexto histórico y social delimita”. (Filinich, 2005:34). Lo que nos permitirá tener en cuenta las siguientes “propiedades del discurso”, descritas por Parret y citadas por Filinich (2005: 34-35):

a) que el discurso está deícticamente marcado; b) que manifiesta regularidades, es decir, que está sometido a reglas que son heterogéneas pues dependen del contexto enunciativo; c) que todo discurso es, en principio, interdiscurso, es siempre interpelativo o apelativo en relación a otros discursos; d) que la relación entre los discursos es una relación de traducción, dando lugar entonces a interpretaciones y traducciones múltiples; e) que las instancias de la enunciación puestas en discurso (reconstruidas por la interpretación como un efecto del discurso) tienen su fuente en la subjetividad del enunciante, f) que toda práctica discursiva es una práctica intersemiótica; g) que el discurso no es pasivo en relación al contexto, no es un simple efecto de él sino que es constitutivo de su contextualización.

Y en particular nos interesa analizar el nivel de la narración o situación narrativa de los textos del autor jujeño, pues consideramos con David Lagmanovich (2006) que el microrrelato –no la minificción- al tener como elemento constitutivo la narratividad ocupa el

---

<sup>3</sup> En el Capítulo 3, desarrollaremos in extenso la posición teórica de cada uno de los investigadores nombrados.

último lugar de la escala básica de la narratividad que se inicia con la novela y sigue con la nouvelle y el cuento<sup>4</sup>. La situación narrativa, según Filinich, “implica, por una parte, la consideración tanto de la voz como de la perspectiva narrativas, y por otra, la relación entre narrador y narratario” (Filinich, 1997: 21). Siguiendo a la autora, entendemos la voz como “un tono acorde con la perspectiva asumida” y la perspectiva como “el fenómeno físico de restricción del campo visual en la percepción del espacio” y “en sentido metafórico, a la toma de posición frente a lo dicho, a las apreciaciones, evaluaciones y juicios que muestran el lugar donde se ubica el sujeto de la enunciación” (Filinich, 1997:27). Tendremos en cuenta, además, las marcas del narrador en el discurso: persona gramatical, deícticos, tiempos verbales (rasgos lingüísticos), estrategias narrativas (rasgos estilísticos) y evaluaciones y creencias (rasgos axiológicos).

Por otro lado, tras la lectura de los textos de Luis Wayar notamos que con frecuencia sus microficciones proponen variadas relaciones intertextuales con algunos mitos grecolatinos, un par de relatos orales, ciertos pasajes bíblicos y diversos textos del canon literario occidental. En este trabajo focalizaremos nuestro interés en esos microrrelatos; y de ellos destacaremos los que revisitan cuentos específicos de Jorge Luis Borges y/o retoman sus temas centrales. Antes del ingreso a los textos consideramos fundamental revisar las reflexiones teóricas que posibilitaron, ampliaron y/o redefinieron la categoría de intertextualidad. Consultamos para ello los trabajos de Bajtín (1990), Genette (1989) y Barei (1991 y 2009). También apelamos a los textos de Dóra Bakucz (2015) y Violeta Rojo (2009 y 2009) que se ocupan específicamente de la intertextualidad en la minificción<sup>5</sup>. Para el abordaje de algunos microcuentos de “Harina de otro costal” recurriremos además a los estudios sobre los relatos orales de María Inés Palleiro (1992), Nilda Flawiá (1998), Herminia Terrón de Bellomo y Florencia Angulo Villán (2007) que nos ayudarán a pensar las reelaboraciones que propone Wayar en algunos de su microcuentos. Nos interesa puntualmente dar cuenta de ese pasaje de la oralidad a la escritura literaria, y para esto último nos apoyaremos en las apreciaciones de Raúl Dorra (1997).

---

<sup>4</sup> En el Capítulo 3,b ampliamos la postura del autor.

<sup>5</sup> Desarrollamos estos aportes teóricos en el Capítulo 8.

## CAPÍTULO 2

### 2. a. Breve itinerario en torno a la microficción

En el siglo XX en Latinoamérica, primero, y en España<sup>6</sup> después, irrumpió en el escenario literario un tipo de texto que llamó la atención por su extrema brevedad, el microrrelato.

Entre los rasgos identitarios que lo caracterizan se encuentran el trabajo con el lenguaje (dado a partir de la concisión lograda por la selección de la palabra justa que permite despertar los más variados sentidos), la narratividad (explícita o implícita) y la transgeneridad. Características que lo acercaron a la poesía, al cuento y a otros géneros no literarios. Sin embargo, su vida no es tan corta. Podemos localizar sus antecedentes más cercanos en el modernismo con el nicaragüense Rubén Darío a partir de sus innovaciones en la prosa y en el verso, con los mexicanos Alfonso Reyes y Julio Torri en cuyos textos breves se pueden rastrear algunas marcas (la transgeneridad, el trabajo poético, por ejemplo) que anticipan de alguna manera la microficción. En la Argentina, un exponente del modernismo es Leopoldo Lugones; cuya obra *Filosofícula* (1924) es la que más brevedades nos ofrece. También podemos encontrar algunos precursores en las vanguardias con Ramón López Velarde, Juan Ramón Jiménez, Ramón Gómez de la Serna, Vicente Huidobro y Macedonio Fernández<sup>7</sup>.

Latinoamérica y Argentina cuentan con destacados representantes. Entre ellos Enrique Anderson Imbert con *Las pruebas del caos* (1946), *El grimorio* (1941) y *El gato de Cheshire* (1965) y Juan José Arreola con *Confabulario* (1952) que jerarquizaron la escritura brevísima no sólo “con la calidad estética de sus miniaturas verbales sino también con la dedicación sostenida que le prodigaron” (Tomassini y Colombo, 1996). Entre los escritores que ayudaron a la legitimación del microrrelato, aunque no hicieron de su escritura una práctica asidua, se encuentran Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares con *Cuentos breves y*

---

<sup>6</sup> Lauro Zavala (2006) señala que tanto escritores como editores hispanoamericanos se adelantaron por varias décadas en construcción de una tradición de la minificción (57).

<sup>7</sup> David Lagmanovich en *El microrrelato. Teoría e historia* (2006) da cuenta de la contribución indirecta que realiza cada uno de los escritores señalados a la minificción. Nos interesa destacar que incluye entre los precursores a Charles Baudelaire por ser el “verdadero creador del poema en prosa” (162), género muy próximo a la microficción. Guillermo Siles (2007) coincide en esta periodización, la considera la “Primera fase” de formación del género. A diferencia de Lagmanovich, le otorga un lugar protagónico como precursor a Julio Torri. Dice Siles: “Este escritor de minorías, quizás para ser leído y disfrutado por otros escritores, cultiva una estética de «lo mínimo» típicamente vanguardista y señala un nuevo rumbo en el campo de la experimentación literaria. En su primer libro incluye textos que rebasan las clasificaciones categóricas y modifican las expectativas de lectura generadas por el título. Ensayo estrategias de ruptura expresadas en el tratamiento de temas y formas novedosas; sus composiciones fundan la genealogía del microrrelato en el siglo XX.” (78)

*extraordinarios* (1953), Julio Cortázar con *Historia de cronopios y de famas* (1962), *Final del juego* (1964) y *Un tal Lucas* (1979), Augusto Monterroso con *Obras completas (y otros cuentos)* de 1959 y *La oveja negra y demás fábulas* (1969) y Marco Denevi con *Falsificaciones* (1966). Todos ellos considerados “los clásicos del microrrelato”<sup>8</sup>. Del grupo destacamos a Jorge Luis Borges porque, en primer lugar, contribuye cuantiosamente a la renovación del cuento y a la visibilidad y consolidación de lo que hoy llamamos microrrelato, y en segundo lugar, porque es uno de los principales referentes en la producción microficcional de Luis Wayar. Guillermo Siles (2007) señala que la publicación de *Cuentos breves y extraordinarios* es verdaderamente significativa en la historia del microrrelato porque en ella “sus autores sintetizan los rasgos predominantes del mismo...” (101). Esos rasgos son el carácter narrativo, la ironía, el carácter lúdico, el humor y la autonomía de las piezas a pesar de ser, muchos de los textos, extractos de obras de mayor extensión. Otra contribución de Borges es la transgresión a los géneros canónicos, algunos de sus cuentos por ejemplo parecen ensayos filosóficos. A él también le debemos la propuesta de la escritura como “producto de las lecturas”; en gran parte de su obra literaria la intertextualidad, en su forma de cita y alusión, tiene una fuerte presencia<sup>9</sup>.

Por otro lado, y siguiendo con nuestro breve recorrido por el género, en la década de 1970 se inicia el proceso que conducirá a la autonomía del microrrelato en tanto género. En ese entonces, las microficciones eran producto de la experimentación, escritos esporádicos, de escasa trascendencia y muchas veces considerados bosquejos de textos de mayor envergadura y mayor prestigio como el cuento y la novela.<sup>10</sup>

Recién en los '80 se puede hablar de una conciencia genérica, es decir, comienza a pensarse a estos microtextos no como piezas ligeras y hasta fortuitas sino como un tipo de

---

<sup>8</sup> Lagmanovich (2006) les dedica dos capítulos de su libro. En la primera línea Arreola y Borges, y en la segunda, Cortázar, Monterroso y Denevi.

<sup>9</sup> En el Capítulo 8. c.1. planteamos un diálogo entre Jorge Luis Borges y Luis Wayar; con mayor profundidad hablamos sobre la cuentística borgeana, los temas recurrentes y algunas estrategias narratológicas.

<sup>10</sup>En su tesis doctoral Sonia Remiro Fondevilla (2012), cita fragmentos de unas entrevistas que Mempo Giardinelli le hiciera a Anderson Imbert y Marco Denevi. En ellos se percibe claramente una visión negativa del género, inclusive del mismo entrevistador que pregunta a Imbert: «-En casi todos sus libros aparecen cuentos breves y brevísimos que usted suele llamar “Cuasi cuentos”. Esto me recuerda otras extrañas denominaciones. He conocido escritores que los llamaron “protocuentos” o “pretextos”; Valadés los llama “minicuentos”; para mí son “semicuentos”, y en Estados Unidos hay muchas designaciones, entre ellas la original *four minute fiction* (ficción de cuatro minutos). ¿Qué significan para usted estos textos? ¿Son ejercicios? ¿Son un género menor, una frustración del género?» (Fondevilla, 2012: 26). Más adelante cita la respuesta de Denevi a Giardinelli: « (...) Yo creo que cada una (de su *Falsificaciones*) puede ser la nuez, la semilla de un cuento... Pero a la vez puedo responder que sí, que en el fondo yo escribí cuentos porque eso quería hacer, pero a veces por pereza, o por modestia, o por miedo, no escribí nunca el cuento original que debía haber escrito, sino las referencias de ese cuento.» (Fondevilla, 2012: 28).

texto con características propias aunque muy cercanas al cuento: brevedad extrema, superestructura narrativa explícita o implícita, condensación, concisión y lenguaje preciso. A partir de este período, en distintos puntos de Latinoamérica, creció la publicación de estos textos, pero no sólo de antologías que reunían producciones de distintos autores y que eran tomadas de obras de mayor extensión sino de libros donde los microtextos eran concebidos como textos autónomos; también en los ochenta se iniciaron los estudios sistemáticos en torno a esta especie genérica. Entre la producción literaria podemos citar a *Confabulario personal* (1980) de Arreola, *Manual de zoología fantástica* (1980) de Borges, *Libro que no muere* (1980) de Valenzuela, *Cuentos del exilio* (1982) de Di Benedetto, *La sueñera* (1984) de Shua, *Cuentos y descuentos* (1986) de Avilés Fabila, etc. (Lagmanovich, 2006: 323-342).

A esta década de legitimación del microrrelato, le sigue la de canonización en los noventa. En esta década se incrementan los estudios teóricos y críticos que evidencian mayor solidez y al mismo tiempo, diferentes posicionamientos, sobre todo, en relación a su autonomía o dependencia genérica. De los diferentes estudios, entre los más significativos, se encuentran los publicados en un volumen de la *Revista Interamericana de Bibliografía* (RIB: 1996), dirigido por Juan A. Epple<sup>11</sup> a la que nos referiremos en breve. Y entre los ejemplos literarios encontramos, por nombrar a un par, a *Casa de geishas* (1992) de Ana María Shua, *Dos veces bueno. Cuentos brevísimos latinoamericanos* (1996) de Raúl Brasca y *Microrrelatos* (1999) de David Lagmanovich.

El nuevo milenio, por su parte, nos ofrece una variedad interesante de contribuciones literarias. Entre las antologías, por ejemplo, podemos destacar a *Dos veces bueno tres. Cuentos breves de América y España* (2002) de Raúl Brasca, *El límite de la palabra. Antología del microrrelato argentino contemporáneo* (2007) de Laura Pollastri y *Brevedades. Antología argentina de cuentos re-breves* (2013) de Martín Gardella<sup>12</sup>.

---

<sup>11</sup> Los artículos publicados fueron: “El cuento ultracorto: Hacia un nuevo canon literario”, de Lauro Zavala; “La minificción como clase textual transgenérica”, de Tomassini y Colombo; “Brevísima relación sobre el cuento brevísimo”, de Juan A. Epple; “Micro-relato y posmodernidad: Textos nuevos para un final de milenio”, de Francisca Noguero, “Hacia una teoría del microrrelato hispanoamericano”, de David Lagmanovich; “El minicuento, ese (des)generado”, de Violeta Rojo; entre otros.

<sup>12</sup> Desde el 2000, la producción y la publicación de libros de microficciones en Argentina y Latinoamérica creció cuantiosamente. Estas antologías, de alguna manera, son un muestrario actualizado de la producción microficcional argentina. Además, es oportuno señalar que la circulación de la microficción se vio favorecida por el interés de distintos proyectos editoriales que la sumaron a sus catálogos, y sobre todo, por la labor de determinadas editoriales que se dedicaron casi exclusivamente a la publicación de este género: Micrópolis (Perú), Ediciones Sherezade (Chile) y Macedonia (Argentina).



En la región del Noroeste Argentino también contamos con una vasta cantidad de autores que practican la escritura de microrrelatos y otros tantos escritores y críticos que se ocupan del estudio de este género. En Santiago del Estero es notable la labor de Antonio Cruz que en el 2011 publicó una antología del microrrelato santiagueño- *El microrrelato en Santiago del Estero*-, a través de la cual podemos tener una noción de la cantidad y de la calidad de los microcuentistas.<sup>13</sup> Tucumán, por su parte, es una de las provincias del NOA que más se interesó en la escritura y en el estudio del microrrelato. Significativos son los aportes de David Lagmanovich, quien, como señalamos, no sólo nos dejó una cantidad invaluable de textos que contribuyen al abordaje teórico del género sino también libros de microrrelatos (*La hormiga escritora*, 2004; *Casi el silencio*, 2005 y *Menos de 100*, 2007). Otra investigadora tucumana destacada es Ana María Mopty de Kiorcheff cuyas obras- *Fervor de Tucumán. Antología de Microrrelatos* (2010), *El microrrelato en Tucumán y el Noroeste argentino* (2010), *Panorama del microrrelato en el Noroeste Argentino* (2004) y *Microrrelatos del Noroeste Argentino. Antología* (2013)- nos dan a conocer la producción microrrelatista del NOA y la de los escritores de minificción tucumanos. Ella también cuenta con libros del género: *Microrrelatos*, (1998), *Con ojos y alas* (2001), *Con abrazos* (2007) y *Mañana piensa en mí* (2012). Se suman a la lista los nombres de Rogelio Ramos Signes (*Todo dicho que camina*, 2009), Nora Scarpa Filsinger (*Cuentas de maíz*, 2009; *Incisiones mínimas*, 2011 y *La vida y otras inquisiciones*, 2014), Julio Estefan (*La excepción a la regla y otros microrrelatos*, 2009; *Juegos de superhéroes*, 2010; *La señal inválida*, 2011; *La otra torre de papel y otros microrrelatos*, 2013) y Mónica Cazón (*Retazos de mí*, 2008; *Cejuelas*, 2009; *Zoológico de señoras*, 2011)<sup>14</sup>.

Salta, en tanto, cuenta con tres microrrelatistas<sup>15</sup>: César Antonio Alurralde, el iniciador del género en la provincia y de gran relevancia en Latinoamérica con *Cuentos Breves* (1984), *Cuentos bonsáis* (2006) y *Microrrelatos* (2011), David Slodky con tres libros publicados: *Tres relatos bíblicos y otros cuentos* (2009) donde dedica un apartado a los

---

<sup>13</sup> Los microcuentos que integran la antología son de una variedad destacable. Y creemos que ello se debe a que la obra nuclea a escritores de distintas edades (entre los 17 y los 55 años) que tienen intereses temáticos y estilos diferentes.

<sup>14</sup> Los escritores nombrados junto a Liliana Massara integran la Asociación Literaria "Dr. David Lagmanovich". En conjunto publicaron dos libros bilingües: *La vida en breves/ La vie en bref* (castellano-francés, 2016) y *La vida en breves/ La vita in brevi* (castellano-italiano, 2018)

<sup>15</sup> A fines de 2018, Raquel Guzmán publicó *Verde Villar*. No la sumamos al inventario porque es una escritora que empieza a transitar el género; el libro es la primera muestra de su escritura. Por ello su nombre y sus textos no forman parte de las distintas antologías regionales.

microcuentos, *Parpadeos* (2012) y *Resplandores y parpadeos* (2019)<sup>16</sup>, y Lucila Lastero con *Regreso en breve* (2015) y *Microlectos* (2019)<sup>17</sup>. En Catamarca encontramos a Luis Taborda con *La golondrina sedentaria* (2011), *La oveja rebelde* (2011) y *El oficial preciso y otros relatos* (2014), a Rosa Beatriz Valdez con *Confusiones en el laberinto y otros microrrelatos* (2013) y a Rodolfo Lobo Molas, sin libro de microrrelatos publicado pero con importes participaciones en antologías y revista nacionales e internacionales. De La Rioja, hasta la fecha, no encontramos libros publicados del género; sin embargo una Antología del 2014<sup>18</sup> – que es producto de un concurso interprovincial- ofrece una significativa muestra de microrrelatos de los riojanos Soledad J. Vera Psaró, Humberto Godoy, Gustavo A. Allegri, Victoria Herrera Arvay, Martín Yoma y Julio C. Sánchez<sup>19</sup>.

Finalmente, Jujuy. Hasta la fecha no contamos con estudios sistematizados sobre el tema<sup>20</sup> pero sí con una antología publicada en el 2012, *Microrrelatos en Jujuy*, en la que se incluyen textos de catorce escritores<sup>21</sup>. De éstos podemos destacar los más representativos, pues cuentan por lo menos con una publicación individual. Ellos son Ildiko Nassr con *Placeres cotidianos* (2007), *Animales feroces* (2011), *Ni en tus peores pesadillas* (2016) y *Los hermanos mayores* (2017)<sup>22</sup>; Patricia Calvelo con *Relatos de Bolsillo* (2006), Nélide Cañas con *Breve cielo* (2010), *Intersticios* (2014) y *Como si nada* (2018) y César Arrueta con *Noticias en la piel* (2006)<sup>23</sup>, que escriben en este presente.

Sin embargo, como demostraremos, la expresión de este género en la provincia se puede rastrear en la escritura de Luis Wayar, quien publica entre 1986 y 1990, una serie de microcuentos en el Suplemento Dominical del diario *Pregón* de Jujuy.

---

<sup>16</sup> David Slodky tiene otras obras publicadas: *Las fronteras* (1992), *Travesía* (2010).

<sup>17</sup> Algunos de sus textos aparecieron en la antología *Monoambientes* (2008) coordinada por Rogelio Ramos Signes.

<sup>18</sup> Nos referimos a *En pocos palabras. Microficciones del Noroeste*. Tercer Concurso Literario Regional del Noroeste, 2014.

<sup>19</sup> Por los datos bio-bibliográficos, sabemos que los autores no cuentan con una publicación individual de microrrelatos ni de otro género.

<sup>20</sup> Una contribución dentro de los estudios críticos es la tesis “La voz y la mirada femenina en microrrelatos de Ildiko Nassr y Patricia Calvelo (2019) de Noelia Zelaya Sarabia. Si bien el trabajo se restringe a dos escritoras, da cuenta del interés creciente por parte de la academia local.

<sup>21</sup> Los antologados son Jorge Accame, Susana Aguiar, César Arrueta, Pablo Baca, Patricia Calvelo, Nélide Cañas, Víctor Ocalo García, Facundo Lerga, Estela Mamaní, Ildiko Nassr, Mariano Ortíz, Susana Quiroga, José Rodríguez Bárcena y Mónica Undiano. Consúltese: Quiroga, Susana y Undiano, Mónica (Comp.) *Microrrelatos en Jujuy. Antología*. San Salvador de Jujuy: Ahora o Nunca

<sup>22</sup> En co-autoría con Susana Quiroga y Mónica Undiano, Nassr publica en el 2017 *Hilos dorados*.

<sup>23</sup> Sólo algunos de los textos de César Arrueta podrían considerarse microrrelatos, pues muchos de los textos rozan la crónica literaria y exceden la extensión sugerida para un microrrelato, una página. Sin embargo, en *Poesía Joven del Noroeste Argentino* (2008), Sylvester incluye algunos textos que podrían ser considerados microrrelatos. Es más, Rogelio Ramos Signes en la antología *Monoambientes* (2008) incluye de Arrueta que habían sido publicados en esa antología regional.

## 2. b. El microrrelato y los estudios teórico-críticos

Es nutrida la bibliografía crítica en lengua española acerca de la minificción. Latinoamérica es pionera en los estudios sistemáticos y críticos. Dolores Koch inicia el camino investigativo en 1981 con su artículo “El microrrelato en México: Torri, Arreola, Monterroso y Avilés Fabila”<sup>24</sup>. Es la primera en emplear el término que David Lagmanovich terminará por difundir. En su texto, Koch establece las características sobresalientes del que por ese entonces considera un subgénero próximo al ensayo, al cuento y al poema. Destaca el especial trabajo con el lenguaje, donde la sencillez, la concisión y la bisemia son sobresalientes<sup>25</sup>. El trabajo resulta iluminador para estudios posteriores, pues Koch identifica algunas características de esta particular especie narrativa que recupera formas literarias antiguas y las hace interactuar con formas no literarias modernas. Si bien este artículo era intuitivo y exploratorio, depositó la mirada de críticos y escritores en estos microtextos que hasta ese entonces habían sido apreciados como curiosas piezas experimentales.

A los estudios sistemáticos iniciados<sup>26</sup> por Koch, se suman otros de los '90. Entre ellos, “Ronda por el cuento brevísimo”<sup>27</sup> de Edmundo Valadés (1991), promotor de la narrativa breve desde las páginas de *El cuento. Revista de imaginación*<sup>28</sup>. Después de citar la nomenclatura variada de la minificción, el autor pone el acento en la exigencia compositiva que demanda y determina la brevedad como así también destaca el carácter narrativo y con ello la proximidad al cuento por encima de la presencia de otros géneros de los que se nutre. A su criterio, la acción del relato es la verdadera columna vertebral del minicuento. Valora, además, su “golpe final de ingenio, cristalizado en contadas líneas, en una fórmula compacta de humorismo, ironía, sátira o sorpresa, sino todo simultáneo” (1991: 29).

---

<sup>24</sup> La Revista electrónica de teoría de la ficción breve “El cuento en Red” N° 20, por iniciativa de la autora, volvió a publicarlo en el 2009. Consúltese: [www.cuentoenred.xoc.uam.mx/tabla-contenido-php?id-fasciculo=400](http://www.cuentoenred.xoc.uam.mx/tabla-contenido-php?id-fasciculo=400) [recuperado el 03/07/2012]

<sup>25</sup> Posteriormente la autora realiza algunas modificaciones a estas primeras exploraciones.

<sup>26</sup> Guillermo Siles (2007) distingue tres etapas en el desarrollo crítico sobre la microficción. La primera, en la que se encuentran las primeras aproximaciones del discurso crítico “ligadas en todos los casos a los estudios sobre el cuento” p. 34. La segunda contempla los trabajos que permiten pensar la autonomía del género en la que los estudios “reservan apartados especiales para señalar la presencia de textos muy breves, distintos del cuento convencional” p. 34. Sería el caso de los aportes de Alba Omil y Raúl Piérola a partir del estudio de los “minicuentos” de E. A. Imbert. En la tercera etapa se encuentran los “estudios sistemáticos”, inaugurados por Koch y otros teóricos de América Latina y España.

<sup>27</sup> Publicado en *El cuento. Revista de imaginación* No. 119-120 Julio-Diciembre 1991.

<sup>28</sup> La revista fue fundada en 1939, tras cinco números dejó de publicarse. En 1964 inició su segunda época que se prolongó hasta diciembre 1999.

Sobresaliente entre las publicaciones de la década es el ejemplar de la *Revista Interamericana de Bibliografía* (1996). En ella investigadores de distintos puntos de Latinoamérica y España reflexionan en torno al incipiente género/subgénero. Entre los estudiosos, destacamos a Juan Armando Epple, David Lagmanovich, Violeta Rojo, Francisca Noguero, Laura Zavala, Graciela Tomassini y Stella Maris Colombo<sup>29</sup>. El índice de la revista pone en evidencia la variable e inestable nomenclatura del género (por algunos considerado un subgénero): cuento brevísimo (Epple), microrrelato (Lagmanovich), minicuento (Rojo), cuento ultracorto (Zavala), minificción (Tomassini y Colombo). Según el posicionamiento teórico, el acento está puesto en la concisión discursiva, la extensión de las brevedades, en la presencia excluyente de la narratividad o en el carácter transgenérico de estas piezas, o en la tipología de microrrelatos.

Violeta Rojo, una investigadora venezolana, por su parte, en su *Breve manual (ampliado) para reconocer minicuentos* (2009) señala, en un primer momento, que estas piezas breves son un subgénero del cuento tradicional. Si bien reconoce que sus características- brevedad, argumento explícito o implícito, estructura proteica, concisión, uso de cuadros- hacen de él una singular forma textual, no admite su autonomía genérica. Más adelante, y a partir del estudio de una serie de antologías, Rojo ratifica su preferencia por el término minicuento pero no deja de señalar que la reunión de variedad de microtextos – incluso aquellos que fueron extraídos de otros textos de mayor extensión- en las antologías, pone en cuestión constantemente el nombre del género. Ante eso, ella propone “minis” y expresa que no sólo se trataría de cuentos extremadamente breves sino de textos que comunican algo y que tienen sentido completo (2009: 155)<sup>30</sup>. Esta ampliación de la definición provoca cierta ambigüedad e imprecisión en torno a la delimitación y definición de estas formas.

En Argentina, es interesante la contribución de Graciela Tomassini y Stella Maris Colombo (1996) quienes advierten que el uso de los términos minificción y minicuento como equivalentes no es conveniente, pues refieren grupos de microtextos diferentes. El primero nuclea a los textos de pequeña extensión y de carácter ficcional. En tanto que un microtexto sólo puede ser considerado minicuento si presenta una estructura narrativa explícita, recuperable o identificable. Esta propuesta, de alguna forma, delimita mejor el objeto de

---

<sup>29</sup> Todos ellos a fines de los 90 o en el 2000 publican en un libro la maduración de sus reflexiones teóricas.

<sup>30</sup> Originalmente el texto fue publicado en Francisca Noguero (ed.) (2004). *Escritos disconformes. Nuevos modelos de lectura*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca. pp. 131-133

estudio. Las autoras además de teorizar se ocupan del estudio de la minificción de la provincia de Rosario.

También es ineludible la labor de David Lagmanovich quien, como se dijera párrafos atrás, difundió el término microrrelato. En su libro *El microrrelato. Teoría e historia* (2006), realiza un recorrido histórico del género desde los precursores e iniciadores hasta los autores contemporáneos, identifica algunos tipos de microrrelatos (reescritura y parodia, el discurso sustituido, la escritura emblemática, la fábula y el bestiario, el discurso mimético) y establece proximidades y distancias entre esta especie textual y otros géneros. Define al *microrrelato* como una minificción cuyos rasgos notorios y fundamentales son la brevedad, la ficcionalidad y la narratividad. Para referirse a este género emplea indistintamente microrrelato y minicuento.

Por su parte, Ana María Mopty, a nivel del NOA, contribuyó a los estudios sobre el género al reunir la producción de los microrrelatistas de la región y continuar, de forma sistemática, con el trabajo iniciado por Lagmanovich. Mopty (2010) realiza un recorrido por la producción literaria narrativa de distintos autores, principalmente tucumanos, a fin de establecer los antecedentes del género y brindar un panorama de la producción de microrrelatos del NOA a partir de un análisis discursivo que le permite concluir que “Se ficcionaliza todo aquello que no funciona en la vida político-social o en áreas particulares” (Mopty, 2010:135-136), que la presencia de las raíces de los antiguos habitantes, de la trascendencia de la conquista y evangelización son reconocibles y que hay una necesidad de indagar sobre la identidad. Si bien su estudio le otorga un lugar preferencial a la narrativa ultrabreve de Tucumán, permite el acercamiento a las obras de otros autores de la región.

Desde la región, es importante destacar a Alba Omil y Raúl Piérola que en 1981, a partir de análisis de un texto de Enrique Anderson Imbert, proponen a hablar de minicuento y destacan sobre todo el trabajo artesano con el lenguaje con la pretensión de alcanzar la exquisitez expresiva.

Un lugar aparte merece el libro *El microrrelato Hispanoamericano. La formación de un género en el siglo XX* del investigador tucumano Guillermo Siles. El autor se refiere a los principales estudios teórico-críticos sobre el género; señala dos fases que contribuyeron a su formación: una de ellas que coincide con el modernismo y las vanguardias, y de la que sobresale el nombre de Julio Torri como el precursor; en la segunda fase se destaca a Jorge

Luis Borges como el renovador del cuento y como uno de los principales promotores indirectos de la microficción. Además del estudio de las brevedades de Borges y Monterroso, Siles dedica una parte de su investigación a Luisa Valenzuela y Ana María Shua, dos referentes contemporáneas del microrrelato argentino, y expresa que sus producciones emergen a mediados de 1980 cuando es evidente la conciencia genérica del microrrelato e irrumpe en el escenario nacional la literatura escrita por mujeres.

Dentro del NOA también nos parece oportuno nombrar el trabajo de Alicia Chiban (1993), “Aporte a una tipología de la narrativa breve latinoamericana (A propósito de César Antonio Alurralde)”, que aborda textos del libro *Cuentos breves* (1984) del escritor salteño. Entre otras cosas instala el nombre del autor en el panorama de la narrativa breve latinoamericana, reconoce la naturaleza transtextual de la microficción aunque distingue el predominio de la narratividad, señala algunas estrategias utilizadas por Alurralde y sobre todo, lo nombra el “precursor del género en el noroeste argentino”. El artículo es, sin duda, una invitación a explorar la microficción del autor, cuya obra ha sido escasamente leída y estudiada por la crítica especializada<sup>31</sup>.

Otro de los artículos críticos de la región que se interesa por la narrativa brevísima de Alurralde es “Buscando una reflexión (a propósito del cuento breve y brevísimo)” de Cristian Gabriel Cinco y Rosario Robles Michel Rosario (2011). El interés de los autores está puesto en el análisis de los textos, procurando destacar algunos tópicos y estrategias narrativas recurrentes. No se problematiza la cuestión genérica o las propuestas de denominación; sí establecen una diferencia entre cuento breve y brevísimo haciendo foco en la brevedad de las composiciones narrativas del autor estudiado.

Del Noroeste Argentino, además, es significativo el planteo de Rogelio Ramos Signes (2012) que, al igual que Lagmanovich, resalta como propiedades del microrrelato, la brevedad y el relato de algo. Sin embargo, lo sustancioso del artículo, a nuestro criterio, es el contraste que establece entre este género y otros microtextos como el chiste, el refrán, el horóscopo e incluso los rezos.

---

<sup>31</sup> A los artículos referidos se suma el trabajo de nuestra autoría titulado “‘Prólogo fundacional’: definiciones del microcuento con tono poético. Acerca del Prólogo de *Cuentos Breves* (1984) de César Antonio Alurralde” (en prensa). El artículo fue presentado en el marco de las Jornadas de Crítica Literaria “Trayectorias y polémicas en los estudios literarios”, realizadas los días 10, 11 y 12 de octubre de 2018 en la ciudad de Salta y tiene como propósito reposicionar la narrativa brevísima de Alurralde en la escena literaria regional y nacional.

Otra contribución de nuestra región es *Textículos en el NOA. El microrrelato en las voces de seis autores* (diciembre 2014)<sup>32</sup>. En este libro se reúnen los comentarios de algunos de los autores más representativos de la microficción en el NOA que se animan a reflexionar desde la propia práctica y establecen, de cierta forma, algunos acuerdos respecto de la nomenclatura. Así, por ejemplo, David Slodsky (Salta) expresa: “...yo prefiero, para diferenciarlo, el término minificción... porque este término permite, para mí, que entren tanto el microcuento, como el microrrelato, pero que no entren otros géneros emparentados pero distintos; el aforismo, por ejemplo.” (pág. 21) Antonio Cruz, por su parte, señala: “...yo personalmente prefiero la denominación de microrrelato y procuro, siempre, que mis textos tengan inicio, desarrollo y remate... En realidad, yo creo que los que apuntamos a narrar una historia, a contar, algo, apuntamos al microrrelato o al microcuento...(que) debe tener algunas cosas ligadas con el canon del cuento para poder ser considerado microrrelato...” (págs. 24-25) En tanto Rogelio Ramos Signes (Tucumán) expone: “[El microrrelato] Sería como el miembro exitoso de la familia (de textos brevísimos), pero cuando llego a este punto creo que minificción es mejor término... Escribo, hago un breve texto parodiando a los horóscopos, pero allí no hay relato. Ya no sería un microrrelato pero sí una minificción, ídem con otros miembros de la extensa familia.” (20)

Entre los últimos aportes críticos de la región podemos mencionar la tesis de Licenciatura de Noelia Zelaya Sarabia (FHYCS, UNJu) titulada “La voz y la mirada femenina en microrrelatos de Ildiko Nassr y Patricia Calvelo” (2019)<sup>33</sup>. El trabajo analiza una selección de textos de las autoras jujeñas con la intención de dar cuenta de la “mirada femenina contrahegemónica” que se teje en sus microficciones. La tesis es de valía para los estudios del noroeste, pues ofrece una lectura novedosa del género en diálogo con problemáticas sociales actuales.

Por último, incluimos artículos de nuestra autoría que fueron producto de la investigación de los últimos años en torno a la microficción del NOA. El primero de ellos es “El microrrelato en Jujuy” (2011), en el texto nos referimos a las etapas de constitución del género, sus rasgos sobresalientes y nos detenemos en el análisis de algunos microrrelatos de las autoras jujeñas Patricia Calvelo e Ildiko Nassr; otro es “Los antecedentes del microrrelato

---

<sup>32</sup> El libro, además, cuenta con una pequeña antología. Véase: Castro, R.; Nallim, A. y Quispe, G. (2014). *Textículos en el NOA. El microrrelato en las voces de cinco autores*. San Salvador de Jujuy: Proyecto C.

<sup>33</sup> El trabajo estuvo dirigido por la Dra. María Eduarda Mirande (UNJu).

en Jujuy: Acerca de Luis Wayar” (2014)<sup>34</sup>, se trata del primer acercamiento a los textos de Wayar, busca poner en valor su escritura brevísima y exponerla como una muestra de la microficción argentina. “Hacia una cartografía histórico-literaria del microrrelato en el noroeste argentino desde los ’80 hasta el presente” (2016)<sup>35</sup> es un artículo en el que comentamos críticamente microrrelatos de Luis Wayar, Ildiko Nassr, Patricia Calvelo y David Slodsky (Salta) con la intención de comenzar a esbozar una historia del género en la región. Sumamos a estas contribuciones, las reseñas de dos libros de Ildiko Nassr, sin duda una de las escritoras más representativa de la microficción del noroeste y referente indiscutida a nivel nacional y latinoamericano: “Entre la irreverencia y la exquisitez de la palabra. Comentarios a la nueva edición ampliada y revisada de *Placeres cotidianos* (2017) de Ildiko Nassr”<sup>36</sup> y “*Animales feroces*: inventario alternativo del reino ‘animal’” (2019)<sup>37</sup>.

---

<sup>34</sup> Publicado en *Plesiosaurio. Primera revista de ficción breve peruana*. Año VII, N° 7, Vol. 1. Lima, diciembre de 2014, pp. 85-112. Sitio web: [http://www.mediafire.com/view/v6nqss2vq8adndw/Plesiosaurio\\_7\\_-\\_1.pdf](http://www.mediafire.com/view/v6nqss2vq8adndw/Plesiosaurio_7_-_1.pdf)

<sup>35</sup> Publicado en *Revista Nuestro NOA T. 7. Hacia la construcción de conocimientos sociales emancipatorios*, junio 2016, págs. 91 a 109. ISSN 1852-8287

<sup>36</sup> Publicada en Cruz, Antonio (Dir.) *Tardes amarillas*. Revista de cultura N° 62. Año 5. Enero 2019. Sitio web: [http://www.tardesamarillas.com/index.php?option=com\\_content&view=article&id=765:gloria-quispe&catid=18:microrrelato&Itemid=22](http://www.tardesamarillas.com/index.php?option=com_content&view=article&id=765:gloria-quispe&catid=18:microrrelato&Itemid=22)

<sup>37</sup> Publicación académica del Proyecto 2334 - CIUNSa “Relevamiento crítico de la Literatura del NOA”, dirigido por la Dra. Raquel Guzmán. Sitio Web: <https://enciudarte.files.wordpress.com/2019/11/12-quispe-gloria-animales-feroces-nassr.pdf>



## CAPÍTULO 3

### 3.a. ¿Minificción, minicuento o microrrelato? Aproximación teórica

Fueron variados los nombres que se utilizaron para nombrar a los microtextos ficcionales narrativos o transgenéricos. Entre ellos se encuentran *textículo*, *ficción súbita*, *cuento ultrabreve*, *cuento ultracorto*, *semicuento*, *minicuento*, *microrrelato* y *minificción*. Sin embargo fueron los tres últimos los que alcanzaron mayor difusión y adhesión. Ahora bien, ¿los tres términos son equivalentes? ¿señalan al mismo objeto textual? A fin de ir definiendo un posicionamiento propio, expondremos a continuación los que consideramos los principales aportes teóricos.

Como mencionamos en el capítulo anterior, el término “minicuento” es difundido por la investigadora venezolana Violeta Rojo. Sin embargo, fue usado por otros previamente. Así, lo encontramos en una definición que proponen Alba Omil y Raúl Piérola (1981):

El minicuento es, en apariencia, anécdota pura, o narración condensada, pero sólo en apariencia, porque en el fondo es bastante más que eso; para definirlo se nos ocurre el símil con el peso oro donde cada kilate tiene un valor enorme. El buen artesano de un minicuento se preocupa de elaborar (y esta palabra no está puesta al acaso) la materia de manera que término pueda ser computable en peso oro, sin menor desperdicio y donde la entidad completa sea una pequeña obra sin fisuras. No importa, entonces, si la anécdota es propia o prestada, lo importante es apretar la situación entera en un puño y, además, imprimirle el sello personal. (126)

Los autores señalan como uno de los rasgos distintivos la narratividad, aunque ponderan más la minuciosidad compositiva de la frase y la oración. La comparación con el “peso oro” es más que ilustrativa. El minicuento es, de cierta forma, una pieza de orfebrería; perfecta, precisa y de gran intensidad. Otro punto a destacar es la mención de la anécdota “propia” o “prestada”, a nuestro entender, el minicuento puede ser fruto de la invención o de la reescritura de un texto (mito, relato bíblico, cuento maravilloso, etc) existente. Los autores aluden, entonces, a otro de los rasgos característico del género, la intertextualidad.

Por su parte, cuando Violeta Rojo (2009) habla de minicuento se refiere a:

una narración sumamente breve (no suele tener más de una página impresa), de carácter ficcional, en la que personajes y desarrollo accional están condensados y narrados de una manera rigurosa y económica en sus medios y a menudo sugerida y elíptica. El minicuento posee carácter proteico, de manera que puede adoptar distintas formas y suele establecer relaciones intertextuales tanto con la literatura (especialmente con formas arcaicas) como con formas de escritura no consideradas literarias. (94)

La definición concentra los puntos (características) que in extenso la autora desarrolla en su libro: brevedad, lenguaje preciso, uso de cuadros y carácter proteico. Si bien desde el inicio expresa que el minicuento es un subgénero del cuento, la presencia de características de otros géneros pondría en tensión esta filiación. Sin embargo, ella se encarga de aclarar que el “carácter proteico” alude a la versatilidad del minicuento, a su forma cambiante, pues puede tener apariencia de fábula, ensayo, instrucciones, definiciones, parábolas, poemas en prosa, etc. Rojo se refiere a este rasgo aludiendo a Proteo. El personaje mitológico que era capaz de adquirir las formas más dispares a fin de escurrirse de quienes lo acechaban por su virtud profética. De igual modo, el microcuento “Pertenece o se vincula con muchos géneros a la vez, pero a ninguno de ellos en propiedad”. (Rojo, 2009: 79)

Es precisamente esa “forma cambiante” la que determinó que otros estudiosos y/o escritores prefieran hablar de mini o microficción. Uno de ellos es Raúl Brasca (2004), quien considera que ese término es más amplio. Hablar de microrrelato o minicuento sería limitar las producciones a su carácter narrativo. Entonces todos aquellos textos que no pudieran tener una superestructura narrativa reconocible quedarían fuera del grupo. La preferencia del escritor estaría dada por el “carácter proteico” o la “transgeneridad” de la minificción.

Precisamente Graciela Tomassini y Stella Maris Colombo (1996) proponen la categoría transgenérica para referirse a la “amalgama de diferentes tipos de discursos en el desarrollo de una minificción” con el incierto predominio de uno/s por encima de otro/s. Las autoras señalan que la minificción toma en préstamo los “moldes”, las formas o las estructuras de otros discursos (como la fábula, la parábola, el caso, la leyenda, el mito, el cuadro de costumbres, el retrato, la epístola, el aforismo, la sentencia, el informe científico, el aviso publicitario) y según la ocasión privilegia una en particular. Por ello, prefieren el término minificción:

Resulta obvio 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. De otra parte, las expresiones ‘minicuento’, ‘microcuento’, ‘microrrelato’, ‘cuento brevísimo’ (o simplemente ‘brevísimo’) así como ‘cuentos en miniatura’, comparten semas que justifican su empleo como designaciones equivalentes para aludir a un tipo de texto breve y sujeto a un esquema narrativo. Queda claro que el término ‘minificción’ recubre un área más vasta en tanto trasciende las restricciones genéricas. Al usar como equivalentes ‘minificción’ y ‘minicuento’ —por ejemplo— se soslaya el hecho de que sólo un subgrupo (seguramente el más nutrido) del *corpus* de la ficción brevísima está integrado por minicuentos, es decir, por textos minúsculos que comparten una superestructura narrativa.

Las autoras dividen las aguas. Con el término “mini o microficción” nombran al conjunto de microtextos ficcionales transgenéricos. En tanto, que con microrrelato o minicuento nombran a un microtexto que posee una estructura narrativa reconocible.

En este punto, nos parece oportuno recuperar los aportes de David Lagmanovich. El estudioso habla de “minificciones” para referirse a los (micro)textos “configurados por la especial visión y los no menos especiales procedimientos de la ficción literaria” (2006:26). Considera que no puede ser usado como sinónimo de microrrelato, pues todos los microrrelatos pueden ser minificciones pero no todas las minificciones son microrrelatos. En éstos el rasgo predominante es la existencia de una trama narrativa. Lagmanovich no comparte con sus pares la idea de hablar de una actitud transgénica, pues “en el microrrelato no se produce un cruce de géneros ni un estatuto que los traspasa” (30), sí es evidente la existencia de elementos de géneros diversos pero se impone la narratividad.

Puntualmente, Lagmanovich (2006) manifiesta que los microrrelatos:

Son ficciones que –en cualquier orden- presentan: a) una situación básica (en estas breves composiciones, muchas veces tácita), b) un incidente capaz de introducir un cambio o modificación en la situación inicial, y c) un final o desenlace (a veces sorpresivo, a veces abierto) que vuelve a la situación inicial o bien que sanciona el definitivo apartamiento de aquélla. (26)

Además, para el investigador tucumano “minicuento” y “microrrelato” son términos equivalentes que aluden a una misma especie genérica y los usa como sinónimos. En su libro, Lagmanovich también propone una nueva categoría: “hiperbreve”, para referirse a los microrrelatos de una y dos líneas o microrrelatos que no superan las 40 palabras. Destacamos esta propuesta porque más adelante será de gran utilidad para nombrar a los microtextos de la columna “Sic, ídem y etcétera” de Luis Wayar.

Por último, a fin de completar este mapa terminológico, vamos a citar a Irene Andres-Suárez (2010), quien define a la minificción como “una supracategoría literaria poligenérica, un hiperónimo que agrupa a los microtextos literarios ficcionales en prosa, tanto a los narrativos<sup>38</sup>... como a los que no son narrativos<sup>39</sup>” (2010, 55). La investigadora además señala que la minificción no es un género literario, pues en tanto supracategoría reúne textualidades de diversos géneros independientes, cada uno con sus propios rasgos. Con Andres-Suárez consideramos que el microrrelato posee un estatuto genérico y forma parte,

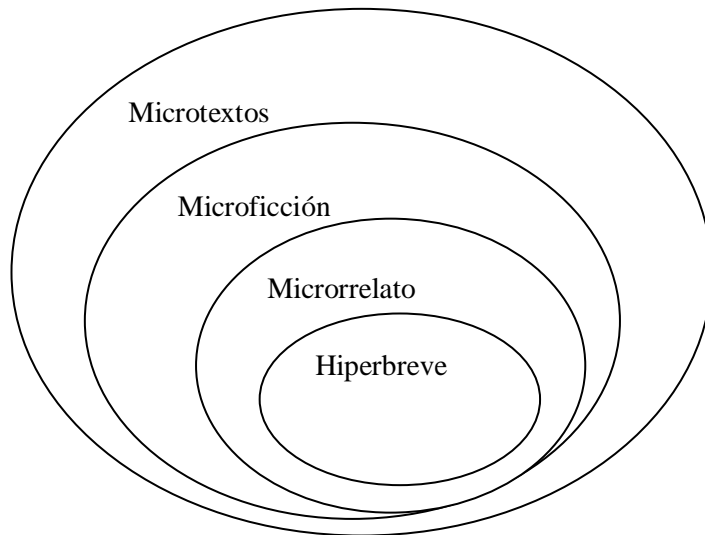
---

<sup>38</sup> La autora incluye aquí al microrrelato pero también a la fábula, la parábola, la anécdota, la escena o el caso.

<sup>39</sup> Entre ellos el bestiario, el poema en prosa, la estampa o el miniensayo.

como ya lo había planteado Lagmanovich (2006), “de un continuum que abarcaría –de mayor a menor- el ciclo novelístico, la novela, la *nouvelle* (novela corta), el cuento y el microrrelato mismo.” (31)

A modo de síntesis:



Para la selección de nuestro corpus de estudio seguimos la posición narrativista propuesta por Lagmanovich. Es decir, seleccionamos las microficciones que, de manera explícita o apenas insinuada, cuentan algo. Usaremos de manera equivalente los vocablos “microrrelato” o “minicuento”. Sin embargo, como Tomassini y Colombo y Andres-Suárez, preferimos el término o subcategoría “minificción” para referirnos a aquellos microtextos ficcionales narrativos y no narrativos. Nuestra postura es provisoria, pues sabemos que la producción minificcional actual pone constantemente en tensión los posicionamientos teóricos y los intentos de definición del género. El microrrelato hoy es un “tipo temático, composicional y estilístico de enunciados, determinado y relativamente estable” (Bajtín, 1990: 252), está institucionalizado y funciona como “horizonte de expectativas” para los lectores y como “modelo de escritura” para los autores (Todorov, 1988).

### **3. b. Características del microrrelato**

En estas páginas, a veces directa y otras indirectamente, aludimos a las características del microrrelato. En este apartado, nos referiremos con mayor detalle a ellas.

La brevedad, la ficcionalidad y la narratividad son los rasgos constantes o necesarios del microrrelato. Es decir, son los elementos esenciales del género. Sin embargo, tiene otros que son variables y que se desprenden de los primeros. Son rasgos, dice Gallegos Santiago (2015), más proclives a los cambios en el transcurso histórico: rasgos del discurso, de la historia y los de la comunicación literaria (62). De los rasgos necesarios o constantes, priorizaremos a la brevedad y la narratividad.

La **brevedad** es la característica más evidente, “es la que da lugar a las otras [características]” (Rojo, 2009:57) y es también “consecuencia de una ajustada economía narrativa y la condensación absoluta de los medios expresivos” (Andres-Suárez, 60). Por ello, está en íntima relación con la elipsis. En el microrrelato importan de igual manera lo dicho y lo no dicho; lo que se silencia y lo que se sugiere. Como con el nombre del género, la brevedad varía en extensión según los estudiosos<sup>40</sup> y ello se debe, señala Lagmanovich, a “que tal noción es eminentemente subjetiva” y “está condicionada por contextos culturales, dentro de los cuales figura la tradición literaria” (2006, 38). La extensión de un microrrelato, entonces, puede variar de una línea hasta las 350 palabras e incluso una página impresa, extensión límite ésta señalada por algunos especialistas (Lagmanovich, 2006; Rojo, 2009; Koch, 2011; Gallegos Santiago, 2015). Nuestro corpus está compuesto por textos de pocas líneas y otros que exceden apenas la media página.

Dijimos que el microrrelato para ser tal tiene que **contar o narrar algo**. Esto es, en el microtexto ficcional deber tener un narrador o agente enunciativo del discurso que dé cuenta de un evento o un acontecimiento en el tiempo (Gallegos Santiago, 2015: 75). En otras palabras, tiene que poseer una superestructura narrativa reconocible. Por la misma brevedad del microrrelato, muchas veces no aparecen todos los elementos de esa estructura e incluso hay textos en los que la historia o fábula es apenas perceptible. Violeta Rojo (2009) distingue entre minicuentos con fábula y minicuentos sin fábula. En los primeros las narraciones son completas y en los sin fábula, las narraciones son incompletas (o la narratividad es virtual) y necesitan para su recomposición la activa participación del lector, quien a su vez tendrá un sensación de narratividad (o “efecto de fábula”) si el texto tiene la capacidad de producirla (Gallegos Santiago, 79).

---

<sup>40</sup> Violeta Rojo cita algunas referencias: “Para Carrera (1992: 27), “cien o mil quinientas palabras publicable en una o dos páginas de una revista”, Miranda (1992b) da como máxima extensión dos páginas impresas. Sequera (1990) habla de un “espacio no mayor de veinticinco renglones, contenido cada renglón de no más de sesenta caracteres, esto es, una cuartilla” (2009: 61).

Por otro lado, entre los rasgos variables se encuentran los **rasgos de la historia** (o la fábula). Estos están íntimamente relacionados con la narratividad y la brevedad, pues por esta última los elementos formales de la historia (trama, personajes, espacio y tiempo) a veces se presentan de manera sintética y otras están apenas sugeridos. Por ello, no se puede pensar en una complejidad estructural. Así, si tenemos en cuenta la estructura externa encontramos microrrelatos cuya modalidad es dialógica y en otros es monológica. En la primera, “lo esencial está confiado a la voz de los personajes” (Lagmanovich, 42); sin embargo, deben haber marcas de la existencia de una voz narradora. En los microrrelatos monológicos, en cambio, la historia está confiada a la voz del narrador. En relación a la estructura interna, en el microrrelato se fractura la estructura tradicional narrativa. Es común, entonces, encontrar microrrelatos *in media res* (en medio de la situación narrativa); otros *in finen res* (cuando es simultánea o casi simultánea la presencia de un conflicto, su clímax y su posible resolución) y algunos en los que presentan sólo el conflicto o solo el final (Gallegos Santiago, 2015).

Por otra parte, los **rasgos del discurso** también están en estrecha relación con la brevedad. El microrrelato requiere de un lenguaje preciso, conciso y de gran intensidad. Esto lo aproxima a la composición poética y a otras formas no literarias que también trabajan con la agudeza y la densidad como los aforismos (**carácter proteico o trangenérico**). Al decir de Lagmanovich, los microrrelatos “no son abreviaturas de nada, sino construcciones absolutamente autónomas que imponen su presencia en virtud de una estructura que aspira a la perfección” (41). En el microrrelato las palabras que están son las necesarias y en combinación con los silencios potencian la significación. Esa estructura condensada de este género se logra a partir del uso de otro recurso como la **intertextualidad e hipertextualidad**<sup>41</sup>. Las pocas líneas del microcuento determinan que los escritores apelen a la memoria cultural y literaria del lector para reponer lo intencionalmente elidido. No hay lugar para descripciones o explicaciones, por eso se recurre a la competencia intertextual del lector. Una cantidad interesante de minificciones son reescrituras de clásicos de la literatura universal, de relatos bíblicos e incluso de la tradición oral. En producciones más recientes, la intertextualidad no tiene tanta presencia.

Llegamos así a los rasgos pragmáticos o de la comunicación literaria. El lenguaje cuidado y polisémico, la concisión e intensidad expresiva del minicuento demandan un **lector competente y activo** que cuente con una enciclopedia cognitiva que le permita interpretar y

---

<sup>41</sup> En el Capítulo 8.b nos referimos con mayor profundidad a la intertextualidad, pues es uno de los recursos más presentes en la microficción de Luis Wayar.

reponer la información a partir de las escasas alusiones o huellas que están dispersas en unas pocas líneas. El microrrelato necesita un lector co-creador, “que presente una serie de habilidades para inferir, asociar y comprender, tanto en el nivel intratextual como en el extratextual...” (Gallegos Santiago, 2015: 105). El lector puede dar cuenta de estas habilidades si el autor pone en juego sus conocimientos literarios, su capacidad creativa y su virtuosismo compositivo.

En el análisis de nuestro corpus aludiremos directa e indirectamente a estos rasgos constantes y variables del microrrelato. Usaremos éste término y microcuento como equivalentes para referirnos a los microtextos ficcionales narrativos de Luis Wayar y cuando usemos el término microficción estaremos contemplando también los microtextos ficcionales no narrativos que forman parte de la columna “Sic, ídem y etcétera”. Además, según la brevedad de los microrrelatos de esta columna, apelaremos al término “hiperbrevé” que da nombre a los microtextos de una o dos líneas.

## CAPÍTULO 4

### 4. a. Breve panorama de la narrativa de los '70 y los '80 en la Argentina

Los setenta y los ochenta son dos décadas marcadas por dos acontecimientos trascendentales: la dictadura (1976) y el retorno a la democracia (1983). Uno de los rasgos de la época fue la despolitización en todos los niveles. Otro, la censura o más precisamente el sistema de indeterminación de lo censurado, no había indicaciones precisas sobre lo que podía hacerse, decirse e incluso leerse. Era, sin duda, otra forma de dominación y de ejercicio arbitrario del poder.

Durante el proceso, el campo intelectual argentino se fracturó; el exilio de algunos de escritores y la permanencia en el país de otros significó una victoria del sistema represivo y “no de elecciones sólo regidas por la libre voluntad de los sujetos”. Ello, sin embargo, no impidió la polémica polarización entre “los que se quedaron” y “los que se fueron” que derivó en la formulación de dos tesis opuestas y complementarias. Mientras los que estaban en el exilio pensaban que tenían en sus manos tramar la resistencia a la dictadura porque consideraban que el país estaba ocupado por la política y la ideología del régimen, los que se quedaron sostenían que “una palabra escrita en el país equivalía a ríos de tinta corridos en el extranjero” (Sarlo, 1988:102). Esto no hizo más que fracturar de otra forma el campo intelectual y literario, pues se perdió de vista que la primera fractura había sido promovida por el mismo régimen y que tanto los que se quedaron como los que se exiliaron perdieron. Los primeros soportaron en los años 76 y 77 “las peores condiciones de reflexión ideológica y política” y los segundos debieron soportar el desgarramiento de dejar la tierra, de adoptar otra lengua y buscar otras alternativas para la circulación de las ideas y las nuevas propuestas ideológicas y estéticas.

Gregorich, por su parte, considera que el conflicto entre los que se quedaron y los que se fueron es minoritario y artificial frente al “único conflicto real que pudo existir –y que puede seguir existiendo- se dio y puede seguir dándose por razones competitivas entre individuos o grupos (estos últimos, formados más bien por amigos personales que por socios estéticos e ideológicos).” (1988:116)



Independientemente de las divisiones del campo, la producción literaria continuó dentro y fuera del país. Frente al discurso autoritario, monológico<sup>42</sup>, transhistórico y transubjetivo<sup>43</sup>, el discurso literario apareció como un discurso alternativo que apostó a la pluralidad de sentidos y al dialogismo. Todos los escritores hallaron distintas formas de narrar lo inenarrable y por ello, se conformó en estas décadas un variado y complejo corpus literario.

A propósito, citamos in extenso a Beatriz Sarlo:

La narrativa de estos últimos diez años se escribe en el marco de la crisis de la representación realista y de la hegemonía consiguiente de tendencias estéticas que trabajan (incluso obsesión) sobre problemas constructivos, de relación intertextual, de procesamiento de citas, de representación de discursos, de relación entre realidad y literatura o de la imposibilidad de esta relación. Es común que escritores se refieran a cuestiones teórico-críticas y demuestren lecturas de textos extremadamente sofisticados (desde el psicoanálisis lacaniano a la teoría del intertexto que, dicho sea de paso, abre la posibilidad de una nueva lectura de Borges en la clave de las escuelas francesas y del posformalismo ruso). (...) Incluso en escritores cuya perspectiva continúa siendo más afín con la del realismo, la conciencia de ya no es posible una confianza ilimitada en las posibilidades de la representación suele marcar las elecciones constructivas. El trabajo con el sistema literario y el cruce de géneros (del policial a la ensayística) diseña un arco tan amplio como para extenderse desde Soriano hasta Piglia. (2014:67)

Efectivamente, en un contexto de violencia, censura y disciplinamiento que desborda lo imaginable, los intelectuales y los escritores debieron problematizar las relaciones con el objeto de representación; ya no se podía pensar esa relación como única y necesaria. Muchas ficciones del período reflexionan sobre el orden de la representación y sobre el orden de lo representado; se ofrecen como “versiones” de lo real, que siempre resulta inasible. La literatura de Saer, por ejemplo, indaga sobre la realidad y cómo dar cuenta de ella en *Nadie nada nunca* (1980).

Los escritores y artistas argentinos en general eligieron el espacio marginal que les dio ciertas licencias para hablar de su contexto opresivo y represivo, para fracturar de alguna manera el discurso unificado del régimen. Así nos interesa destacar un proyecto cultural, político y crítico de gran importancia que surge a fines de los setenta, puntualmente en 1978. Nos referimos a *Punto de vista*, revista fundada por Carlos Altamirano, Ricardo Piglia y

---

<sup>42</sup> En tanto el discurso autoritario instala una “verdad única” que no da lugar a interpretaciones sino a una sola interpretación. Incluso está restringida cualquier oportunidad de participación discursiva.

<sup>43</sup> Sarlo (2014) señala: “el discurso autoritario es transhistórico y transubjetivo, en la medida en que sólo habla de la historia cuando debe referirse a un pasado fundacional que ser restaurado, porque en él se forjaron los valores cuya vigencia presente queda fuera de cuestión. Y es transubjetivo, porque ni los grupos ni los individuos están en condiciones de pensarse respecto de los valores impuesto. (62 y 63).

Beatriz Sarlo que decidió habitar los márgenes<sup>44</sup> para organizar su crítica, y se instaló como un espacio de debate cultural en el que participaron críticos, escritores y artistas. Marsimian y Grosso (2009) señalan:

[Punto de vista] Procuró mantener viva la cultura argentina en tiempo de crisis absoluta y establecer un enlace en los intelectuales exiliados. Para evadir la mano represora, en los primeros números se trataron temas aparentemente ajenos a la realidad nacional contemporánea (por caso, las notas sobre psiquiatría, hospicios y enfermos en Buenos Aires entre 1860 -1890, la política del ochenta y el orden conservador o la relación de Martin Heidegger con el nazismo), pero la inclusión de nombres de los críticos latinoamericanos de trayectoria combativa (Ángel Rama o Antonio Cornejo Polar) o la recurrencia a las teorías filosóficas y sociológicas de Foucault, Raymond Williams, Bourdieu, Adorno, Gramsci o Benjamin informan sobre su opción ideológica por el progresismo de izquierda, perseguido por el autodenominado Proceso de Reorganización Nacional. (73-74)

En cuanto a narrativa, en el período encontramos ficciones que revisitan el pasado cultural y político con la inquietud de buscar y encontrar allí claves para entender el presente o problematizarlo. Los autores eligen volver a momentos de importancia histórica, política y social de la Argentina; el siglo XIX es uno de los escenarios más elegidos, también lo es el período colonial. Son algunos ejemplos *Respiración artificial* de Ricardo Piglia, *Cuerpo a Cuerpo* de David Viñas, *La novela de Perón* de Tomás Eloy Martínez y *Río de las congojas* de la jujeña Libertad Demitrópulos. Otros autores tematizan el viaje y el exilio como *El país de la dama eléctrica* de Marcelo Cohen, *La casa y el viento* de Héctor Tizón. También hay quienes representan “metonímicamente la lucha por el poder” como Osvaldo Soriano en *No habrá más penas ni olvido* (Sarlo, 2014).

Si de géneros se trata, podemos decir que la narrativa policial se acentúa a mediados de los 70, su desarrollo fue en clave paródica del propio género y también con la seria intención de reflexionar sobre la violencia. Aquí podemos ubicar, por ejemplo, *Respiración Artificial* de Piglia en la que también se entrama el periodismo y el discurso ensayístico. También *Luna Caliente* de Mempo Giardinelli que se mueve entre el policial y el fantástico. Por su parte, la ciencia-ficción encuentra en la narrativa de Angélica Gorodischer, en *Kalpa imperial*, la muestra más representativa. En esta misma línea lindando con el fantástico se

---

<sup>44</sup> Paradójicamente, los miembros fundadores tiempo después pasarán a ocupar un lugar de centralidad en el mundo de la cultura argentina y se erigirán, sobre todo Sarlo y Altamirano, como las voces autorizadas para hablar de la literatura argentina y con ello, establecer un canon. Por otro lado, la posición de marginalidad no es privativa del grupo *Punto de vista*, en los '50 ya encontramos esa explotación de la marginalidad con la intención de organizar una crítica del poder, pues “la posición del escritor en el margen de la sociedad burguesa era defendida como un sitio de combate político.” En ese entonces, por ejemplo, el grupo *Contorno* reivindicó las figuras de Arlt y Martínez Estrada. En los '60, los críticos eligen explorar el concepto de marginalidad “como una función de la dependencia cultural”. (Masiello, 2014: 40)

encuentra el escritor tucumano Rogelio Ramos Signes con *Las escamas del señor Crisolaras*. Como dijimos, este período apuesta a la experimentación y al cruce de géneros; las nuevas formas de contar y de decir desbordan las estructuras y generan textos novedosos, raros, experimentales, producto de la mezcla de lo real y lo ficticio. En general el discurso literario explora múltiples estrategias disruptivas en los tejidos discursivos mediante estéticas fronterizas y antirreferenciales.

A este breve e incompleto inventario, sumamos, de la mano de Mempo Giardinelli, otros nombres que la crítica ignoró tal vez porque desarrollaron sus escrituras en otras regiones del entramado nacional. El escritor chaqueño destaca a Julio Carreras (Santiago del Estero), Héctor Ciocchini (La Plata), Miguel Ángel Molfino (Chaco), José Gabriel Ceballos (Corrientes), Carlos Roberto Morán (Santa Fe), Estela Cerezza (Chubut) y Alejandro Hugo González (Córdoba) y señala:

[estos cuentistas] se apartan de los formalismos puros y de todo contenidismo, y se reconcentran, se hacen serios –que no solemnes– en la búsqueda de formas conceptuales. Han abandonado el ideologismo de los 70 y el esteticismo aristocratizante de los 40 y 50. Escriben un cuento que se preocupa por la invención y el experimento sin perder de vista las ideas. Que pretende seducir por la ideas antes que por las ideologías. Antes por la maceración lenta que por el golpe de efecto. Antes por la evaluación a la elección responsable de la palabra, que por la seducción preciosista y narcisista, o el simple, ingenioso y a veces hueco juego de palabras. Antes por el respeto y el cuidado en la palabra que por la violación arbitraria y sensacionalista, casi siempre irresponsable. (1993:253)

Los aportes de Giardinelli son significativos porque parten de su oficio de escritor y sobre todo de promotor literario. Desde las páginas de la revista *Puro cuento* que fundó en 1986, publicó una rica muestra de la cuentística argentina, con una manifiesta intención de proponer un canon alternativo en el que los “cuentistas del interior del país” tenían un lugar protagónico<sup>45</sup>; aunque en los diferentes números los autores consagrados y nóveles compartieron de igual manera los espacios de la revista. Incluso, la microficción que empezaba a tener notoriedad, tuvo un lugar significativo en sus páginas<sup>46</sup>. El variado corpus

---

<sup>45</sup> Al respecto señala Aixa Valentina Natalini: “Puro cuento, entonces, se propone desde sus inicios como un espacio democrático, sin posturas ideológicas rígidas, ni dogmas; un lugar que convoque a todos los lectores y escritores de cuentos sin ataduras. Pretende mostrar “la otra cara del espejo del cuento argentino de los ‘80” y elabora un canon propio, descentrado, atravesando la geografía completa de la Argentina con relatos donde la calidad literaria es lo primordial. (377) Puede consultarse Natalini, A. (2008) “El microrrelato en Puro Cuento (1986-1992). Canon y corpus” en Valenzuela, L.; Brasca, R. y Bianchi, S. *La pluma y el bisturí. Actas del 1º Encuentro Nacional de Microficción*. Buenos Aires: Catálogos

<sup>46</sup> Conviene aclarar que el microrrelato, en un principio, ocupa un lugar marginal en la revista. Incluso, se lo considera un subgénero del cuento; por ello se refieren a las breves composiciones narrativas como “semicuentos”, “cuentos breves y brevísimos”. En números posteriores y por la inquietud de los lectores se

narrativo al que accede es lo que le permite destacar dos aspectos del cuento del 80. Uno es que los cuentos “carecen de voluntad de exotismo” porque los escritores ya no escriben pensando o mirando a Estados Unidos y Europa. Otro es la “despolitización del cuento” que no debe entenderse como despolitización de los autores. Hay, según el autor, “un retorno a la literatura como campo de significaciones propias, territorio autónomo, liberado de presiones, donde experimentar, donde conocer” (1993:254) y cuando la realidad ingresa en las ficciones lo hace transformada, recreada con un singular protagonismo de la elipsis y la alusión.

#### 4.a.1. La narrativa en el Noroeste Argentino

La narrativa de la región del Noroeste Argentino también evidencia cambios sustanciales en los ochenta, con una clara intención de acercarse a la producción nacional. Se trata de una profundización de los cambios promovidos ya desde los sesenta. En esa década los narradores tucumanos manifestaron una necesidad “de renovación temática y formal, independiente de requerimientos localistas” (Ara, 1982: 43). Entre ellos se encontraban Ramón Alberto Pérez, Alba Omil, David Lagmanovich, Hugo Foguet, Raúl Albarracín y Juan José Hernández. Según Ara (1982), Salta, Jujuy, Catamarca y Santiago del Estero persistieron en el cultivo de la línea folklorista, aunque destaca el papel del Grupo de la Carpa (Tucumán) en los '40 y el Grupo Tarja<sup>47</sup> (Jujuy) en el '55 en el estímulo para la renovación lírica y narrativa de sus provincias y de la región. A la lista de nombres también podríamos sumar a la jujeña Leonor Picchetti que 1964 publica *Los pájaros del Bosque* y en 1966, *La palabra mágica*; dos novelas experimentales, originales y muy críticas de la sociedad jujeña de la época. En *Los pájaros del bosque*, por ejemplo, apuesta al fluir de la conciencia, a la polifonía, a las relaciones intertextuales<sup>48</sup>. De los escritores del '60 se distinguen, sin duda, Antonio Di Benedetto (Mendoza), Daniel Moyano (Córdoba y La Rioja), Héctor Tizón (Jujuy) y el ya nombrado Juan José Hernández (Tucumán), conocidos como la “Generación

---

empiezan a incluir algunos estudios críticos con la intención de definirlo y caracterizarlo. La revista, sin duda, contribuyó al proceso de canonización del microrrelato. Consúltese el texto de Natalini, A. Op.cit.

<sup>47</sup> De la reunión del Grupo, surgió la revista *Tarja* (1955- 1960). Fue una de las revistas de mayor influencia y trascendencia literaria de la región del Noroeste Argentino. Andrés Fidalgo, Mario Busigniani, Jorge Calvetti, Néstor Groppa y Medardo Pantoja fueron sus directores. Por las páginas de *Tarja* transitaban textos de autores y artistas plásticos de mucho reconocimiento a nivel nacional e incluso internacional.

<sup>48</sup> Alberto Alabí dice: “Lo que Picchetti puso en novela polifónica, con la sencilla lozanía de los buenos escritores y anticipándose a los conceptos de la narratología diegética, fue la epopeya interior de una mujer en el tránsito hacia la construcción de su propio Superyo y, tras de ello, la deriva exploratoria por distintas figuras masculinas”. Consúltese: “Cómo es que el bosque sigue tragando pájaros” en <http://www.elojojuy.com.ar/rant/index.php?pag=2&art=461> [24/08/2014]

del nuevo interior”, que se apartan de todo regionalismo o pintoresquismo y se inclinan por la búsqueda de nuevas formas de expresión que contemplan la perspectiva totalmente urbana (en Di Benedetto), el enfrentamiento interior-Buenos Aires, “la denuncia de situaciones sociales de miseria y de marginación” (en Moyano y Hernández) y “la preocupación histórica, la vuelta hacia una historia argentina no inmediata, que intenta reconstruirse desde sus orígenes” (en Tizón). (A. M. Zubieta y otros, 1981)

En la década del '70 se sumaron otros nombres a la producción regional: Ivo Marrochi, Octavio Cejas, Carola Briones, Francisco Zamora y Oscar Pérez. Emparentados por la presencia en sus narrativas de “milagrerías y engendros míticos”. Entre la “narrativa urbana, de clase media o pequeña burguesía” (Ara, 1982: 49) encontramos a Julio Ardiles Gray de Tucumán y Francisco Herrán de Salta. Por su parte, los santiagueños Fernando Loza, Alberto Alba y Alberto Genaro Rizzo Patrón “fraternizan colectivamente con el medio y tipifican sus imágenes ajustándolas al aire común” (50). Por Jujuy se suma el nombre de Tito Maggi, quien en 1971 publica *Anamaría de las cuatro palabras*, libro escasamente conocido y leído incluso por los coterráneos.

En los ochenta, como dijimos, se intensifica la pretensión de borrar las diferencias regionales. Dice Ana María Mopty (2010):

Observamos en esta década que la escritura ejercita la borradura de los géneros. Toda textualidad parece modificar su ritmo en variables de diálogo polifónico entre lo culto y lo popular, entre el centro y las márgenes. Se reconocen respuestas creativas que unen el interior a rastros de raíces del continente hispanoamericano a través de una perspectiva histórico-social que vincula al Noroeste con significados estéticos de la región del Alto Perú. Desde la propia región se inscriben rasgos de la capital en una relación dialéctica entre teoría e historia. El discurso se llena de voces de distintos estamentos sociales porque existe un modo escritural que se pronuncia desde lo académico, desde la globalización que imprimen los medios. (57)

Las apreciaciones de Mopty evidencian que el afán de renovación y de experimentación que se podía leer en las variadas obras literarias de otras regiones del país también movilizaba a los escritores del Noroeste Argentino.

#### **4.a.2. La narrativa en Jujuy**

La década del 70 se inicia con la publicación de *Anamaría de las cuatro palabras* (1971) de Tito Maggi<sup>49</sup>, un profesor de inglés que abandonó Buenos Aires a los veintisiete años para radicarse en Jujuy. El libro reúne cuentos que fueron publicados desde 1965 en periódicos y revistas locales (Fidalgo, 1975). Guillermo Ara (1982) inscribió su nombre entre los cuentistas destacados del noroeste argentino, le llamaron la atención sus singulares personajes: “Ladrones, embaucadores, profesores, opas y azafatas protagonizan la múltiple aventura de cielo y tierra” (50). La cuentística de Maggi también fue reconocida por sus coetáneos. Tizón por ejemplo apreció el trabajo escriturario de sus textos, calificó de “estupendos” sus cuentos, pero también dijo que Maggi era un “escritor automalogrado” (citado por Nallim, 1999), pues le faltaba el ejercicio arduo y la exigencia diaria de la escritura. En *Anamaría de las cuatro palabras*, Maggi muestra su originalidad e instala el binomio vida/muerte como tópico de su narrativa (Nallim, 1999). En 1982 publica *Una sonrisa y 32 dientes*, y en 1987 *Pilpintos*, un libro que reúne cuentos y piezas breves (aforismos, epigramas o greguerías) que exponen su lucidez intelectual.

En los setenta también encontramos a José Murillo<sup>50</sup>. Con veintitrés años publicó en 1945 su primera novela, *Justicia de hombres*. A ese libro le siguieron otros: *Cuentos poemáticos para una mujer* (1950), *El fundo del miedo* (1958), *Una lonja de tierra* (1966), *Mi amigo el Pespír* (1966) y *Los traidores* (1968). En la de narrativa de Murillo la temática rural tiene un lugar destacado. El autor pone en escena personajes, modismos y otros elementos propios de la provincia sin caer en el estereotipo. Su escritura esquivó los tintes folklóricos. Murillo se encarga de mostrar el drama de los sujetos desclasados de Jujuy (trabajadores golondrina, hombres del monte jujeño, etc). Fidalgo destacó su “prosa descriptiva, ágil y precisa”; según él con la novela de 1958, Murillo alcanza “categoría de recio y valiente novelista del interior jujeño” (1975: 151). En la década del 70 su producción literaria es igualmente significativa: en 1973 publica *Cinco patas*, dos años más tarde *El tigre de Santa Bárbara* (1975) y *Renancó y los últimos huemules* (1975, en co-autoría con Ana María Ramb), más tarde *Brunita* (1977) y *Leyendas para todos* (1978). Los textos más leídos de Murillo son los que prefiguran un lector infantil y/o adolescente (*Mi amigo el Pespír*, *Cinco Patas*, *El tigre de Santa Bárbara*, *Renancó* y *Brunita*). Libros que por cierto fueron censurados durante la dictadura, no tanto por la ideología que el escritor reflejaba sino por la afiliación al Partido comunista. Al respecto dicen Bialet y Luján Atienza (2016):

---

<sup>49</sup> Nació aproximadamente en 1915. En 1943 publicó su primer libro, *Aires jujeños*, un poemario que reunía treinta poemas. (Fidalgo, 1975: 130)

<sup>50</sup> Nació en Ledesma, Jujuy, en 1922.

Los cuentos en sí apenas contienen ideología, al tratarse de historias de como los animales colaboran y defienden al hombre y sobre el respeto a la naturaleza. Aunque ya hemos tenido ocasión de comprobar que el incipiente ecologismo de la época molestaba en grado sumo a los censores (312)

Un lugar en este breve inventario también merece Libertad Demitrópulos, escritora ledesmensense nacida en 1922. Entre los 70 y los 80 publicó *La Flor de Hierro* (1978), *Río de las congojas* (1981) y *Sabotaje al álbum familiar* (1984)<sup>51</sup>. En las novelas hay una vuelta al pasado, a los orígenes con la intención de leer el presente; el presente represivo y violento de la dictadura. Podríamos decir, que se textualiza lo reprimido. En *La Flor de Hierro* y en *Río de las congojas*, Demitrópulos ficcionaliza la historia fundacional de Santiago del Estero y Cayastá (primitiva Santa Fe) respectivamente. Las novelas cuestionan el discurso histórico que es parcial y monológico. Son textos híbridos, polifónicos, con una fuerte presencia de la voz de sujetos marginales (en el caso de *Río de las congojas*, el mestizo Blas Acuña y la ilegítima María Muratore). A cargo de ellos está la rememoración y la reconstrucción histórica. Es notable además el protagonismo de los personajes femeninos; las mujeres son las conservadoras de la memoria y las gestoras de la historia. “La memoria es también y sobre todo, un operador privilegiado ideológicamente en las dos novelas, en tanto sería el único discurso al que se le atribuye el poder de resistir el silenciamiento violento” (Calabrese, 2009:49). Por otra parte, en *Sabotaje al álbum familiar* se entretreje la historia familiar con la de la Resistencia peronista. Así la literatura se entrama con la política. Las mujeres también son protagonistas, en particular la figura de Doña Waldina, matriarca de la familia.

En este período también, Héctor Tizón, uno de los referentes de la narrativa jujeña, publica los libros de cuentos *El jactancioso y la bella* (1972) y *El traidor venerado* (1978), y las novelas *El cantar del profeta y el bandido* (1972), *Sota de bastos, caballos de espada* (1975), *La casa y el viento* (1984) y *El hombre que llegó a un pueblo* (1988)<sup>52</sup>. En sus textos “predomina el hombre mítico, el actante plural encarnado en actores anónimos, que vuelve protagonista a toda una comunidad” (Fleming, 19: 135). Tizón elige para sus historias la ruralidad puneña, escasamente sitúa sus historias en la ciudad y cuando lo hace es para establecer el contraste con las tierras desoladas y frías de la Puna. Hace, dice Anibal Biglieri (2018), una “cartografía de la Puna”:

---

<sup>51</sup> En 1967 publicó su primera novela, *Los Comensales*. En 1994 publicó *Un piano en Bahía desolación* (novela). Póstumamente, se publica *Mamacoca* (2013).

<sup>52</sup> En los 60 había publicado *A un costado de los rieles* (1960, cuentos) y *Fuego en Casabindo* (1969, novela). Es uno de los escritores más prolíficos. Su producción también incluye ensayos.

Y así es la obra de Tizón, unión de literatura y geografía, ficción y “realismo” hecha de creaciones autóctonas (novelas, cuentos, ensayos), pero insertadas todas en contextos extraliterarios y extralingüístico, y en primer lugar, en el “contexto de producción” del propio autor y desde el cual crea *su Puna*: su vida en Jujuy, su exilio y su retorno, etc. (p. 80) [en cursiva en el original]

En los textos del escritor jujeño, podemos acceder a la Puna como espacio concreto, físico y material (espacio percibido) construido desde la percepción del autor que es siempre situada, también como espacio concebido y como espacio vivido (Biglieri, 2018).

Carlos Aparicio<sup>53</sup> es otro escritor que se afirma en los 70. En sus textos predominan los espacios urbanos periféricos<sup>54</sup>, en los que el hacinamiento, la pobreza y la alienación son moneda corriente. Los ambientes son hostiles, agotan las energías de los personajes que están sobrepasados por el presente, preocupados por subsistir y por ello no tienen lugar las aspiraciones. El presente les impide la proyección hacia el futuro e incluso hacia el pasado. Su identidad se afirma en la propia marginalidad, en asumir la condición de miseria y enajenación. En sus cuentos, Aparicio a través de un lenguaje vulgar refleja el analfabetismo y la “orfandad cultural” de sus personajes (Fleming, 1984: 142). En 1974 publica *Los Bultos*, unos años después *Sombra de fondo* (1982) y *Trenes del Sur* (1988, novela).

Cerramos este inventario con Marcelo Constant<sup>55</sup>. Publicó *Antología para destruir* (1987) y *Música de corderos* (1990). Consideramos este último a pesar del año de publicación porque fue escrito en la década de los '80. En 1987, el libro fue seleccionado para ser publicado a través de un concurso de cuentos organizado por el Banco de Acción Social de Jujuy. Los personajes de Constant en general son sujetos frustrados, desbordados por un presente monótono y asfixiante, que buscan evadirse hacia el pasado a través del recuerdo de escenas infantiles satisfactorias y hasta felices, y hacia el futuro a partir de la especulación de situaciones prometedoras y placenteras. Sin embargo, la realidad del presente termina por imponerse y reinstala a los personajes en la cotidianidad opresiva. En otros cuentos se pueden distinguir dos planos pero no delimitar cuál es el plano de la realidad y cuál el de la especulación (o el sueño), así lo fantástico ingresa y termina por desconcertar al lector. Este efecto se logra por la presencia de un narrador que comparte la focalización con los personajes generando la impresión de simultaneidad entre la narración y los hechos narrados.

---

<sup>53</sup> Nació en La Quiaca, Jujuy, en 1935. A los 12 años se trasladó con su familia a Salta.

<sup>54</sup> Aunque en algunos cuentos como “Los bultos” aparece la temática rural.

<sup>55</sup> Nació en La Plata en 1954 y reside desde 1977 en Jujuy. Es profesor de Historia.



La muestra narrativa de Jujuy es variada y rica<sup>56</sup>; con el cultivo casi por igual del cuento y la novela. De los autores inventariados, los más jóvenes son Carlos Aparicio y Marcelo Constant; los otros, en tanto, empezaron actuar en el campo literario a fines de los cincuenta y sobre todo en los sesenta. La narrativa jujeña está en consonancia con la producción de las otras regiones argentinas. Distantes del folklorismo, los autores jujeños se preocupan por la construcción de sus mundos ficcionales, establecen diálogos con la tradición oral; no privilegian el narrador omnisciente, se interesan por mostrar las perspectivas de sus personajes que muchas veces son sujetos marginales, desclasados, frustrados y resignados. Apuestan también a la interdiscursividad (sobre todo Demitropulos) y se ocupan de trabajar la escritura.

En este contexto cultural y literario, no es extraño que el microrrelato –considerado por muchos un género fronterizo, proteico o transgenérico- haya motivado la discusión teórica y transitado un proceso de legitimación. Tampoco que dos escritores del NOA, como el salteño César Alurralde<sup>57</sup> y el jujeño Luis Wayar, lo hayan cultivado seriamente a pesar de que la conciencia genérica era incipiente.

---

<sup>56</sup> En la poesía, las intenciones de renovación vienen de la mano de los por entonces jóvenes escritores. A fines de los '70 y principios de los '80 Ernesto Aguirre publica *Historietas* (1978, poesía) y *Espejo Astillado* (1981, poesía) en co-autoría con Javier Soto y Saúl Solano, dos libros que apuestan a la ruptura formal, al diálogo con las imágenes y que definen un estilo a partir de “la preocupación por la palabra y la atención al contenido” (Frega, 1988: 18). Más tarde, en 1986, nos presenta *Café de la luz*, un poemario que se destaca por la preferencia de la composición breve, cercana al haykú. *Cuentos de la mujer y el solitario* (1989) de Pablo Baca, es otro libro emblemático que integra la poética de la dictadura en Jujuy e innova con su hibridez genérica; sus textos alternan armónicamente cuento y poesía, generando escritos desconcertantes y originales. Ernesto Aguirre, Saúl Solano y Javier Soto se rebelan contra los miembros del Grupo *Tarja*, quienes representaban hasta entonces el canon literario o la generación literaria canónica pero también contra quienes profundizaban el cultivo de la poesía “folklorista y paisajística”. Proponían una poesía más próxima a su realidad, con nuevos escenarios, otros sujetos y situaciones. Los tres conformaban el “frente interno” del Grupo *Tiempo* que nucleaba también a otros escritores. Estos pretendían continuar con el camino trazado por los integrantes de *Tarja* (Castro, 1988: 49). Aguirre, Solano y Soto, por su parte, aspiraban a generar un cambio, desprender a la poesía de la recurrencia temática del paisaje, la explotación en la zafra y en las minas.

En los ochenta, mención aparte merece la publicación de la historiografía cultural, literaria y crítica sobre Jujuy. Nos referimos a *Abierto por balance (de la literatura en Jujuy y otras existencias)* (1987) de Néstor Groppa; una suerte de muestrario discursivo en el que conviven crónicas, historias de vida, entrevistas, revistas literarias y un censo de la literatura jujeña. El libro que funda esta línea es *Panorama de Literatura Jujeña* (1975) de Andrés Fidalgo, figura señera en las letras de la provincia. Mención aparte merece la publicación de la historiografía cultural, literaria y crítica sobre Jujuy.

<sup>57</sup> Hacemos notar que Alurralde en el prólogo de su libro *Cuentos breves* (1984), a partir de su propio proceso escriturario, reflexiona e intenta definir y caracterizar al género microrrelato. El escritor salteño es consciente de que tiene entre sus manos una especie literaria singular que se define y al mismo tiempo se in-define (Rojo, 1996) a partir de la proximidad a otros géneros pero está convencido de que sus textos transitan la narratividad literaria. De allí los nombres que elige para nombrarlos (cuento flash, minicuento, bonsái literario, enanos con pantalones largos) que al mismo tiempo denotan la exigencia escrituraria que la misma brevedad convoca.

## CAPÍTULO 5

### **El Suplemento dominical del diario *Pregón* (1986-1990): vidriera de la producción cultural y literaria de Jujuy**

El diario *Pregón* inicia sus actividades en 1956 bajo la dirección de Luna Espeche quien “hizo de *Pregón* un diario definidamente político y con exclusiva vocación propagandística” (Arrueta- Brunet, 2014). En el ‘59 el periódico pasa a propiedad de un grupo inversor local integrado por Anuar Jorge, Kamal Musir y Julio Illesca, convirtiéndose tiempo más tarde Jorge en el director propietario, rol que desempeñó hasta el 2018, año en el que fallece.

El 1 de abril de 1960 se inicia la publicación de “Literaria”, sección del diario que consistía en una sola hoja con temática, como lo anuncia el título, predominantemente literaria. Su dirección fue compartida y estuvo a cargo de Néstor Groppa (1928- 2011) y Marcos Paz (1919-2001). El primero continuó con esa función hasta junio de 2001 en tanto que Paz sólo lo hizo hasta 1992, año en el que enferma y abandona la labor periodística (Zapana, 2017). En el '79 esta sección comienza a llamarse “Suplemento Dominical” al estabilizarse como día de salida los domingos. Hasta ese año, se había publicado en diversos días; principalmente los lunes, jueves y domingos (Zapana, 2017: 209). También se incrementaron y nutrieron sus páginas; así la sección pasó a componerse de ocho páginas (cuatro hojas formato sábana).

En las páginas del Suplemento se divulgaron obras de artistas, escritores locales, nacionales e internacionales. Entre el variado abanico de autores, encontramos a Luis Wayar. Si bien rastreamos que empieza a colaborar con el diario en 1970, los textos que nos interesan y conforman nuestro corpus son los que se publicaron con mayor o menor constancia entre los años 1986 y 1990<sup>58</sup>. Podríamos detenernos sólo en los textos, pero creemos que desatender el único medio de difusión de la narrativa brevísima de Wayar nos impediría recuperar información relevante como nombres de escritores que también publicaban en las páginas del suplemento, los géneros literarios y no literarios que se privilegiaban, los espacios frecuentes, las formas internas de organización del material, etc.

---

<sup>58</sup> Los ejemplares revisados se encuentran en la *Biblioteca Popular* de San Salvador de Jujuy. El archivo no cuenta con la totalidad de los ejemplares. Tal es así que en algunos años la muestra se reduce a siete números. Debido a esto, no podemos tener certezas de que “Harina de otro costal” no haya tenido otras apariciones además de las registradas. El caso de “Sic, ídem y etcétera” es menos impreciso debido al orden consecutivo que tienen cada uno de los microtextos. En el capítulo 7 precisamos la cantidad de apariciones por cada uno de los años.

Las revistas y suplementos literarios son agentes socioculturales importantes en el complejo sistema de relaciones de un campo cultural. Detectan las tendencias vigentes y/o generan tendencias (Rivera, 2006). Operan, de alguna manera, como termómetros culturales o “antenas de lo nuevo”, al decir de Roxana Patiño.

Rivera (2006 [1995]) señala que el “periodismo cultural se ajustó a lo largo de su desarrollo histórico a dos concepciones de la cultura”: una ilustrada, destinada a minorías, y otra, más abarcativa e integradora. Mientras la primera legitimó y privilegió la difusión cultural a través de medios específicos y selectivos; la segunda, escogió los medios en general entre los que se encuentran los suplementos, revistas de divulgación, colecciones fasciculares. Destaca, además, que la prensa cultural tiene una doble condición: ser creativa o reproductora. Si sus pretensiones son creativas, se dará lugar a nuevas manifestaciones culturales, se explorará “campos estéticos e ideológicos inéditos y disponibles”, en tanto, si esas pretensiones son reproductivas, se favorecerá “la difusión y divulgación de patrimonios tradicionales”. (Rivera, 2005: 16). La veta creativa, afirma Rivera, puede evidenciarse sobre todo en las revistas culturales de pequeño formato que son producto de la exploración y experimentación de artistas e intelectuales; mientras que los suplementos culturales ocupan el lugar de divulgadores para públicos no especializados. En ellos se acentúa la función educativa y pedagógica del periodismo cultural, pues su mismo formato y las vías de circulación presuponen la masividad.

Las revistas y los suplementos culturales son textos colectivos que rinden “tributo al momento presente”, intervienen en él y en la configuración o construcción del campo cultural. Las primeras son producto de un grupo o formación cultural que a partir de determinados propósitos pretenden visibilizarse e irrumpir en el campo con proyectos generalmente alternativos a los vigentes y/o hegemónicos. Los suplementos, en tanto, resultan ser un texto colectivo pero no producto del esfuerzo de un grupo, generalmente hay detrás un director cuya política cultural está determinada por la línea política e ideológica del diario, “aunque puede darse casos en que, por la misma naturaleza del campo y de sus usuarios, no guarden simétrica y estricta coincidencia con las posiciones sustentadas por el medio en materia política, económica o social” (Rivera, 2006: 93). De cualquier manera, los medios en general y la prensa cultural en particular no operan de manera autónoma, “muchas veces son amplificadores, legitimadores y transmisores de una agenda diseñada por otros agentes” (Dillon, 2011:15) que componen el complejo entramado de un campo cultural determinado.

En tanto instrumento de reproducción cultural, los Suplementos suelen exponer un estado de la cuestión del arte, la cultura y las letras, suelen ratificar el accionar de los principales agentes del campo, de sus figuras dominantes. En menor medida, apuestan a captar la emergencia y si lo hacen se tornan órganos/agentes legitimadores de las novedosas producciones y de sus autores. Y en este sentido, los suplementos actúan como “impulsores alternativos de la renovación ideológica, estética y generacional” (Rivera, 94). Esto acontece, sobre todo, en espacios alejados de los centros urbanos que son los que suelen concentrar el movimiento cultural y en los que se gestan y gestionan productos culturales (léase revistas) que intervienen en el campo con intenciones creativas y renovadoras. Pues, como señala Rivera, la prensa cultural se constituye en el espacio de “reproducción y circulación del capital cultural objetivado de una sociedad” y al mismo tiempo es “fuente de creación de capital, y en sí misma es capital objetivado. (Rivera, 2006: 16)

Oportuno resulta, entonces, interesarnos por la sintaxis de las revistas. Dice Sarlo (1992):

Surgida de la coyuntura, la sintaxis de una revista informa, de un modo en que jamás podrían hacerlo sus textos considerados individualmente, de la problemática que definió aquel presente, las revistas están allí mostrando de manera en ocasiones demasiado evidente, cómo fueron leídos los textos, cuáles fueron los límites ideológicos y estéticos que los hicieron visibles o invisibles, cuáles son los fundamentos coyunturales (por no decir históricos) del juicio, quiénes se equivocaron en sus predicciones y quiénes, desde el presente, pudieron adivinar el futuro. (10)

Leer la totalidad de las revistas y/o suplementos supone acceder a las formas de leer los textos y leer un momento histórico; leer un presente, una actualidad social, literaria y cultural. Las revistas, y agregaríamos, los suplementos, se constituyen entonces en documentos históricos (Beigel, 2003). Ambos transmiten no sólo por los temas que difunden o eligen colocar en el centro sino también por lo que omiten o mantienen al margen; de allí que Sarlo las considere “instrumentos de la batalla cultural” (1992:14). En sus páginas también se pueden evidenciar los criterios de inclusión/ exclusión que operaron/operan para mapear qué figuras eran dominantes, residuales y emergentes; qué redes intelectuales se tienden o tendieron en el campo cultural. El periodismo cultural no refleja la realidad como se manifiesta, por el contrario, ofrece una representación sobre la misma. Los lectores, entonces, no acceden al mundo cultural sino a lo que los medios valoran como importante y deciden transmitir.

El Suplemento cultural del diario *Pregón* desde el momento de su aparición cumplió un rol relevante en el campo cultural jujeño, ocupó de cierta forma el vacío generado por la revista *Tarja* que hasta 1960, año del último número publicado, había captado y concentrado el acontecer cultural y literario de la provincia, la región, el país y Latinoamérica. Por casi tres décadas, las páginas de la sección cultural del diario se constituyeron en el escaparate para artistas, intelectuales y escritores que aspiraban a ingresar y/o accionar en el campo literario y cultural. Si bien hubo algunos intentos de formaciones culturales de construir proyectos comunes, será en 1993, con la aparición de *El duende*, que Jujuy contará con una revista que se sostuvo en el tiempo y adquirió trascendencia y proyección a nivel local, regional e incluso nacional. Hasta ese entonces, con cierta periodicidad y un mayor o menor número de apariciones, Jujuy tuvo las siguientes revistas literarias: *Piedra* (1967), *Pliegos del Noroeste* (1967)<sup>59</sup> y *Apuntes de poetas* (1979)<sup>60</sup> (Groppa, 1987, 60-64), *Brote. Hoja de letras* (1983)<sup>61</sup>, *Artes y letras* (1984/1988)<sup>62</sup>, *Gestante* (1985)<sup>63</sup>, *El mono gramático* (1987)<sup>64</sup>. Todas ellas de una relativa trascendencia.

---

<sup>59</sup> Formaron parte de la dirección algunos referentes literarios del Noroeste Argentino: Néstor Groppa (Jujuy), Raúl Araoz Anzoategui (Salta), Julio Ardiles Gray (Tucumán), Clementina Rosa Quenel (Santiago del Estero), Armando R. Bazán (Catamarca) y José María Paredes (La Rioja). Por Groppa (1987) sabemos que los colaboradores permanentes por Jujuy eran los integrantes de *Tarja*. “Fue un tanto el comienzo de la segunda versión de *Tarja*”, señala, con la diferencia de que se proyectaba desde toda la región del NOA. No precisa la cantidad de números, pero sí menciona que era un proyecto ambicioso que no pudo mantenerse en el tiempo.

<sup>60</sup> Fue editada por el Teatro experimental La Esperanza bajo la dirección de Mario Marcel. Su distribución fue gratuita. Aspiraban a difundir la producción poética de escritores noveles y consagrados, de aquellos lo inédito y de éstos extractos de lo ya publicado (Groppa, 1987, 64).

<sup>61</sup> La revista fue una realización del Grupo literario homónimo, integrado por los poetas Susana del Huerto Lorite de Altea, María Silvia Alonso, Analía Estrella Burgos, Rafael Vicente Carderón, Oscar López Zenarruza, Carlos Alfonso Ferraro, Enrique Rosso y José Antonio Arriéguéz. En 1984, el grupo publica libros de sus integrantes con el sello de “Colección Brote”: *Puentes y alcantarillas* de José Antonio Arriéguéz, *Tributario* de María Silvia Alonso y *Nosotros, la América Latina* de Oscar López Zenarruza. El último número publicado que encontramos pertenece a Enero de 1985.

<sup>62</sup> La revista tuvo dos etapas: la primera de octubre de 1984 a mayo de 1985 en la que se publicaron tres números, y la segunda de junio de 1988 a 1989, sólo con dos números. En la dirección de la primera etapa encontramos a Oscar López Zenarruza y a cargo de la redacción a Susana Alavarez de Arriéguéz. Uno de los objetivos de la revista es “reflejar parte de las manifestaciones culturales actuales” de Jujuy: poesía, teatro, artesanías, cine y danza. En la segunda etapa Zenarruza y Alvarez de Arriéguéz son los directores; en el editorial expresan que vuelven con la intención de llenar “un vacío cultural” y asumir el compromiso con los “trabajadores de la cultura jujeña” a pesar de la indiferencia provinciana.

<sup>63</sup> Por Reynaldo Castro, director de los tres primeros números de la revista, sabemos que entre los colaboradores permanentes estaban Estela Mamaní, Analía Burgos, Norma Wierna; y entre los invitados, Raúl Noro, Ernesto Aguirre, Pablo Baca, Jesús Ramón Vera, Ocalo García y Víctor Montoya. El cuarto y último número de la revista, de septiembre de 1986, estuvo bajo la dirección de Estela Mamaní.

<sup>64</sup> La revista estuvo dirigida por Ernesto Aguirre y formaron parte del plantel de colaboradores permanentes Luis Wayar, Ricardo García, Pedro R. Noro y Juan M. Otero. En el primer número el director expresa lo que los moviliza: “eso es, el lenguaje, lo que pretendemos rescatar de la indolencia del silencio para que nos sirva comunicándonos, para comenzar, de una vez por todas, a conocernos preguntándonos quiénes somos, nosotros los jujeños, tan diferentes, aparentemente, a todo lo que nos duele, a todo lo que nos ilumina”. El segundo (¿y último?) número encontrado es de noviembre de 1987. Por últimos, hacemos notar la presencia del escritor que estudiamos en esta tesis, Luis Wayar, entre los colaboradores.

Néstor Groppa en 1990 publica “Nota, con treinta años”<sup>65</sup>, una crónica poética o un poema crónica que habla de esos treinta de vida del suplemento. Con tono poético, accedemos a una suerte de radiografía del suplemento. La voz menciona, primero, los géneros y colaboraciones frecuentes en las páginas del suplemento y lo define como “un cinema mágico provinciano”. Es decir, un espacio de proyección, de exhibición de la literatura y el arte local y regional; pero también un espacio de convite literario, no sólo destinado a los habituales consumidores sino al lector común. Devela la generosa intención de acercar la literatura y el arte a un público mayor, de educarlo y sumergirlo a un mundo reservado para minorías.

### 5. a. De las publicaciones en Suplemento

En su artículo “Campo literario jujeño en la década del noventa: El fin de la inocencia” Reynaldo Castro (2009) se refiere al Suplemento cultural del *Pregón* y manifiesta:

La dirección en Paz se puede sentir cada vez que aparecen formas tradicionales como el soneto, cuentos con moralejas, palabras cargadas de invocaciones o de cierta moral. (...) Todos los nombrados –excepto Cañas, quien pronto se pasa de “bando”- poseen una marcada temática regional que, en la mayoría de los casos, se confunde con el folklore literario.

Por su parte, los trabajos que publica Groppa poseen temática mucho más variada. En los poemas predomina el verso libre y, tanto en este género como en los restantes, se puede apreciar cierta preocupación contante por estar al día con los grandes movimientos literarios y las principales corrientes del pensamiento contemporáneo. (págs. 405-406)

Castro afirma que la dirección del Suplemento era alternada, por ello se pueden percibir diferencias notables entre las publicaciones a cargo de Groppa con una apuesta fuerte a la renovación literaria y las dirigidas por Paz más conservador en la elección temática y de las formas. Zapana (2017), por su parte, menciona que en los ’60 “tanto Groppa como Paz se complementaron en la producción de las páginas literarias” (pp.209). Tras la exploración de los ejemplares del suplemento pudimos reconocer esas formas diferentes de entender el hecho artístico, literario y cultural que Castro reconoce; a veces conviviendo en un mismo ejemplar y otras con un notable predominio de una de ellas.

---

<sup>65</sup> El texto forma parte de los Anuarios del tiempo T. X (1987-1996) que a su vez integra la serie de tomos que reúne las “Notas” escritas y publicadas por Groppa entre 1960 y 1996. Citamos algunos versos: *Sección, página, suplemento; poemas, cuentos,/ ensayos, comentarios, reseñas, tarjetas postales,/notas, reproducciones/pasaron por delante de Jujuy/como en un cinema mágico.(...) Pero lo cabal es que muchos han aprendido/a acercarse, tomar razón del arte literario/(años antes “sólo para iniciados”)/y muchos otros debutaron en este cinema provinciano,/por lo cual deducimos que a un niño nacido en el sesenta/esos esfuerzos lo buscaron en sus treinta años./Cuánta maravilla resulta poder ver el tránsito del poema/y demás escrituras con el latir de sus entrañas,/lado a lado de hombres; por las manos y las casas del hombre/sin que él se dé cuenta. (71)*

Conscientes de que los suplementos son “espacios de constitución de la información y la opinión cultural, y al propio tiempo en espacios de legitimación de los productos, procesos y fenómenos de ese campo” [cultural] (Rivera, 2006: 92), nos acercaremos al Suplemento del diario *Pregón*. Nos detendremos en los ejemplares publicados entre 1986 y 1989; no consideramos 1990, año en el que aparece por última vez la columna “Sic, ídem y etcétera” de Wayar porque justamente fue escasa su participación en el suplemento. El acercamiento es sobre todo de carácter descriptivo, pues aspiramos a establecer las recurrencias temáticas, la estabilidad de las secciones y sobre todo, la frecuencia de los colaboradores. Esto nos permitirá inferir las estéticas que convivían, las relaciones dinámicas que se establecían al interior de las páginas del suplemento y las tensiones entre los diferentes agentes culturales.

A fin de detallar y establecer diferencias entre las publicaciones, las discriminaremos por años<sup>66</sup>. Al interior estableceremos algunos tópicos comunes y recurrentes que en modo alguno agotan la variedad del Suplemento y que, por otro lado, excede el propósito de enmarcar la producción microficcional de Luis Wayar en un campo cultural y literario que se vislumbra en las páginas de este suplemento.

#### **En los ejemplares de 1986 observamos:**

- 1) Al igual que en la década de los setenta, la literatura “literatura nacional/argentina” no es predominante. En los ejemplares explorados en todo el año se publicaron algunos cuentos: “La casa de Asterión” de J.L.Borges, “El capitán” Eduardo Mallea, “La flor” y “Cuento de Hadas” Leónidas Barletta, “Los nadies” del salteño César Antonio Alurralde y “El multiplico” de Sara San Martín de Dávalos<sup>67</sup>.
- 2) Durante este año aparecen como “colaboraciones constantes” las siguientes: “Notas” (poemas, prosas poéticas, crónicas poéticas) de Néstor Groppa que ininterrumpidamente se publicaron desde la primera aparición de la sección literaria; el nombre del autor aparece abreviado (n.g.). Otra sección es “Libros”, un espacio destinado a la reseña de libros publicados a nivel provincial o nacional; si bien es evidente el privilegio de la literatura, también se reseñaban publicaciones de otras

---

<sup>66</sup> Aclaremos que el registro y los comentarios se realizan a partir de los ejemplares que se encuentran a disposición en la hemeroteca de la Biblioteca popular. Según los años la cantidad de ejemplares varía y en ningún caso los archivos están completos.

<sup>67</sup> Escritora nacida en Tucumán y residente en la provincia de Salta. A pesar de tener una obra prolífica y haber formado parte del grupo literario *La Carpa* (1940), la producción literaria de San Martín ha tenido una circulación limitada y ha sido escasamente estudiada.

áreas de conocimiento. En este espacio en ocasiones se pueden encontrar extractos de algunos libros (sobre todo, de prólogos) e comentarios críticos de un texto en particular (por ejemplo: El tema del indio en una novela de Libertad Demitrópulos «Sabotaje en el álbum familiar» de H.Terrón de Bellomo, del 28 de diciembre). Entre los autores de los textos o las selecciones se encuentran generalmente Herminia Terrón de Bellomo, Néstor Groppa o Rodolfo Alonso. Otros espacios frecuentes son: “Ni torre ni marfil” (notas de opinión de un tema de actualidad) a cargo de Rodolfo Alonso, “Corrección idiomática”; “Anecdotarios” de Héctor José Méndez. Este año, además, comienzan a aparecer las columnas “**Harina de otro costal**” y “**Sic, ídem y etcétera**” de Luis Wayar<sup>68</sup>.

- 3) Un lugar en el suplemento también lo tiene la “literatura jujeña”. A diferencia de la ubicación periférica y de predominante corte folklórico-telúrico que Zapana (2017) reconoce en la década de los setenta<sup>69</sup>, en los suplementos del año 86 se observa una mayor presencia de textos de autores jujeños. En los distintos ejemplares se puede identificar la presencia de estéticas residuales (folklóricas) en textos de Carmela Ricotti, Perpetua Flores, Blanca Tregini, Hairenik Eliazarían de Aramayo, Héctor José Méndez, Domingo Zerpa y Germán Churqui Choquevilca<sup>70</sup>, dominantes en textos de Mario Busignani y el mismo Néstor Groppa, y estéticas emergentes en textos de

---

<sup>68</sup> En el siguiente capítulo, detallamos la fecha y la cantidad de apariciones de las columnas.

<sup>69</sup> Zapana menciona escasos pero no menos significativos puntos de inflexión que se evidencian en ejemplares dedicados a la conmemoración de una fecha histórica (la del 23 de agosto de 1970 por ejemplo, se trata un extenso ejemplar del suplemento compuesto por once páginas en el que hay una variedad de autores locales), al recuerdo de ciertos poetas (puntualmente, María Laura Oyuela de Pemberton y Martín Raúl Galán en el ejemplar del 24 de noviembre de 1975) o a la visibilización de la producción poética o narrativa de un escritor en particular (son ejemplos un cuento de Sixto Vázquez Zuleta, fragmentos de la novela de L. Demitrópulos) (pp.2012-214).

<sup>70</sup> Si bien Choquevilca y Zerpa fueron adscriptos a la tradición folklórica por la fuerte presencia de la ruralidad quebradeña y puneña en sus producciones literarias, ambos se distancian por la impronta de su escritura. En Zerpa los resabios modernistas conviven con materiales estéticos que le dieron su formación de Bachiller en el Colegio Nacional de Jujuy y la docencia en Buenos Aires, lugar en el que además tuvo contacto con otros escritores, entre ellos Julio Cortázar. En sus poemas sobre todo se puede percibir al poeta comprometido, con conciencia social que busca mostrar sin pintoresquismos la realidad del hombre de la puna determinada por una geografía hostil, por la pobreza, por el abandono estatal, por el abuso de poder, etc., un hombre que se ve impelido a migrar por trabajos temporarios y malpagos. Su poesía de corte social le reservó un lugar en el fascículo “Los poetas sociales” del CEAL, el nombre de Domingo Zerpa figura junto a los de otros reconocidos escritores como Raúl González Tuñón, Álvaro Yunque y Luis Franco. En Choquevilca, en tanto, se pueden reconocer “un sincretismo estético”, “la amplitud de modos y tópicos literarios que sus poemas nos permite inscribirlo en una producción mestiza de cruce entre lo indoamericano y lo hispánico tramado en diferentes dominios del Modernismo y el Indigenismo de Vanguardia, promueve una textura policromada y sensible en la ficción lírica y en la visibilización de la cultura originaria” (Peñaloza, 2019: 64; Tesis de Licenciatura inédita)



Nélida Cañas<sup>71</sup>, Pablo Baca, Ernesto Aguirre, Alejandro Carrizo, Víctor Ocalo García, Estela Mamaní y Álvaro Cormenzana.

- 4) Continúa como práctica discursiva dominante “la reproducción de capítulos de libros”; a lo largo de 1986, por ejemplo, se publicó *Historia de la cultura argentina* de Miguel Solá. También se mantuvo el espacio dedicado a “la vida del autor, del auctoritas”; entre los personajes literarios y/o históricos referenciados se encuentran José Hernández, Alfonsina Storni, Juan Alfonso Carrizo, Guillermo Cleland Paterson, Antonio Porchia, etc.
- 5) Mantiene un espacio en el suplemento el discurso sobre la “identidad social jujeña” y la narrativa popular oral: Felix Coluccio en co-autoría con Marta Isabel Coluccio publicaron por ejemplo “El susto”, “La fiesta de la Virgen del Valle”, “La navidad y los pesebres”. Ambos, además, colaboran con notas de divulgación de carácter histórico sobre algún personaje de la imaginaria popular (son ejemplos: “Los brujos y las brujas”, “Los nombres del diablo”). Por su parte, A. Paleari contribuye con “Danzas de la cinta”.

Los ejemplares del Suplemento del año **1987** presentan sustanciales cambios frente a los números del año anterior. Algunas secciones y colaboraciones se mantienen y nuevos espacios con nuevos nombres aparecen.

- 1) Una sección que aparece durante todo el año es “Notas” de N. Groppa; en algunos casos sus textos aparecen acompañadas de fotografías. También **son frecuentes las colaboraciones de nuestro autor Luis Wayar, “Sic, ídem y etcétera” y “Harina de otro costal”**, con mayor presencia de la primera. En tanto que “Historia de la cultura” de Miguel Solá que se publicó en las páginas del Suplemento durante el 86, en este año sólo aparece hasta el mes de abril. Los nuevos espacios que tienen cierta regularidad son “Vocabulario, dichos y refranes alusivos a...” a cargo de Felix y Marta Coluccio, y “Dos notas biográficas y críticas...” a cargo de Teodoro Sánchez de Bustamante y “Supersticiones gauchas...” de J. B. Ambrosetti. Encontramos además las notas de divulgación/culturales de Antonio Paleari referidas a personajes legendarios de la creencia popular latinoamericana o a determinadas prácticas culturales (p.e. “El ekeko” del 15 de marzo, y “Alasitas” del 26 de julio)

---

<sup>71</sup> La escritora se constituye en un caso especial. De la denominada “nueva promoción” por A. Fidalgo, es la que escritora que con mayor frecuencia colabora con relatos breves y poemas.

- 2) Otra sección que se mantiene es “Libros”. Los textos en su mayoría están firmados por Perpetua Flores, uno por Marcos Paz, otro por N. Groppa. Entre los libros reseñados encontramos: *Prosa de observatorio* de Julio Cortázar; *Café de la luz* del escritor jujeño Ernesto Aguirre, por N. Groppa; *Los oficios. Antología*, por Walter Adet (Salta). Estos ejemplos nos permiten advertir que en esta sección tenían lugar tanto los libros de autores reconocidos como los de los escritores emergentes. Era un espacio destinado a la promoción de la lectura. Otro dato a mencionar es que durante este año Perpetua Flores es una de las mayores colaboradoras. Son de su autoría textos literarios (poemas), notas de opinión e incluso entrevistas a alguna personalidad de las letras o de la sociedad.
- 3) Durante este año se siguieron publicando poemas, cuentos, relatos, aunque el lugar protagónico lo tuvieron los textos de divulgación o algunos ensayos breves. El lugar de la literatura en las páginas del Suplemento fue notablemente menor. Entre algunos de los ensayos publicados se encuentran “Juan Moreira. Entre paradigmas gauchescos”, de Raúl Castagnino; “Progreso y humanismo en medicina”, “La literatura del interior como perfil de identidad”, de Zulma Palermo, “Notas al simbolismo de la luz y el fuego en el libro V de la Eneida” de María Luisa Acuña y Norma Ponto de Farias. También tienen su lugar las entrevistas; en los ejemplares existentes hallamos dos: “Tras las huellas de Echeverría (Entrevista a Leonor Flemming)” por Flora Guzmán y “Juana Arancibia, una jujeña que busca” por Marcos Paz.
- 4) La literatura jujeña al igual que las literaturas de otras provincias tiene un mínimo lugar en la oferta cultural del suplemento. Sin embargo, podemos distinguir algunos nombres. Encontramos colaboradores del año anterior como Nélide Cañas, Carmela Ricotti, Blanca Spadoni, Nilda Vasconi, Hairenik E. de Aramayo, Héctor José Méndez con escasas apariciones. Y con una sola aparición Susana Aguiar, Miguel A. Pereira, Reynaldo Castro, Pablo Baca, Alejandro Carrizo, Mario Busignani.
- 5) En este número aparecen nuevos colaboradores. Destacamos la presencia de escritoras que además de cultivar la literatura oficiaron de gestoras culturales: M. Elvira Juárez, poeta tucumana, miembro del grupo *La Carpa* (1944); Manuela Mur poeta mendocina creadora de la Feria del libro, fundó innumerables bibliotecas populares, promovió y participó de diversas actividades culturales; Julia Priluzky Farni, poeta ucraniana

naturalizada argentina cuya *Antología del amor* se convirtió en best seller y Victoria Pueyrredón, escritora porteña, fundadora y directora de la revista-libro literaria *Letras de Buenos Aires* (1980-2001) y de las *Ediciones Letras de Buenos Aires* (1982).

- 6) La Literatura nacional se hizo presente con los textos “Curso” de Rodolfo Walsh (con nota del editor, quien expresa que el texto fue recuperado de la primera edición de *Los oficios terrestres*), “La huída” de Juan Carlos Dávalos (también es un extracto).
- 7) Entre los discursos sobre “la identidad social jujeña” podemos mencionar a las notas culturales de Félix Coluccio (“Fiesta de la Candelaria”, “Lugares diabólicos. La Salamanca”) y de Antonio Paleari (“El ekeko” y “Las alasitas”).

El **año 1988** también ofrece sus particularidades:

- 1) Las notas de divulgación y los ensayos continúan teniendo un lugar de relevancia, aunque con otros colaboradores. Así encontramos: “Poesía y realidad. Roberto Juarroz (Acompañado de “Payé de amor, óleo, 1955)” a cargo de Leónidas Gambartes, “Los medios de transporte en una oda de Leopoldo Lugones” a cargo de Adrián Maltese, “Vuelo de pilpinto. Aproximación a la obra de Tito Maggi” por Nélide Cañas, “Huellas del Barroco Español en la poesía de Mario Busignani” por Herminia Bellomo” (acompañado con “Ludimila y Mascha”, yeso patinado, 1935)
- 2) No se evidencia regularidad en las secciones. En algunos números aparece el espacio destinado a la “vida del autor o de auctoritas” (p.e. “Janine Meyer. La vocación realizada es uno de los grandes placeres de la vida” por Marcos Paz; “Roberto Maral. Un filántropo silencioso” por Perpetua Flores), de igual manera la sección “Libros” tiene escasas apariciones y está a cargo de otros colaboradores. En los ejemplares encontrados y revisados, hallamos “Cien barcos de vapor. Pistas para la lectura y actividades en torno a cada libro” de Mariella Terzi y Emilio Ortega y “Los bromistas, James Marshall”. Llamativo resulta, además, que incluso las “Notas” de n.g. (Néstor Groppa), características de los años anteriores, aparecen sólo en un par de ejemplares del Suplemento. **Las colaboraciones de Luis Wayar aparecen solo en cuatro ocasiones.**

- 3) En relación a los géneros literarios, en los números de este año encontramos poesía, relatos breves y algunos cuentos. Y entre los géneros periodísticos, y con cierta regularidad, aparecen entrevistas a personajes de la cultura. Entre ellas: “Ernesto Monteavaro” por Marcela Satz, “Entrevista a Fernando Sorrentino” por Nélica Beatriz de la Red.
- 4) La literatura jujeña continúa haciéndose presente, aunque es menor el espacio que se le asigna y es notable la ausencia de las colaboraciones de los autores emergentes que sí publicaron los años anteriores. Excepcionalmente encontramos en un mismo ejemplar del 24 de enero “Día de pesca” de Jorge Accame y “Gris” de Alejandro Carrizo. En cambio, son nombres frecuentes: Raúl Oscar Abadala, Héctor Méndez, Perpetua Flores. Con una aparición Carmen Hebe Tanco, José Armani, Fortunato Farfán y Oscar Augusto Berengan y Germán Choquevilca. Llamativamente, además, aparece un autor que había estado ausente los años anteriores: Sixto Vázquez Zuleta con “Los diablos benditos”.
- 5) La literatura nacional tiene ocasional presencia, en los ejemplares revisados hallamos: “La telesita” de Ricardo Rojas, “Tú me quieres blanca” de Alfonsina Storni y “El paso del tigre” de Benito Pérez Galdós. “Como los pájaros” de Horacio Esteban Ratti.

La inestabilidad de algunas secciones, la escasa participación de asiduos colaboradores como Luis Wayar, la no publicación de autores emergentes, la exigua presencia de la literatura y el privilegio por las notas de divulgación y ensayos nos permiten conjeturar que la política editorial del Suplemento atravesaba un proceso de cambio que apostaba por satisfacer lectores más especializados y un tanto más conservadores.

En el **año 1989**, ocurren cambios significativos: se reducen las páginas de la sección, de tener ocho tipo sábana pasa a tener sólo dos; no aparece de manera independiente sino como parte de la 2º Sección en la que también tienen su lugar los espectáculos teatrales, el cine, las entrevistas a actores y por supuesto, la moda y las tendencias, y vuelve a llamarse “Literaria”, nombre con el que había aparecido en sus primeros años.

- 1) Al igual que el año anterior, en la página Literaria son pocos los espacios que aparecen con cierta regularidad. Uno de ellos es el de la vida y la trayectoria de personajes de la cultura, la historia o la literatura. Así, por ejemplo, hallamos “Nicolás Avellaneda, escritor” por Juan Carlos Ghiano”, “Abdon Castro Tolay. Presencia imperecedera de

un hijo de Humahuaca” por parte de Hairenik Eliazarian de Aramayo, “Imagen biográfica del Dr. Manuel Lucero” por Marcos Paz. Otro espacio es “Libros”, sección en la que se publican reseñas (p.e. “Los tiempos del tiempo de M. A. Pereira” por Horacio Alberto Vignolo), fragmentos de un libro en particular (en este caso, citas de Pensadores rusos de Isaiah Berlin, con selección y comentarios finales de Andrés Fidalgo). Y un espacio que se instala en este año es “Expresiones popularizadas” de Elvio Aroldo Avila, una suerte de inventario explicativo. En un par de las publicaciones también observamos una sección destinada a los comentarios de un especialista a la obra pictórica de un artista (p.e. “La dimensión universal de Leónidas Gambartes” por parte de Juan José Canepa y Brescia). Finalmente, las “Notas” de N. Groppa sólo aparecen en un par de oportunidades y **la columna “Sic, ídem y etcétera de Luis Wayar en solo dos ocasiones.**

- 2) Las entrevistas (p.e. “María González Rouco: los escritores y la niñez” y “Graciela Araoz: poesía, miedo y deseo”, entrevistas de Carlos José Prebble), las notas de divulgación y ensayos breves (“Sota de bastos, caballo de espadas: Acerca de la apropiación de un saber” de Norma Mazzei) mantienen su lugar en la página literaria. En un par de ejemplares aparecen notas de opinión (“Unos y otros, ¿indios?” de Osvaldo Maidana) y crónicas culturales (“El museo Irureta de Tilcara. Nuevas obras enriquecieron su patrimonio”).
- 3) La literatura jujeña se hace presente con los textos de Alejandro Carrizo, Néliida Cañas, Oscar López Zenarruza, Hairenik Eliazarán de Aramayo, Carmen Hebe Tanco, Fortunato Farfán, Héctor José Méndez y Susana Aguiar. Todos con un par de apariciones durante el año. Destacamos la inclusión de dos cuentos de Carlos Hugo Aparicio, “La vuelta” y “El llamado”.
- 4) La literatura de otras regiones no tiene gran visibilidad. En los ejemplares revisados encontramos “Los fuegos de tabasco” del escritor cordobés Carlos E. Gili.

Este recorrido por los ejemplares del/la Suplemento/página Literaria nos permitió acceder a una parte de la vida cultural y literaria de la segunda mitad de los ochenta en Jujuy. El primer punto a destacar es la variedad genérica (notas de opinión y divulgación científica, reseñas, relatos, poesía y cuento) y de autores (de estéticas residuales, dominantes y

emergentes) que ofrecen los ejemplares del '86. Es el año en que además se publica con mayor frecuencia a gran parte de los escritores emergentes como Pablo Baca, Álvaro Cormenzana, Ernesto Aguirre, Alejandro Carrizo, Reynaldo Castro, Nélica Cañas<sup>72</sup> y Estela Mamaní. Muchos de ellos recién van a publicar sus libros en los noventa. Fueron excepciones Ernesto Aguirre y Pablo Baca; el primero publicó en 1979 *Historietas* y en 1981 *Espejo astillado* (en coautoría con Javier Soto y Saúl Solano) y Baca, en 1989, *Cuentos de la mujer y el solitario*. La demora del resto de la promoción tal vez esté relacionada con las condiciones económicas de la década anterior, con el escaso desarrollo de la industria editorial local y sobre todo con la fractura del campo intelectual y literario argentino que promovió la última dictadura cívico-militar y cuyas consecuencias se hicieron visibles cuando se reestableció la democracia. Esto derivó en la confluencia de dos o más generaciones en la década del noventa; en Jujuy, convivieron las publicaciones de autores consagrados como Tizón y Groppa, de autores tardíos como Susana Quiroga y Miguel Espejo y de autores noveles como Jorge Accame, Marcelo Constant, Alberto Alabí y Pablo Baca. La publicación de los textos de escritores emergentes en el Suplemento Cultural operó como una presentación al medio literario local, pues no hay que olvidar que el Suplemento por mucho tiempo fue el espacio por excelencia de la difusión y circulación del material cultural y literario. Los directores del suplemento, que ya contaban con un capital cultural y simbólico propio, al difundir sus producciones dispusieron el ingreso al “juego” de los jóvenes autores jujeños y éstos, conocedores del prestigio de este medio local<sup>73</sup>, vieron en este gesto la oportunidad para posicionarse y prestigiarse en el campo. En el '86 podríamos decir que el Suplemento apostaba a captar la emergencia y esto suponía a la vez, la legitimación de los nuevos escritores y sus producciones. Es probable que en esa (pre)disposición por parte de los directores haya influido el accionar de los jóvenes por fuera del Suplemento. Algunos de ellos –puntualmente Castro, Mamaní, Baca y Aguirre-, en el 85, habían empezado a hacer circular sus poemas en una revista autogestionada llamada *Gestante*. Es decir, contaban con una fuerza relativa dentro del campo cultural y literario local que Paz y Groppa supieron captar.

---

<sup>72</sup> Estos y otros escritores fueron reunidos en la *Nueva Poesía en Jujuy* en 1991. El antologador, Reynaldo Castro, expresa que el “libro tiene los siguientes objetivos: 1) actualizar el panorama de conocimientos de la poesía actual; 2) publicar trabajos de poetas casi desconocidos y que, por distintas razones, aún no han editado su primer libro.” (Castro, 1991: 9)

<sup>73</sup> En las encuestas que se incluyen en *Nueva poesía en Jujuy* (1991) los por entonces jóvenes escritores como Pablo Baca, Nélica Cañas, Jorge Accame, Ernesto Aguirre y Ramiro Tizón señalan la importancia de los suplementos en la difusión de la obra de autores noveles que todavía no alcanzaron a editar sus propios libros. Por la masividad de las tiradas del diario que acompañan, los suplementos llegan a un amplio y variado público lector.

El 86, además, es el año en el que también Luis Wayar publica una cantidad interesante de sus textos breves y brevísimos, sobre todo los de la columna “Harina de otro costal”. En el 87, el número de apariciones es apenas menor, con el predominio de la columna “Sic, ídem y etcétera”. Sus colaboraciones aminoran notablemente en el 88 y 89. En esos años Carrizo, Castro y Cañas también publican ocasionalmente. Baca, Cormenzana, Aguirre y Mamaní en tanto no participan con ninguna publicación. Sarlo dice que “El tejido discursivo de las revistas puede ser visto como un laboratorio donde se experimentan propuestas estéticas y posiciones ideológicas” (1996:14), si extendemos su lectura a los suplementos, podemos conjeturar que la ausencia o la exclusión de los escritores emergentes en el suplemento cultural jujeño pudo estar relacionada con la poca aceptación de sus textos por parte del público, y al no haber habido lectores interesados en estas nuevas propuestas se optó por su reemplazo, pues como señala Bourdieu (1995) los gustos de los lectores también determinan las publicaciones. O tal vez, fueron los mismos escritores quienes decidieron no participar en el Suplemento porque fueron creando y/o encontrando otros medios de visibilización y circulación, o porque no respondía a sus estéticas. En 1987, por ejemplo, Aguirre, Baca, Cormenzana, Accame, Wayar y otros escritores fueron parte de la revista *El mono gramático*, en la que también participó como invitado Néstor Groppa. Ese mismo año también Constant y Accame compartieron el primer premio en narrativa del concurso organizado por el Banco de Acción Social. Hacemos notar que el escritor que estudiamos, Luis Wayar, mantiene fluidos vínculos con una parte de los jóvenes escritores de la época, a pesar de ser él –como veremos en el próximo capítulo- parte de una generación anterior. También advertimos que Groppa, un escritor consagrado del campo literario, establece lazos con esos jóvenes y acompaña sus proyectos culturales. Tanto él como Andrés Fidalgo fueron siempre los más “clásicos modernos”, fueron renovadores e impulsores de la vitalidad estética del presente. Podríamos decir que oficiaron como emergentes en todas las épocas. Quizá porque en Jujuy no hubo en realidad un parricidio cultural sino una transición y convivencia amable y generosa.

Otra conjetura es que las ausencias hayan tenido que ver con una decisión del/ los directivo/s del diario que quisieron reflejar en el suplemento su ideología. Durante la dictadura el diario *Pregón* mostró simpatía por el gobierno de facto (Arrueta y Brunet, 32) y apenas restablecida la democracia buscó reacomodarse con la intención de “condicionar la actuación de los actores políticos a partir de una interpretación propia de los hechos recientes y las direcciones que debe asumir el futuro de Jujuy y el país” (Arrueta y Brunet, 45). Tal vez

los textos de los escritores emergentes no fueron bien recibidos porque no respondían al “orden conservador, tradicionalista y apacible” que se había propuesto establecer desde el lugar de diario de referencia dominante<sup>74</sup> (Arrueta y Brunet, 45). Esto quizá determinó que Néstor Groppa decidiera no intervenir tan directamente en la realización del Suplemento. De allí que también sus “Notas” tan características de los años anteriores hayan aparecido esporádicamente esos años y que otros autores vinculados a estéticas de corte folklórico, con tonos declamatorios y con la construcción idílica del paisaje rural y los tipos humanos hayan tenido mayor presencia. Entre ellos podemos nombrar a Hairenik Eliazarán de Aramayo, Carmen Hebe Tanco, Fortunato Farfán y Héctor José Méndez. Gran parte de ellos cultivaba el género poético; Méndez por su parte se destacaba por relatos breves, una suerte de anecdotarios o estampas costumbristas. Frente a la narrativa regionalista de Méndez, la prosa de Luis Wayar resulta original al explotar la brevedad, la intertextualidad y al abordar temáticas vinculadas a la vida y la muerte, al proceso de creación, a la existencia, al hacer del hombre y al paso del tiempo.

Resulta llamativo, además, el lugar otorgado a las literaturas de la Argentina. En el 86 y 87 notamos una mayor presencia de textos de referentes literarios como Borges, Barletta, Mallea, Walsh y Dávalos; los años siguientes prácticamente estará ausente la literatura de otras regiones. Páginas atrás mencionamos que Groppa define al Suplemento, en su crónica poética, como un “cinema mágico provinciano”, abierto a los lectores comunes, no habituados al consumo literario. La inclusión de textos de autores canónicos de la literatura argentina puede leerse en ese marco como una aspiración de que el público lector los conozca a través de su literatura, pero también como una forma de reconocimiento a autores modélicos por parte de los directores y/o como una estrategia para silenciar el canon local al reforzar un canon nacional metropolitano, patriarcal y de fuerte tradición estética. En los 80, por ejemplo, la literatura de Walsh transita un proceso de canonización que se inicia con la publicación de *Obra literaria completa* (1981), también se profundizan las relecturas de la obra borgeana y se acentúan las miradas sobre su particular estilo; y a nivel regional no podía estar ausente la escritura de Dávalos, considerado el creador de la región del noroeste argentino y a quien se le debe la trascendencia nacional de este espacio geográfico.

---

<sup>74</sup> El 5 de enero de 1986 por ejemplo se publica “Ave fénix” de Estela Mamaní, un poema que a través de las metáforas, las alusiones, las imágenes, los adjetivos aludía a la violencia, a las desapariciones y las muertes ocurridas en el período dictatorial.



La ausencia de la literatura de las regiones argentinas y la reducción de la muestra de la literatura local pueden estar relacionadas con el cambio de la política editorial del Suplemento o la preeminencia de la mirada “tradicional y conservadora” de Marcos Paz respecto del hecho literario. Este podría ser el motivo por el que además la sección “Libros” que era un espacio frecuente en el 86 pasa a ser esporádico en el 88 y 89 con un mayor privilegio de reseñas de libros no necesariamente literarios. Por esto también se podría entender el porqué de la constancia del espacio reservado a la vida y trayectoria de personalidades de la cultura, la historia y la sociedad. Si estos textos contribuyen a la preservación de determinados personajes en la memoria de los lectores, no es casual que se destaque por ejemplo la vocación de un maestro y director de una escuela puneña como Abdon Castro Tolay o a Janine Meyer una artista plástica interesada representar al hombre americano de ascendencia indígena, sus fiestas populares y sus prácticas rituales como los misachicos.

Significativo, además, es el crecimiento que tienen los ensayos breves y las notas de divulgación frente a la literatura. Esto puede entenderse como una intención de educar al lector, como una forma de restringir el contenido del suplemento/página a un público más especializado o puede ser consecuencia del adelgazamiento simbólico de la literatura como correlato de la caída de su peso en el ámbito cultural y de la recepción del suplemento.

Otro punto a mencionar es que los artículos, notas, poemas suelen estar acompañados por pinturas, grabados o fotografías. En esto podemos ver la intención de difundir otros bienes artísticos y de proponer la imagen como objeto de lectura, capaz de profundizar, ampliar y dimensionar aquello que la palabra escrita transmite. En el caso de los textos literarios, la imagen opera en ocasiones como complemento y en otras sólo acompaña. Un ejemplo del primero de los casos (es decir, la imagen como complemento) es la nota de Néstor Groppa del 29 de marzo de 1987: “Nota con foto 1, foto 2 y foto 3”. Para él las imágenes y la mirada curiosa eran de suma importancia. Esta crónica poética trabaja los puntos de vista sobre un determinado espacio. Si no se contara con las fotografías, no se podrían entender las diferentes focalizaciones.

Para finalizar, podemos decir que en el Suplemento (y luego, página literaria), reconocemos dos formas de entender lo literario y tal vez, dos maneras de pensar a los lectores. A veces, en un mismo ejemplar, convivían textos literarios que responden a formas

tradicionales vinculadas con una estética regionalista<sup>75</sup> y textos (sobre todo poéticos) con aires de renovación, que juegan con las formas y la tipografía, explotan el verso libre, apuestan a la combinación de géneros. Citamos, a modo de ejemplo, los títulos de lo publicado el día 8 de marzo de 1987: “Cuentos de uchupita” de María Luisa acuña (acompañado de una pintura de Antonio Berni), “Nota. «donde no hay nada, nada tiene que haber» y otras excelencias por el estilo” de Néstor Groppa. Reseña del libro *Orillas del tiempo. Poemas* de Horacio Esteban Ratti. N.G. “El uso de «recién» en la Argentina” de Rumi Ñawi (nota cultural, Instituto qheshwa Jujuymanta), “Anti-biografía” poema de Reynaldo Castro”; “Vocabulario, dichos y refranes alusivos al diablo II” de Félix y Marta Coluccio; “Juan Moreira. Entre paradigmas gauchescos” (texto de divulgación) de Raúl Castignino; “El carnaval de Tumbaya” de Julio Aramburu. En otras ocasiones, se percibe el predominio de una postura estética por encima de la otra. Así a partir de 1988 notamos la presencia de una mirada más conservadora de lo literario y lo cultural, con una apuesta a la difusión de patrimonios tradicionales. Es posible pensar entonces que Marcos Paz y Groppa alternaron en la dirección del Suplemento y a su modo a través de las páginas del Suplemento intervinieron en la construcción del campo cultural dando cuenta de la variedad literaria que tiene Jujuy, donde conviven estéticas distintas a veces de manera armónica y otras de manera conflictiva.

---

<sup>75</sup> Nos referimos a producciones literarias donde prima el color local, el pintoresquismo, el tono nostálgico y ponderativo, etc.

## CAPÍTULO 6

### Luis Wayar<sup>76</sup> en el campo cultural y literario jujeño

#### 6.a. Vínculos generacionales, publicaciones y experiencia en la dramaturgia local

En “La poesía en Jujuy (entre 1970 y 1990)”<sup>77</sup>, Andrés Fidalgo (2003) integra a Luis Wayar a lo que él denomina “nueva promoción”, constituida por Ernesto Aguirre, Pablo Baca, Oscar Berengan, Elena Bossi, Nélide Cañas, Alejandro Carrizo, Reynaldo Castro, Rafael Calderon, Guillermina Casasco, Víctor Ocalo García, Blanca Spadoni, Estela Mamaní, Angel Negro, Pedro R. Noro, Mario Solis, Alvaro Cormenzana. Según este autor, los escritores que la integran tienen como rasgos comunes “la brevedad y concentración de sus textos, la ausencia de anécdotas, de tono declamatorio y de voces lugareñas...” (101). Si bien esta ubicación se limita a la poesía, nos permite rastrear la participación activa de Wayar en el campo literario a partir de su incursión en el género poético. Esa cercanía con los poetas de la nueva promoción es la que nos hace advertir su ausencia en *Nueva poesía de Jujuy* (1991), antología de la que forman parte ocho de los poetas nombrados por Fidalgo.

Si tomamos en cuenta uno de los criterios de selección del antologador, por su edad nuestro escritor quedaría fuera de la nueva poesía, puesto que sólo forman parte los nacidos entre 1949 y 1959, es decir, los que “oscilan entre los 31 y 41 años” (1991: 9). A la fecha de la publicación, Wayar contaba con 46 años. Es decir, nuestro autor superaba con 4 o 5 años al resto del grupo antologado<sup>78</sup>. Sin embargo, no sólo los años “de más” lo dejaron afuera de la publicación, Luis Wayar pertenecía a otra generación de escritores. Él había comenzado a actuar en el campo literario y cultural jujeño en la década del 60. En ese entonces, formó parte

---

<sup>76</sup> 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.

<sup>77</sup> En este mismo artículo distingue dos grandes áreas de poetas. La primera integrada por “autores apegados en exceso a la tradición en cuanto a formas y temas literarios; y a variantes de un folklore no vivido de manera integral o no estudiado adecuadamente en su relaciones con la literatura (99)”. A este grupo pertenecen Domingo Zepa y Germán Choque Vilca. En la segunda área, Fidalgo- que también se incluye- agrupa a Mario Busignani, Néstor Groppa, Jorge Calvetti, César Corte Carrillo y Carlos Figueroa; éstos últimos con menor participación y trascendencia. Expresa que los miembros de esta segunda área son “autores [que] informados en cuanto a producción poética contemporánea y no sólo local o nacional...” (que) “están al día en la tarea poética no ya como simples u ocasionales aficionados, sino como apasionados cultores de la misma” (100-101).

<sup>78</sup> Alejandro Carrizo, Pablo Baca, Ramiro Tizón, Jorge Accame, Estela Mamaní, Álvaro Cormenzana, Ernesto Aguirre y Nélide Cañas.

del Grupo literario *Piedra* junto a Alberto Espejo, Raúl Noro y Salma Haidar<sup>79</sup>. Producto de la reunión de estos escritores jóvenes, de esta “formación cultural”, fue la revista homónima, cuyo primer número se publicó en octubre de 1966 como una revista mural. Los dos números siguientes – el segundo de febrero de 1967 y el tercero, de mayo de 1967- eran una suerte de pliegos divididos en cinco que contenían, en ambos lados, los textos del equipo de dirección y de los colaboradores. El último número de la revista se publicó en octubre de 1967, es el ejemplar más voluminoso; esta vez se ajusta al formato tradicional de las revistas en la disposición de las colaboraciones y en la cantidad de páginas (diecinueve en total). Pero ese no es el único cambio, al equipo directivo se suman Julio Aquino y Juan C. Entrocassi<sup>80</sup>. El proyecto literario tuvo una escasa duración, sin embargo a partir de la lectura de los editoriales podemos inferir que el grupo tenía muchas aspiraciones y objetivos definidos. Tales comenzamos a conocerlos, sobre todo, a partir del editorial del segundo número; pues el primero por su formato le otorgó protagonismo a las producciones literarias<sup>81</sup>. Aunque el estudio de la revista excede los objetivos de este trabajo, apuntamos algunas apreciaciones que tal vez en algún posterior estudio oficien de líneas de lectura:

1) Desde el primer número, el grupo destaca la importancia del público lector en la continuidad del proyecto por encima del entusiasmo del propio equipo gestor: “Y como manifestación artística que es, necesita del complemento, de la otra parte con la cual el mensaje humano tiene trascendencia. Es decir ustedes.” (*Piedra* N° 1, octubre de 1966). En el segundo número el grupo ratifica la relevancia de los destinatarios en la creación intelectual y establece como criterio de selección del material a publicar la calidad literaria (*Piedra* N° 2, 1967).

2) Frente al entusiasmo del segundo número de la revista, en *Piedra 3* el grupo asume un posicionamiento más crítico con la forma de circulación que tuvo años atrás el arte en general y la literatura en particular, señala que estuvo restringida a “círculos privilegiados” y que ello determinó el “enajenamiento artístico” del público y el aislamiento de los artistas que derivó en el escaso contacto con sus pares. Habla de Jujuy como víctima de la “desidia oficial”. Leemos entonces que esta formación aspira, por un lado, a acercar la literatura al pueblo, a restablecer un vínculo con él, a

---

<sup>79</sup> En 1967, en el tercer número de la revista se incorpora al plantel directivo de la revista el artista plástico Gustavo Lara.

<sup>80</sup> Ambos en los números 2 y 3 aparecieron como colaboradores.

<sup>81</sup> Los textos publicados pertenecen a los miembros del grupo.

despertar su “sensibilidad” dormida y por otro, a poner en cuestión el papel del arte y de la literatura en la sociedad. *Los Piedros*<sup>82</sup> vienen a movilizar Jujuy, a contribuir al cambio social y a achicar la brecha que hay entre el artista y el público, aspiraciones éstas que eran comunes entre los intelectuales y escritores argentinos de los sesenta inspirados por los acontecimientos políticos, sociales y culturales que acontecían en el mundo y en Latinoamérica (los conflictos entre China y la URSS, la revolución Cubana, la trágica “noche de los bastones largos” en Argentina, el boom de la literatura latinoamericana, etc.) (Marsimian y Grosso, 2009).

3) El grupo también expresa una crítica explícita a la labor creativa y social de escritores coetáneos cultivadores de estéticas folkloristas (“embaucadores agazapados en los reductos autóctonos de la Quebrada,...son los representantes oficiales de la cultura de Jujuy”, *Piedra N° 3*, mayo 1967), a quienes atribuye el acostumbramiento del público lector a composiciones sencillas que no reclaman grandes exigencias interpretativas. El editorial del tercer número cierra irónicamente: “¡Vivan las historietas y las radionovelas!”.

4) En el número 4 de la revista, podemos leer una voz colectiva resignada, consciente del tono provocativo del número anterior y sobre todo, de no haber “despertado” al público de la larga siesta provinciana. El editorial opera como un discurso que oscila entre la derrota y la satisfacción; los miembros asumen que la revista es “un gritito en el desierto”, un proyecto cultural trunco pero fruto del impulso juvenil que quiso hacer de la literatura el medio y el fin más efectivo para cautivar a un indiferente lector. Es probable que la virulencia de la editorial de la revista N° 3 haya tenido que ver este final. Tal vez esas palabras no fueron bien recibidas por otros agentes del campo intelectual y literario. Sirva de ejemplo lo que señala Groppa (1987) del grupo Piedra tras citar algunos fragmentos de ese editorial:

Dudosos –al no dar nombres-, son los molinos de viento contra los que arremete PIEDRA. Ante panorama tan desolador, es razonable pensar, a 14 años de ese editorial, que evidentemente “en Arte, lo auténtico y perdurable, se decanta por su propia gravitación”, ya que en 14 años hemos presenciado muchas formulaciones como serenísimos cantos rodados hacia el fondo transparente del tiempo, que pasa con una coherencia muy distante a la humana. (68)

Entre los colaboradores de *Piedra*, si tenemos en cuenta todos sus números se encontraban: José Miguel Espejo, José Carlos Coronel, Leopoldo Castilla (Salta), Ofelia

---

<sup>82</sup> Así se llaman a sí mismos los directores en el último número de la revista (octubre de 1967).

Castillo, Ricardo Martínez, Benjamín Toro (Salta), Francisco Colombo (Córdoba), Julio Aquino (Buenos Aires), Carlos Aparicio (Jujuy), Juan Carlos Entrocassi (plástico, Jujuy), Roberto Lara (plástico, Jujuy) y Marcelo Bolívar.

Resulta oportuno mencionar que en el primer número de la revista apareció “En la frontera”, un microrrelato de Luis Wayar<sup>83</sup>. Este dato no es menor, ya que nos permite presumir que nuestro autor en el '66 incursionaba en la narrativa brevísima. Podríamos decir que su texto se anticipa a la aparición del primer libro de microrrelatos del Noroeste Argentino, nos referimos a *Cuentos breves* (1984) de César Antonio Alurralde. En la década del '60, a nivel nacional, también se publicaron algunos libros que favorecieron la legitimación del género en los 80: *El hacedor* (1960) de Borges, *El emperador de la china y otros cuentos* (1961) y *Falsificaciones* (1966) de Denevi, *Historias de cronopios y de famas* (1962) de Cortázar.

Wayar en una nota publicada en *Pregón* el 16 de septiembre de 1984, a propósito de la publicación del libro *Luz de otoño* de Carlos Figueroa, se refiere a sus compañeros de *Piedra*, y con ellos se inscribe en la “generación del sesenta”; menciona a Ricardo Martínez como parte de ese grupo. Nuestro autor realiza escasas valoraciones del poemario, se detiene sobre todo en la figura de Carlos Figueroa, a quien considera el “poeta por antonomasia”, un referente literario de su generación. De la nota destacamos, además, algunos puntos que en otros trabajos esperamos indagar: Wayar señala la ausencia del nombre de este escritor como parte de la generación del 50, de la que claramente sobresalen los integrantes del grupo *Tarja*; menciona que Figueroa, con su libro *Luz de otoño*, “clausura ahora la generación de Groppa, Calvetti, Busignani, Pereyra y Tizón”.

Más tarde, en el 2005, encontramos Ernesto Aguirre<sup>84</sup> refiriéndose a la generación del '60; a los nombres mencionados por Wayar suma el de Salma Haidar como activa participante de la revista *Piedra*. Revista que Aguirre reconoce como representativa del grupo pero que no tiene continuidad en publicaciones individuales de estos escritores. Aguirre habla de un vacío generacional y literario que determinó que los jóvenes del '70, primero declarados parricidas, encontraran en la generación *Tarja* (sobre todo en Groppa) a sus referentes

---

<sup>83</sup> En *Panorama de la literatura jujeña* (1975) Fidalgo, cuando menciona al Grupo *Piedra* y distingue a sus integrantes, incluye este minicuento de Wayar (179-180).

<sup>84</sup> Se trata de la entrevista “Sólo quiero mostrar que por la vida de un hombre pasa la poesía. Conversación con Ernesto Aguirre” publicada en *Letradentro*. Revista Literaria y Cultural del IFDC N° 5 “José E. Tello”, San Salvador de Jujuy-Argentina. Año I, Número I.

literarios y no en la generación del '60 que los precedían. Ese vacío de la historia literaria de Jujuy tiene que ver, efectivamente, con la inexistencia de material literario de los escritores de *Piedra* pero además con la influencia y la vigencia de los miembros de la generación del '55 que en los '60 empiezan a publicar y a definir trayectorias propias, eclipsando de cierta forma a esta generación floreciente que hizo un intento de instalarse en la escena literaria con su revista pero no pudo siquiera ensombrear la labor de sus predecesores. Además, el mismo año de la publicación del segundo número de *Piedra* sale, un mes después, *Pliegos del Noroeste*, revista que nucleaba a los miembros de *Tarja* y a otros referentes del noroeste argentino<sup>85</sup>. En una provincia indiferente a las manifestaciones culturales y literarias – limitación señalada en gran parte de los editoriales de la revistas jujeñas- es lógico presumir que el público lector haya elegido a *Pliegos* que era el nuevo proyecto de los escritores dominantes del campo literario en el que además participaba autores de la región que contaban con sus propios contactos y sus propias redes de circulación. La irrupción de los escritores del '70/'80, cuya figura representativa es Ernesto Aguirre, terminó por desdibujar a los integrantes de la generación del '60, podríamos llamarla “la generación intermedia”, que después de la experiencia con la revista, eligieron salir de la escena literaria y aparecer ocasionalmente con alguna participación. Wayar, por ejemplo, partió a Yavi<sup>86</sup> y comenzó con el *Teatro Antropológico* (1968-1970).

Este proyecto teatral aspiraba, primero, a recuperar las prácticas culturales de los pobladores indígenas y luego, a visibilizarlas a partir de la representación “teatral”. En un artículo publicado en la revista *El duende* N° 21 (diciembre 1995), Wayar señala:

En rigor de verdad, no había actuación. La reconstrucción la realizaban aquellos que, precisamente, practicaban el rito en la vida comunitaria. Salvo la formalidad de los pasos de la ceremonia, el resto quedaba librado a la improvisación. Me refiero a los diálogos y comentarios de la práctica que, así, resultaban únicos en cada presentación. Tampoco existía el límite conocido entre el “público” y los “actores”. Si bien estos últimos se “presentaban” arriba del escenario, los asistentes interactuaban constantemente, interrumpiendo la reconstrucción en cualquier momento con observaciones y a veces con la participación directa. Esta integración, que se dio espontáneamente, hizo que el Teatro pudiera funcionar sin recelo o la suspicacia que cabe esperar cuando algo extraño irrumpe en las creencias populares.

El *Teatro antropológico* surgió tras presenciar en una escuela primaria de la zona una representación de una ceremonia de la comunidad. La propuesta fue muy aceptada por los

---

<sup>85</sup> Véase la Nota al pie N° 59.

<sup>86</sup> Se trata de un poblado que data de tiempos coloniales, perteneció al Marquesado del Valle de Tojo. Perteneció al departamento de Yavi, provincia de Jujuy.

lugareños y el Teatro se tornó un hecho comunitario. Tanto así que “la gente dejaba de trabajar, no tenía problema”<sup>87</sup> y acudía a los ensayos cada viernes de cada de semana. El grupo representó quince (15) ceremonias, entre ellas “la flechada”, la cuarteada, la ofrendada, la señalada. Llamativamente, los pobladores devenidos actores no percibían diferencias entre las representaciones en el escenario y las ceremonias que practicaban realmente. Esto probablemente esté relacionado con la intención de poner en escena las prácticas culturales que realizaban comúnmente; incluso para las representaciones utilizaban sus propios materiales, los de la vida cotidiana.

Fidalgo en *El teatro en Jujuy* (1995) incluye el fenómeno del “Teatro antropológico” y lo pondera como una manifestación cultural aunque no considera que sus puestas respondan plenamente a prácticas teatrales. Dice al respecto:

No ponemos en duda la validez de propósitos ni la autenticidad y vigor de emociones y sentimientos en juego; lo que falla es la ejecución, el transporte a lenguajes distintos, que requieren dominio suficiente de recurso propios de cada área, para alcanzar (y eso no siempre), valor estético.... (87)

Por su parte, Renata Kulemeyer (1995), recuperando a Grotowsky<sup>88</sup>, lo reconoce como un hecho teatral:

Las ceremonias fuera de calendario y de espacio se transformaron en texto teatral espectacular, ahora son ofrecidos a un público al cual se le quiere comunicar un mensaje, perdiendo su esencia. Fue necesario establecer nuevos códigos, ensayar, separar en parte los diálogos, adaptarse a un nuevo espacio. (90)

Por Wayar (citado por Kulemeyer, 1995) sabemos que el Teatro tenía como fin “ayudarle a vivir a la gente interpretando sus necesidades dándole un carácter trascendente [a lo cotidiano, a lo propio] que se fijara en la memoria” (52). Esta experiencia<sup>89</sup> y las historias de los lugareños que seguramente escuchó Wayar, se convirtieron en materia prima de sus textos de opinión y sobre todo de sus ficciones, pero no como elementos exóticos sino como parte del patrimonio cultural que había que conservar.

Como vemos, Wayar tenía una activa participación en el campo cultural y literario local durante los sesenta. Eso seguramente favoreció la inclusión de dos poemas suyos en *Poesía y prosa en Jujuy* T. 1. (reedición de 1993) que, como lo expresara Néstor Groppa en la

---

<sup>87</sup> Testimonio de Anacleto Tintilay, citado por Kulemeyer (1995).

<sup>88</sup> Puntualmente recupera la siguiente cita: “Cuando el ritual está hecho a la faz de lo divino, es ritual; cuando en cambio, está hecho a la faz de los espectadores es teatro”.

<sup>89</sup> En el siguiente Capítulo, volvemos a referirnos al Teatro antropológico y su contribución a la veta popular de la escritura de Wayar (específicamente en 7.a)



advertencia de la reimpresión, “Es un muestrario cronológico de la Literatura en esta provincia hasta el año 1969”.

Otra referencia a nuestro escritor la encontramos en una entrevista que Reynaldo Castro le hiciera a Ernesto Aguirre en 1987. A la pregunta “¿Qué poetas te gustan de los nuestros?”, responde<sup>90</sup>:

E.A.: Me gusta Groppa... me gusta Fidalgo, porque además de ser un buen poeta tiene un compromiso político y social que comparto. También *Luis Wayar* que publica en la sección literaria de Pregón **me parece un muy buen escritor...** [Lo destacado es nuestro] (1988: 51)

Nos parece importante destacar que junto a dos escritores ampliamente conocidos y respetados, Aguirre pondere la labor de Luis Wayar, lo califique como un buen escritor e implícitamente destaque la actuación de su par en la literatura jujeña. Este reconocimiento deja entrever además el papel importante del Suplemento cultural en la construcción del campo literario jujeño al propiciar la difusión y circulación de determinados bienes culturales y literarios, y con ello legitimar a sus productores; también expone cómo la lectura intergeneracional se vio favorecida por la sección literaria del diario. Es probable que la valoración de Aguirre sea producto de la lectura de los textos de “Sic, ídem y etcétera” y “Harina de otro costal” publicados entre 1986 y 1990<sup>91</sup> y que esa imagen también haya sido alimentada por el trabajo que compartieron en la realización de la revista *El mono gramático* (1987)<sup>92</sup>.

Este rastreo nos permite ratificar la activa participación de Wayar en el circuito cultural jujeño, que se inicia en los '60 con la revista *Piedra*, sigue con el *Teatro antropológico*, se visibiliza continuamente con variadas colaboraciones literarias y no literarias en la prensa local y se formaliza en las publicaciones de *Oscura como la palabra luna: 12 sonetos* (1983) y *Breve antología del apodo jujeño* (1994), únicos libros publicados por el autor.

## **6. b. Labor periodística y participación en el periodismo cultural**

---

<sup>90</sup> Los fragmentos que citamos pertenecen a la charla que tuvieron Ernesto Aguirre y Reynaldo Castro en 1987 y que fue publicada en *El escepticismo militante. Conversaciones con Ernesto Aguirre* (1988).

<sup>91</sup> En un Curso de capacitación (noviembre 2015), E. Aguirre, tras nuestra exposición sobre Wayar y otros microrrelatistas del NOA, se acercó y nos dijo que leyó los microtextos del Pregón y que Wayar le había un regalado varias brevedades.

<sup>92</sup> Puede consultarse la Nota N° 64.

Luis Wayar colaboró con distintos periódicos y revistas del noroeste argentino “tales como *Pregón*, *El Tribuno*, *El intransigente*, *Norte*, *Pautas*, en los cuales se desempeñó en carácter de editorialista y jefe de redacción” (Jujuy Diccionario General, 1993: 5598).

Desde 1963 estuvo vinculado al diario *Pregón*; con 18 años asumió la secretaría de redacción. Más tarde cumplió funciones similares en *El Tribuno de Jujuy*. Wayar se habría desempeñado en el *Pregón* hasta febrero de 1972, fecha en la que fue despedido arbitrariamente, según consta en el diario *Norte*. Desconocemos si posteriormente reestableció vínculos laborales con la empresa. Sí encontramos nuevamente colaboraciones suyas en las páginas del suplemento literario de ese diario desde 1984.

Hallamos notas de opinión que problematizaban la situación socio-económica de los habitantes de la puna<sup>93</sup>. También un par de columnas en las que se refería al mundo de la política: una titulada “La política de la semana” que se publicaba en el diario *El Tribuno*<sup>94</sup> y otra, “La milanesa del domingo”<sup>95</sup>, que se publicaba en el diario *El jujeño*. En los textos, Wayar aludía críticamente a las decisiones políticas del momento, a los enfrentamientos y/o contradicciones de políticos, a dudosos manejos de entidades públicas, etc. De las columnas distinguimos la última por la original y creativa escritura; haciendo honor a su título, los textos se organizan como un menú de milanesas, en cada tipo (con trufas, al paso, con fritas, rellena, de pollo, de mostaza, con huevos, ligth) Wayar aborda con humor, ironía y cierto sarcasmo un tema o episodio político en particular; además apela permanentemente al uso de metáforas y comparaciones del mundo gastronómico (“[Moisés] Con su tono de voz socarrón y los ojitos brillándole por el condimento de malicia...”, “..pues se imagina usted que no serán, precisamente, los diputados, cualquiera sea su color político, quienes pasen a degüello la pulposa vianda de las dietas y otras prerrogativas.”), y al uso del refranero popular (“Por supuesto, la advertencia de los jueces, para ser ejecutada, necesita de mucha agua pasada debajo de los puentes...”)<sup>96</sup>.

En cuanto a la escritura literaria, nuestro autor cultivó la poesía, el cuento y lo que posteriormente la academia denominaría microficción. En las páginas del *Pregón*, desde 1964, y en la sección Cultura del diario *El Jujeño*, durante 1998, encontramos variados

---

<sup>93</sup> Por ejemplo en 1984 encontramos notas publicadas en el *Pregón* que están referidas a la discriminación de los pobladores puneños y quebradeños, a la escasa valoración de su trabajo artesanal, a sus prácticas culturales y rituales, etc. Algunas de estas notas están firmadas por Cecilio Camargo, seudónimo de nuestro escritor.

<sup>94</sup> Encontramos varias notas en ejemplares de 1980.

<sup>95</sup> Los ejemplares hallados pertenecen a 1998.

<sup>96</sup> Los ejemplos corresponden a la nota publicada el 19 de julio de 1998.

ejemplos: en poesía, en *Pregón*, se publicó: “Abel” y “Fue entonces” de 1964, “mestizos” de 1984, “Contrabalada del coya que ríe” de 1986, “Manos” de 1999; en *El jujeño*: “Sin remedio”, “Bowser mi gato”, “Fuga de hogar”, “Don de vida”, “Manifestación”; y en cuento<sup>97</sup>: “Un rico palo seco” y “Al otro lado” de 1985.

El conocimiento de los géneros literarios y no literarios, y el manejo de los recursos retóricos y las técnicas narrativas contribuyeron a que nuestro escritor encuentre en la (hiper)brevedad la extensión ideal para expresarse. Como señalamos, el microrrelato es un género exigente que, por un lado, demanda del lector la puesta en juego de sus conocimientos enciclopédicos y sus capacidades interpretativas, y por otro, requiere de quien lo cultive no sólo la enciclopedia cognitiva sino también las destrezas compositivas que le otorga la práctica previa de otros géneros. Wayar demuestra transitar con versatilidad distintos géneros y ello queda en evidencia en las minificciones de “Sic, ídem y etcétera” y “Harina de otro costal”. Como veremos, para la escritura de estas piezas brevísimas se vale del aforismo, la alegoría, la fábula, el refrán, el cuento y la poesía, y recurre también al mundo literario y la relatoría oral puneña. En sus microtextos podemos leer su trayectoria literaria en conjunción con sus intereses y preocupaciones extraliterarias.

---

<sup>97</sup> Varios de sus textos quedaron inéditos (en cuento: “Los perros de Cándido”, “Un rostro”, “Dos lados” y “El otro”; en poesía: “Fue entonces”, “La ronda de Hilario”, “Volvedor”, “Poema”, “Que tiempo aquel” y “Poema raigal”) y forman parte del archivo familiar del escritor, actualmente al cuidado de su hermana Mirta Wayar. Gran parte de ellos fue escrito en Yavi en la década de los '60.

## CAPÍTULO 7

### **“Sic, ídem y etcétera” y “Harina de otro costal” como las primeras manifestaciones microfccionales en Jujuy**

#### **7.a. Las microficciones de Wayar: entre la cultura popular y la cultura letrada**

Sin un sector definido en la diagramación del Suplemento, “Harina de otro costal” y “Sic, ídem y etcétera” aparecieron hasta 1990<sup>98</sup>. Si bien las publicaciones alternaban, en cada año hay un predominio de una columna por sobre la otra:

- **1986, “Harina de otro costal”**, seis publicaciones:
  - 11 de mayo (dos microtextos)
  - 08 de junio (dos microtextos)
  - 29 de junio (un microtexto)
  - 10 de agosto (dos microtextos)
  - 14 de septiembre (un microtexto)
  - 28 de septiembre (un microtexto)
- **1986, “Sic, ídem y etcétera”**, dos apariciones:
  - 26 de octubre (diecinueve microtextos)
  - 14 de diciembre (dieciséis microtextos)
- **1987, “Harina de otro costal”**, dos publicaciones:
  - 04 de enero (un microtexto)
  - 03 de mayo (un microtexto)
- **1987, “Sic, ídem y etcétera”**, cinco apariciones:
  - 01 de febrero (diecinueve microtextos)
  - 15 de marzo (dieciocho microtextos)
  - 06 de septiembre (diecisiete microtextos)
  - 04 de octubre (catorce microtextos)
  - 20 de diciembre (quince microtextos)
- **1988, “Harina de otro costal”**, tres publicaciones:

---

<sup>98</sup> Los ejemplares consultados se encuentran en la Hemeroteca de la *Biblioteca Popular* de San Salvador de Jujuy. Es probable que los años siguientes hayan continuado las colaboraciones. Dato que no podremos cotejar con los ejemplares existentes en los archivos de la Biblioteca, pues los de la década del '90 son escasos. La muestra fue recogida fundamentalmente durante el año 2011.

- 03 de julio (dos microtextos)
- 28 de agosto (dos microtextos)
- 25 de septiembre (dos microtextos)
- **1988, “Sic, ídem y etcétera”**, dos apariciones:
  - 05 de junio (quince microtextos)
  - 06 de noviembre (quince microtextos)
- **1989, “Sic, ídem y etcétera”**, dos apariciones:
  - 15 de enero (quince microtextos)
  - octubre (quince microtextos)<sup>99</sup>
- **1990, “Sic, ídem y etcétera”**, una aparición<sup>100</sup>:
  - 4 de noviembre (catorce microtextos)

Como señalamos en el Capítulo 5, 1986 y 1987 fueron los años de mayor participación de Luis Wayar en el Suplemento y a partir de 1988 comienzan a reducirse sus colaboraciones<sup>101</sup>, tornándose escasas en los años siguientes. 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 (Capítulo 2) no encontramos manifestaciones similares, sí cultivadores de géneros canónicos como el cuento y la novela. Como mencionamos en el capítulo 3.c, 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 Alurralde, considerado precursor del género en nuestra región.

Por otra parte, Luis Wayar habría tenido intención de publicar los microtextos de “Sic, ídem y etcétera” y “Harina de otro costal” en la década del noventa; en la contratapa de su libro *Breve Antología del apodo Jujeño* (1994) encontramos una mención sobre las columnas: “El próximo año [1995] se editarán sus libros Sic, Idem, y Etcétera y Harina de otro costal”. Esto nos hace suponer que estos textos sólo son una pequeña muestra de un conjunto mayor que se fue enriqueciendo con el paso de los años y que el autor estimaba ofrecerlo, como libro, a sus lectores siete años después de la última aparición de sus

---

<sup>99</sup> No tenemos certezas de que los textos 193 a 207 hayan aparecido en ese mes, pues fueron hallados en el archivo personal de la hermana del escritor, Mirta Wayar, sin fecha de publicación. Sí se consignó el mes y el año de escritura y/o entrega de la colaboración (agosto de 1989). Como ocurrió con el resto de los casos, los textos aparecieron un mes después de la entrega.

<sup>100</sup> Hasta la fecha, febrero 2020, no encontramos publicaciones posteriores.

<sup>101</sup> En los '90 encontramos una columna política en el diario *El tribuno* y otras colaboraciones en la sección cultural del diario *El jujeño*.

columnas<sup>102</sup>. Sin embargo, esto por motivos que desconocemos no se materializó. Podemos conjeturar que se debió a la crisis económica y social que atravesó la Argentina en los 90 y que se hizo patente en las privatizaciones de las empresas nacionales, en el crecimiento del desempleo y en el empobrecimiento y casi desaparición de la clase media. La industria editorial también resultó afectada; gran parte de las editoriales fueron compradas por capitales españoles y las que no fueron absorbidas empezaron a depender de las exigencias del mercado (Ruíz, 2005). Así muchos autores, sobre todo noveles, no pudieron publicar o lo hicieron tras ser premiados en diferentes concursos literarios. Fue el caso de los jujeños Accame, Constant, Quiroga y Cañas que publicaron en esa década<sup>103</sup>. Los microtextos de Wayar por sus características no podrían haber participado de los concursos por no encuadrarse en las dos categorías que se convocaban que eran cuento y poesía.

“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 dos o un texto sin título y 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)

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 siete<sup>104</sup>. Por día se publicaron desde catorce

---

<sup>102</sup> Esta afirmación se hace a partir de la consulta hicimos de los ejemplares publicados entre 1984 y 1990.

<sup>103</sup> Reynaldo Castro detalla los concursos literarios realizados en Jujuy durante los noventa y los ganadores en cada categoría (2009: 414-418).

<sup>104</sup> 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

hasta diecinueve microtextos<sup>105</sup>. A diferencia de “Harina de otro costal”, es evidente la continuidad, dada por la numeración consecutiva que implícitamente teje una serie literaria. 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<sup>106</sup>.

A estas diferencias que podemos reconocer a simple vista, sumamos otra igualmente notaria en los títulos. Uno está construido a partir del uso y la combinación de palabras latinas y el otro es un dicho popular.

“Sic, ídem y etcétera” pueden traducirse como “Así”, “lo mismo”/ “igual” y “lo demás” (“lo que falta”). Según la Revista “Letras del mundo clásico” del ILLAC<sup>107</sup>, SIC “suele usarse más en la lengua escrita y se pone entre paréntesis cuando se transcriben frases o palabras en las que hay algún error o rareza, para indicar que así estaban en el original y para deslindar responsabilidades”, también para señalar la fidelidad de la frase o palabra citada. De esta definición, nos llama la atención el uso para marcar la “rareza”, agregaríamos, el desvío. En los textos que estudiamos ese desvío está vinculado por un lado a lo formal, en tanto son piezas que no responden a las formas genéricas aceptadas y canónicas (cuento, novela, poesía, etc), por el contrario se inscriben en el mundo literario a partir de la transgresión, al hacer de su carácter híbrido, transgenérico una de las características sobresalientes; por otro lado, el desvío también se encuentra en el tratamiento que tienen las fuentes de las que se alimentan los microtextos; los diversos textos “originales” a los evocan y convocan atraviesan un proceso de reescritura y parodización. IDEM, por su parte, “se usa para evitar la repetición de palabras y aparece a menudo en las citas de pie de página de los libros para dar datos de una bibliografía ya mencionada anteriormente” (Assis de Rojo, 1995: 62 y 108). Estas palabras fundamentalmente se usan en la escritura académica y escasamente aparecen en textos de difusión masiva; aunque su significado, puntualmente el de “ídem” ha sido ampliamente difundido y, por consiguiente, utilizado en el intercambio verbal. Como se puede ver, ambas palabras remiten a un texto A- original (hipotetexto), y la existencia de un texto B- reescritura (hipertexto), de cierta forma, está sujeta a la existencia de ese texto A al que el lector puede recurrir si así lo desea. En este caso, ese texto A es en realidad una mapa

---

lado, el 06/09/87 encontramos dos microtextos que comparten el mismo número “LXXXII”; por tal motivo al segundo le agregamos “bis”.

<sup>105</sup> 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).

<sup>106</sup> Este aspecto lo desarrollaremos en detalle en este mismo Capítulo, en el punto 7.b.

<sup>107</sup> Instituto Interdisciplinario de Literatura Argentina y Comparadas

textual compuesto por la literatura universal, clásica y bíblica. ETCÉTERA, en tanto, se emplea con mayor frecuencia en su forma abreviada “etc” y para dejar “entrever que la enumeración no está completa pero que queremos darla por terminada para evitar una extensión excesiva”. Creemos que en este caso la frase latina no se usa para sugerir la continuidad de una enumeración, sino para dar cuenta de la variedad discursiva y genérica convocada y reunida en los textos breves. Etcétera también puede significar “y lo demás”; en la columna puede aludir a lo que está y al mismo tiempo no está, a eso que se evoca, se sugiere o se esconde en las escasas palabras que componen cada microtexto. Puede hacer alusión al carácter formal de las piezas; es decir, a su comportamiento esquivo a la clasificación genérica, que pone en cuestión lo que se considera aceptado o lo “legítimo”.

La frase “(es) Harina de otro costal”, por su parte, es usada popularmente para señalar la naturaleza distinta de un objeto en relación con un conjunto determinado. Sin embargo, esa diferencia que se destaca no sólo implica al elemento (hipónimo) sino también al conjunto (hiperónimo). Así, el objeto es diferente respecto al conjunto pero al mismo tiempo el conjunto es diferente respecto al/del elemento. Entonces, la columna en la totalidad del Suplemento se inscribe como distinta a partir de los mismos textos que la componen. Frente a ese gran costal que es el suplemento en el que encontramos géneros literarios canonizados (lírica y narrativa) y géneros periodísticos (notas culturales, notas de divulgación científica, reseñas bibliográficas, notas de opinión), los textos de Wayar llaman la atención por su brevedad, la carencia de un título, la ausencia de una estructura narrativa completa y explícita, los temas que trata y las fuentes orales a las que apela. Frente a los géneros canonizados y conocidos, estos microtextos, presumimos, resultaron desconcertantes.

Ahora bien, estas columnas construyen dos tipos de lectores. En ambos casos el lector debe poner en juego sus competencias. En “Sic...” éstas están directamente relacionadas con el capital cultural que posee; en gran parte de los microtextos hay referencias directas o indirectas a personajes de novelas, cuentos, textos bíblicos, a hechos históricos o ficcionales que sólo quienes puedan reconocer el intertexto<sup>108</sup> podrán interpretar plenamente estos otros textos; entender el guiño, la transformación y a partir de ello, resignificar. Si bien hay una cantidad importante de textos que no sostienen su escritura y la lectura en los 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.

---

<sup>108</sup> En el capítulo siguiente, desarrollamos aspectos teóricos de la intertextualidad.



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 lectores concurren en uno, el lector real. Si bien el medio elegido para la difusión, un Suplemento Cultural, tiene un público lector más amplio y variado, el destinatario sigue siendo un miembro de un sector social privilegiado, alguien que puede invertir en un bien intelectual, alguien letrado y asiduo consumidor de literatura. Entonces, ¿cómo conviven lo popular y lo letrado en la escritura de Wayar? ¿por qué nuestro autor apela a la voz colectiva, a la tradición oral, a la cultura popular para escribir los textos breves de “Harina...”?

Si bien no es la primera vez que los relatos de tradición oral se tornan motivos para la escritura literaria, pues ya en textos jujeños de principios del s. XX encontramos historias en las que aparecen como anécdotas pintorescas en las que se deslizan juicios de valor del autor respecto de las prácticas culturales, las costumbres o las creencias de los habitantes puneños, quebradeños o de la zona del ramal jujeño<sup>109</sup>, en la narrativa breve de Wayar esas huellas de la memoria colectiva atraviesan además un proceso de reescritura al que se suma la experimentación formal con el uso de estrategias compositivas que favorecen la brevedad característica de la microficción.

Para De Certeau (1999):

La “cultura popular” supone una operación que no se confiesa. Ha sido necesario censurarla para poder estudiarla. Desde entonces se ha convertido en un objeto de interés porque su peligro ha sido eliminado. (47)

---

<sup>109</sup> Un ejemplo es *Tierra natal* (1923) de Julio Aramburu. Y en la literatura contemporánea la relatoría oral se ficcionaliza en los cuentos de Jorge Accame (de los libros *El puente del diablo*, *El diario de un explorador*, *Angeles y diablos*); también en el libro *Habitantes* de Martín Goitea, en la obra *Nos vemos en el eclipse* de Juanjo Aramayo, etc

Según el francés<sup>110</sup>, la visibilización de lo popular se constituyó en su propia limitación. A la sombra de la letra y de los discursos oficiales lo popular se sostuvo en una construcción ideal, a partir de la omisión y la negación incluso de los propios sujetos culturales. Así, lo popular fue definido por oposición a lo letrado, a partir de sus “carencias”. Frente a la cultura letrada, escrita, de autor y “evolucionada” estaba la cultura popular, asociada a lo oral, lo anónimo, lo natural, lo espontáneo y a la infancia (De Certau: 54). También se la leyó como categoría sesgada a la subalternidad de sus sujetos: indígenas, migrantes, negros y mujeres que por su parte desarrollaron, para sus prácticas culturales, formas alternativas de circulación a las dispuestas por el discurso oficial.

Ahora bien, dijimos párrafos atrás que en la narrativa brevísima de Luis Wayar se pueden reconocer dos vertientes, una popular y otra letrada. Ambas sustentan los intereses, las lecturas o las aspiraciones del escritor. Podríamos decir que se corresponden con sus dos linajes. En este punto, tomamos lo expresado por Ricardo Piglia (2004) en relación a la escritura de Borges. Él señala que en la obra del autor de *El Aleph* podemos reconocer un linaje familiar, de grandes personajes: antepasados fundadores, guerreros, etc. Un linaje que se entrama íntimamente con la historia nacional<sup>111</sup>. Y otro linaje literario, habitado por grandes nombres (Wells, Chesterton, De Quincey, Conrad, Wilde, Stevenson, etc) que oficiaron de modelos literarios. La obra de Borges sería, entonces, un intento de tejer la historia de su propia escritura, de establecer su genealogía literaria.

En la misma línea podemos pensar la obra del autor jujeño, impulsados tal vez por la admiración que sabemos tenía Wayar por Borges y que sin duda se proyectó implícita y explícitamente en sus microficciones; puntualmente en las de la columna “Sic, ídem y etcétera”.

---

<sup>110</sup> El autor se refiere a la censura que padeció la literatura de cordel, de origen popular y cuyo principal destinatario era el mismo pueblo. Vistos como amenaza estos libros que se vendían a bajo costo en quioscos ocasionales, eran unos pequeños reservorios de relatos cotidianos, históricos y legendarios. Relatos que habían permanecido en la memoria del pueblo a partir del diario contar o recitar, de la mera transmisión de boca en boca. Su estudio y categorización como “popular” supuso la restricción de su circulación a partir del control de un órgano estatal censor que determinaba qué y cómo se contaba. El pueblo, concebido como un niño al que había que proteger, sólo podía saber o acceder a aquello que contribuyera a la conservación de sus buenos valores y costumbres. Cualidades estas que favorecían la afirmación de una identidad que se percibía amenazada por los cambios sociales, económicos y tecnológicos que atravesaba la sociedad del S. XIX. De ello, resultaron historias moralizantes, cargadas de estereotipos, despojadas de contexto y, en muchos casos, útiles para tornarse material de la tradición que se precisaba construir. Sin embargo, frente a las pretensiones del sector dominante, el pueblo eludiendo todo control o censura (sobre todo en el orden discursivo) continuó con sus propios procesos y sus propias prácticas.

<sup>111</sup> Conviene mencionar que esa construcción no está sujeta estrictamente a lo autobiográfico. Como ocurre con los textos de Borges, las fuentes bibliográficas, las menciones de autores, etc suelen ser parte de una gran ficción.

En el linaje literario de Wayar se encuentran los relatos míticos clásicos (del Minotauro, de Narciso, etc) y algunos autores de la literatura universal como Miguel de Cervantes, Moliere, Bram Stoker, Lewis Carroll, el mismo Jorge Luis Borges, etc. No sólo como modelos sino también como fuentes y elementos de sus microficciones. Al igual que otros autores de este género, Wayar apela en muchas de sus brevedades a la intertextualidad, recurso que le permite la inclusión de un universo literario a partir de la mención de un nombre o un elemento. El uso de este recurso requiere de un lector atento, capaz de reponer la información intencionalmente elidida y descubrir la lectura otra que se propone del hipotexto. Por ello no todas las microficciones son para todos los lectores y muchas veces su eficacia queda trunca.

Su linaje familiar, por otro lado, carece de grandes nombres; se nutre de su memoria, que es de alguna manera, parte de una memoria colectiva. Se configura a partir de historias familiares, relatos y leyendas escuchados en sus estancias veraniegas de la infancia, de su vida en el pueblo de Yavi en relación directa con familiares y lugareños, muchos de ellos, de ascendencia indígena. La permanencia temporal y sobre todo su última estancia junto a su amigo y escritor Raúl Noro por un emprendimiento hotelero le permitieron tener contacto con las prácticas culturales, rituales, relatos e incluso las problemáticas de este sector social. Saberes que una u otra forma ingresaron en sus textos ficcionales y no ficcionales<sup>112</sup>.

El mayor acercamiento que tuvo a la cultura andina de las tierras altas fue a través del Teatro antropológico (1968- 1970). Si bien el objetivo que guiaba al por entonces joven escritor era claro: reconstruir de manera documental diferentes ceremonias rituales y ponerlas en escena, no deja de ser llamativa la línea difusa que separa lo documental de lo ficcional en este proyecto. A pesar de que las representaciones estaban a cargo de lugareños, activos practicantes de los diferentes rituales, el hecho mismo de que las puestas se realizaban en escenarios con un público y descontextualizadas del espacio y tiempo ceremoniales, las colocan próximas al espectáculo. Aunque las variadas representaciones tuvieron como propósito visibilizar esas prácticas e instalarlas como vigentes y vitales para los habitantes puneños, podemos presumir que los espectadores, sobre todo capitalinos, sólo rescataron el carácter exótico de las puestas. En un diario de diciembre de 1969, la presentación se anuncia así: “Por primera vez un grupo de nativos de Yavi reconstruirán ceremonias mágico religiosas

---

<sup>112</sup> Como señalamos en el capítulo anterior, encontramos distintas notas de opinión donde el autor establece un posicionamiento crítico respecto del lugar o el no lugar que se le otorga a sujetos subalternos (puntualmente, pobladores de la puna)

indígenas cuyo conocimiento hasta la fecha había estado vedado a la divulgación pública”. El espectáculo se presenta como novedoso y privativo de cierta comunidad, es decir ajeno a la comunidad receptora. La cultura popular, manifiesta en sus prácticas ancestrales, ingresa en el recinto del hombre culto, el teatro Mitre, como lo otro; pero también como un recorte de una realidad. En este acto, nuevamente es un letrado (periodista y escritor) quien asume el rol de mediador y traductor cultural seleccionando lo que se va mostrar y cómo se mostrar.

Creemos que esta experiencia, las imágenes y voces de la infancia aparecen en “Harina de otro costal” a través de los personajes, lugares y situaciones de las narraciones. En gran parte de los microtextos, podemos escuchar una voz que asume el relato pero que en ocasiones es sólo un mero transmisor, una voz más en una cadena de voces que transmite aquello que escuchó, como apropiándose de historias que no le pertenecen y que son pluriversos colectivos.

Párrafos atrás nos preguntábamos por qué nuestro autor apela a la voz colectiva, a la tradición oral, a la cultura popular para escribir los textos breves de “Harina de otro costal”, una posible respuesta es la manifiesta intención de Wayar de visibilizar, revalorizar y recuperar las narraciones orales y las prácticas culturales como una continuación de aquello que había iniciado en los '60 con el Teatro antropológico, pensando tal vez en la posibilidad de alcanzar a un mayor público al cual transmitir los saberes populares y así preservar la memoria colectiva local. También podemos pensar que pretende instalar su figura como la de un escritor con soltura literaria, poniendo en evidencia su capital cultural, sus lecturas y sus experiencias extraliterarias (logradas a través de sus viajes a la puna y de su práctica periodística). Por ello no es dato menor que sus colaboraciones, tanto “Sic...” como “Harina...” se publiquen durante los mismos años y de forma alternada.

Dice Bourdieu:

Los escritores salidos de las regiones dominadas del espacio social pueden, con posibilidades de éxito tanto más débiles cuanto mayor es la autonomía del campo considerado, jugar con su supuesta proximidad al pueblo... Intelectual consagrado, está en condiciones de reivindicar con orgullo sus orígenes pobres, sabiendo que no puede sino obtener de ello aumento de mérito de su rareza... Siendo así, su exaltación del pueblo no expresa tanto “el pueblo” como la experiencia de un doble corte, con el pueblo y con el mundo intelectual. 153-154

La proximidad de Wayar al pueblo es innegable. Pero también es cierto que no pertenece a él; su formación periodística, su tránsito por la función pública, su vida capitalina lo distinguen y distancian. A la par, tampoco forma parte del círculo literario jujeño. Cuando

Wayar publica “Sic...” y “Harina” habían transcurrido casi dos décadas de sus primeras participaciones en el campo literario. Su generación, por la falta de producción y o circulación de material literario<sup>113</sup> o por la irrupción de la dictadura, prácticamente pasó inadvertida. Tras la realización del proyecto común que fue *Piedra*, a Raúl Noro, Ricardo Martínez y Salma Haidar sólo se los encuentra participando en la revista cultural *El mono gramático* (1987). Wayar, por su parte, no había dejado colaborar con textos literarios y no literarios con periódicos del Noroeste Argentino. Se constituyó, como señalamos, en una generación intermedia que fue opacada por su predecesora –la generación del ’55, los de la revista *Tarja*- y por la generación del 70 y 80<sup>114</sup> –considerada de ruptura. Las publicaciones del ’80 en el Suplemento cultural instalaron a Wayar nuevamente en la escena literaria, en una década donde concurrían también referentes de las otras dos generaciones: los escritores dominantes –al decir de Williams (2009)-, es decir, los de la generación *Tarja* con Néstor Groppa a la cabeza como co-director del Suplemento y los escritores emergentes, representados por Ernesto Aguirre, Álvaro Cormenzana, Alejandro Carrizo y Nélica Cañas, que aspiraban a imprimir sus nombres en las letras jujeñas.

Como sabemos, las revistas culturales y los suplementos son verdaderas vidrieras de la cultura; exponen las relaciones de poder y prestigio en el campo cultural como así también la tensa convivencia de estéticas. Por ello no es extraño pensar que las columnas de Wayar tuvieron como principales receptores a los mismos pares, quienes en su momento configuraron un canon literario propio. A excepción de Ernesto Aguirre, que lo calificó como “un buen escritor”<sup>115</sup>, otros escritores coetáneos no lo mencionan. Los escritores jóvenes y los investigadores, en tanto, desconocen la obra de nuestro autor. Un motivo tal vez sea el carácter experimental de sus textos narrativos; al momento de su publicación, la microficción comenzaba a ser objeto de la especulación teórica de manera sistemática y todavía no tenía estatuto de género literario, hasta los ’70 las piezas breves eran consideradas experimentos lúdicos, proyectos inacabados de cuentos. Podemos afirmar, entonces, que las brevedades de Wayar en sus dos vertientes no fueron plenamente comprendidas y menos apreciadas. No respondían a la sinergia estética del momento, por ello nos problematiza las lógicas de sistematización generacional y genérica.

---

<sup>113</sup> Salvo Wayar, que continuó colaborando en periódicos del NOA y publicó dos libros el resto de sus compañeros escritores (los de la revista *Piedra*) no logró realizar una publicación literaria individual.

<sup>114</sup> A esta generación pertenecen escritores como Ernesto Aguirre, Estela Mamaní, Álvaro Cormenzana, Alejandro Carrizo, Ramiro Tizón, Pablo Baca y Nélica Cañas.

<sup>115</sup> Citamos sus palabras en la página 65. Véase: Castro, Reynaldo (1988)

## 7. b. “Sic, ídem y etcétera” y “Harina de otro costal”: ¿ciclos o series literarias?

Cada uno de los microtextos que conforman ambas columnas de nuestro autor pueden leerse de manera independiente, para su comprensión y disfrute no precisamos la lectura de otro texto. En el caso de “Sic, ídem y etcétera”, tampoco precisamos seguir el orden trazado por la numeración. Al mismo tiempo, sabemos que esas piezas integran dos conjuntos textuales claramente delimitados por los títulos que les dan nombre. Estudiosos del cuento en general y la microficción en particular hablan de series, ciclos cuentísticos y textos (cuentos) integrados para referirse a casos similares.

Lauro Zavala (2001), teórico mexicano, propone la categoría de “serie fractal”<sup>116</sup> para nombrar a aquella en la que

...cada texto es literariamente autónomo, es decir, que no exige la lectura de otro fragmento de la serie para ser apreciado, pero que sin embargo conserva ciertos rasgos formales comunes con el resto. Lo que está en juego en esta estructura literaria es un problema de escala, pues en una extensión muy breve (generalmente de dos líneas a una página impresa) cada texto pone juego un conjunto de elementos temáticos y formales que lo definen como indisociablemente ligado a la serie a la que pertenece, y cuya similitud haría pensar que entre todos ellos existe un *aire de familia*...

No deja de llamarnos la atención que Zavala al mismo tiempo que señala el carácter autónomo de los microtextos también destaca su fragmentariedad. Así los textos serían independientes para la lectura pero dependientes de una estructura mayor a la que estarían ligada por compartir rasgos formales. El autor ejemplifica su posicionamiento con *La sueñera* de Ana María Shua. Gran parte de estas microficciones comparte como tópico el sueño, que aparece la mayoría de las veces explícitamente enunciado. Si bien cada microficción tiene un desarrollo narrativo independiente, implícitamente se incorpora a un tejido onírico en el que termina de sustanciar su significación. Conviene aclarar que esto es evidente tras la lectura íntegra del volumen. La visión cambia si esos textos aparecen individualmente. Un claro ejemplo es el texto 117 (¡Arriad foque!...) que circuló de manera independiente y ha sido ampliamente difundido. No sólo no aparece el sueño, sino que quien desconoce la existencia del libro no podría vincular el microtexto a una serie.

Por su parte Gabriel Matelo frente a la estética del fragmento –donde se encontraría la postura teórica de Zavala- postula una estética del entero. Al par todo/parte (fragmento) contrapone conjunto/elemento; considera que el fragmento (parte) no puede ser autónomo ya

---

<sup>116</sup> El académico mexicano señala que el término “fractal” proviene de la física y da cuenta de “series de elementos cuyas formas son las mismas a diferentes escalas y en las que existe ‘una autosemejanza que incluye singularidades y diferencias individuales’” (Zavala, 2001).

que su existencia supone la existencia de un todo con el que mantiene relaciones de reciprocidad, implicación y presuposición. Prefiere hablar de las series de minificción como textos integrados no-secuenciales<sup>117</sup> en tanto se trataría de un conjunto de textos (elementos/objetos lingüísticos enteros discretos y pequeños) que están definidos y son distinguibles. Dice al respecto:

...en los Textos Integrados aquí considerados los textos-elementos pueden producir relaciones estructurales, intertextuales y paratextuales que no los subsume a un todo a recuperar. Cada texto no remite necesariamente a la obra que lo incluye...

Por otro lado, al ser incluido en un nuevo compositum, el fragmento queda incrustado en un entorno localizado de la obra y su naturaleza de incrustación impide su movilidad; en cambio, los textos enteros autónomos no son incrustaciones, **son elementos que interactúan en forma compleja, combinatoria y rizomática y muchas veces pueden ser reubicados y redistribuidos de múltiples maneras produciendo juegos de interacción, diversos e indeterminados, en los cuales la lectura adquiere una gran independencia constructiva y analítica.** (lo resaltado es nuestro)

La postura de Matelo nos parece interesante porque si bien contempla la existencia de un conjunto que integra y establece una pertenencia (es decir, evidencia la interrelación) a la par reconoce la autonomía formal y semántica de cada una de las microficciones (o elementos).

Si seguimos estos aportes, en “Sic, ídem y etcétera” podemos reconocer rasgos formales que emparentan a los microtextos: están reunidos bajo el título que da nombre a la columna, carecen de un título individual, en su lugar hay un número que les da entidad y un espacio específico en el conjunto y finalmente, todos comparten como característica evidente la brevedad. Del mismo modo, cada uno de los microtextos puede ser leído de manera independiente y su comprensión no está sujeta a la lectura de otro de la serie o conjunto.

No compartimos, en cambio, la limitación de movilidad que Matelo reconoce en el fragmento. A nuestro modo de ver en calidad de fragmento o entero, cada una de las piezas de determinado conjunto puede extractarse o combinarse de diversas maneras, generando subconjuntos o nuevos conjuntos. Claros ejemplos son muchas de las antologías que reúnen producciones dispares (pertenecientes o no a series), las organizan por temática, personaje, situación, etc y las resignifican en el nuevo conjunto. Incluso si solo tomamos como ejemplo *La sueñera*, obra a la que también apela Matelo, el orden dispuesto por la numeración de las piezas que también carecen de título individual no condiciona la forma de lectura. Así el

---

<sup>117</sup> Matelo distingue entre textos integrados secuenciales y no secuenciales. En los primeros, las conexiones existentes “permiten armar algún tipo de secuencialidad, lógica y/o cronológica”.

lector puede optar por leer siguiendo la numeración, leer solo algunos textos o imponer otro orden.

Similar situación ocurriría con los textos de nuestro corpus si hubieran sido publicados en el formato libro, pues el orden dispuesto por la numeración no determinaría un camino lector. Así, pensando en una posible publicación, dentro del conjunto podemos establecer agrupamientos por tópicos como el sueño-la vigilia, la circularidad, el tiempo, el doble, etc. y por el uso de estrategias compositivas comunes como la intertextualidad. Esta nueva organización rompería con el orden establecido por la numeración y propondría otro recorrido por los textos. Sin embargo, la forma en que originalmente fueron publicados los textos hace suponer una lectura lineal y consecutiva en la que los números romanos desempeñaron (y desempeñan) un papel singular. Por un lado, evidencian la pertenencia de los microtextos a un macrotexto y establecen una organización interna y un posible itinerario lector que en modo alguno excluye una lectura lúdica y esquiva del orden consecutivo. Y por otro, ofician de separadores textuales u “organizadores del discurso” (Pollastri, 2006), pues ante la carencia de un título individual, los números son la única marca que traza un límite entre los textos y señala la individualidad. A diferencia de algunos volúmenes de microficción en los que cada texto, independientemente de su extensión (siempre breve), ocupa el blanco de la página, los microtextos de Wayar por el espacio limitado del soporte aparecen uno seguido del otro; la no existencia de esa numeración dificultaría reconocer el principio y el fin de cada texto.

En este punto, nos parece oportuno citar a David Lagmanovich (2008) quien destaca la importancia del título en el microrrelato<sup>118</sup>, puesto que “orienta la lectura, haciéndole tomar un camino determinado y no otro, y subrayando aquellos elementos significativos del texto que conviene tener en cuenta” (2006: 156). Destaca esa funcionalidad a partir del popular texto de Monterroso (“El dinosaurio”), donde el título no solo desambigua el texto sino también se torna elemento constituyente. La extrema brevedad del texto hace que el título y el cuerpo establezcan una relación de continuidad y complementariedad. En los microtextos de Wayar, la carencia de un título individual no impacta directamente en la interpretación de cada una de las piezas; todas las palabras que las constituyen como así también las omisiones y los silencios bastan para construir el sentido. El vacío del título sí se hace sentir cuando separamos un elemento (un microtexto) del conjunto (la columna). La única marca de

---

<sup>118</sup> En su artículo “Microrrelatos y poemas”, el autor establece los puntos de contacto y distancia entre estas especies genéricas.



identidad se la da el número romano que al mismo tiempo revela la ausencia de un cuerpo. En este sentido, se incrementa la sensación de fragmentarismo (Espinosa, 2008), fragmentarismo que a nuestro modo de ver es sólo formal y no semántico. Son casos especiales los textos que se publicaron el 6 de noviembre de 1988 y el 15 de enero de 1989 (ver anexo); la ligazón que se establece entre ellos excede lo numérico y se vuelve temática. Los del primer día podrían agruparse bajo el subtítulo “microficciones metaliterarias” en tanto intentan definir al poema, al poeta y la lectura poética a partir de la comparación, la metáfora o la analogía. Los microtextos del 15 de enero, por su parte, tienen como único tema “el gato”.

Entonces, la operatividad de un texto en una determinada serie es evidente si se lo reconoce como parte de un conjunto o macrotexto y esto tiene lugar durante el proceso de lectura; el lector es quien detecta marcas paratextuales y cotextuales, tópicos y estrategias comunes en los textos. Esto no invalida que el entramado de una serie no haya sido diseñado por el autor.

Al respecto, Laura Pollastri (2006) señala:

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, es decir, 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” (Pollastri, 2006). 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<sup>119</sup>.

---

<sup>119</sup> Al respecto Basilio Pujante Cascales señala: “...desde nuestro punto de vista una serie fractal ha de estar formada por microrrelatos del mismo autor, porque sólo así se crean conscientemente las relaciones de cotextualidad entre los textos, pero es innegable la importancia de la labor de los antólogos.” (2010: 102)

A partir de estos aportes, en adelante nos referiremos a los microtextos de la columna “Sic, ídem y etcétera” como “serie microficcional” en tanto reconocemos que los textos integran un conjunto (o sea, no son parte de un todo) y al mismo tiempo son semánticamente autónomos, su significancia no está sujeta a la estructura que los contiene; es decir, cada microtexto puede ser leído y comprendido independientemente del conjunto del que forman parte. Sí podríamos decir que todo microrrelato forma parte de un todo literario, en tanto apela en menor o mayor medida al universo de la literatura. Su brevedad esconde una extensión que podríamos decir es infinita, pues el microrrelato dice más en lo que omite, silencia o evoca que en lo escrito o visible. Se trata de una “escritura insular” (Pollastri, 2006):

El texto se sostiene en lo que está sumergido más que en lo que aparece en la superficie, una superficie mutante cuyos componentes se vigorizan y cambian con cada nueva aproximación. (80)

A las particularidades señaladas, “Sic, ídem y etcétera” suma una más: está compuesta por minificciones o microtextos literarios narrativos y no narrativos. Desde nuestra lectura, entre los 207 microtextos encontrados hay una cantidad importante de aforismos y sentencias<sup>120</sup> (es decir, minificciones no narrativas). El microrrelato y el aforismo, por ejemplo, si bien comparten características que pueden generar confusión como la economía verbal y la concisión, son más las características que los distancian. Así, el aforismo exige de quien lo cultiva experiencia de vida y bagaje intelectual, ya que se trata de una estructura prosística con carga sentenciosa que brinda una visión personal, aguda sobre un determinado tema o asunto; está escrito en presente y privilegia la argumentación por encima de la narración. El hecho de que Wayar haya cultivado la escritura de aforismos y otros microtextos literarios no narrativos no hace más que ratificar su voracidad lectora que se transfiere en sus intertextos enciclopédicos y su habilidad escrituraria para trabajar con todas las variantes de la minificción.

Nuestro corpus, entonces, estará conformado por **cien (100) microtextos literarios narrativos o microrrelatos**. Gran parte de ellos de una extrema brevedad. Todos los microtextos tienen menos de 100 palabras; el de mayor extensión está compuesto por ochenta y cinco palabras (en Anexo 1. MT. CI) y el de menor extensión por diez palabras (A 1. MT. CXCI). Lagmanovich (2006) dentro de los microrrelatos distingue a los **microrrelatos**

---

<sup>120</sup> Esta clasificación en modo alguno pretende ser radical, por el contrario es una invitación a una relectura crítica.

**brevísimos o hiperbreves**, que son los microtextos que no superan las cuarenta palabras. En nuestro corpus hay ochenta y dos hiperbreves<sup>121</sup> y dieciocho microrrelatos.

Los textos de “Harina de otro costal” son de mayor extensión, algunos superan incluso la media página; tampoco tienen un título individual, sólo un número romano. A diferencia de “Sic...” la numeración no es continua, se reinicia en cada publicación; o sea, desde lo formal es evidente la discontinuidad. Además tras la lectura de los textos no se percibe un “efecto de totalidad”. Por el contrario, es mucho más evidente la autosuficiencia y el carácter autónomo de los microtextos; la comprensión de uno de ellos no está sujeta a la co-presencia de otro o del resto del conjunto. Hablamos de conjunto porque hay un elemento que sí pone en evidencia cierta unidad, nos referimos al título de la columna. Éste, implícitamente, pone en relación a los textos y devela un conjunto prefigurado por el autor<sup>122</sup>. Al no contar cada texto con un título, de manera implícita se establece cierta dependencia no semántica con el conjunto y sobre todo con el título “Harina de otro costal” que los reúne e identifica. Si a esto sumamos que gran parte de los microtextos tienen como referentes espaciales lugares de la zona rural o semiurbana de la puna jujeña y algunos tópicos en común, también podríamos considerar a “Harina de otro costal” como una serie literaria.

---

<sup>121</sup> Puntualmente: treinta y dos hiperbreves de entre 9 y 20 palabras, veintinueve de entre 21 y 30 palabras, y veintiuno de entre 31 y 40 palabras.

<sup>122</sup> Como advertimos en la página 69, Wayar pensaba a estos textos como parte de un libro.

## CAPÍTULO 8

### 8.a. La Intertextualidad. Aproximación teórica

A la participación habitual en la interpretación de un texto, los microrrelatos demandan del lector mayor atención y la capacidad de reponer la información faltante, llenar los vacíos, suplir la economía verbal con datos relacionados con el mundo literario y no literario. La intertextualidad es uno de los recursos más utilizados por los microrrelatistas y Wayar no es la excepción; en las microficciones de “Sic, ídem y etcétera” apela a clásicos de la literatura universal, al refranero popular, a la filosofía, etc. Por tratarse de un corpus extenso (de doscientos microrrelatos), en esta oportunidad nos referiremos sólo a aquellos en los que reconocemos relaciones intertextuales y dejamos para estudios posteriores aquellos que proponen otros juegos compositivos.

Ahora bien, qué entendemos por intertextualidad. Si bien esta categoría se la debemos a Julia Kristeva, sus raíces se encuentran en la relación dialógica<sup>123</sup> de los enunciados propuesta por Mijail Bajtín. En tanto “unidad” de la comunicación discursiva, el enunciado está en permanente interacción con otros enunciados. Dice Bajtin (1990):

Cada enunciado está lleno de ecos y reflejos de otros enunciados con los cuales se relaciona por la comunidad de esfera de la comunicación discursiva. Todo enunciado debe ser analizado, desde un principio, como respuesta los enunciados anteriores de una esfera dada (...): los refuta, los confirma, los completa, se basa en ellos, los supone conocidos, los toma en cuenta de alguna manera. (279)

Nos interesa recuperar la idea de “un enunciado como respuesta a los enunciados anteriores de una esfera dada”. Dice Barei (2009) que en esa definición queda expuesta la noción bajtiniana de Interrelación (de discursos y de enunciados, e interrelación dialógica entre textos) que permite pensar las categorías de Interdiscursividad e Intertextualidad. Mientras la primera implica la circulación de discursos, la segunda es “en términos bajtinianos Polifonía, es decir múltiples voces que “dialogan” dentro de un mismo espacio textual”. Conviene mencionar que en Bajtín esas voces también pueden ser “fragmentos del discurso social de la época” (Barei, 2009: 67-68).

Esa operación polifónica puede realizarse de dos maneras por migración “de fragmentos textuales (formas explícitas de la intertextualidad)” y por reminiscencia (remisión

---

<sup>123</sup> Dice al respecto Iris Zavala: “la dialogía se levanta como un inmenso diálogo multiplicado y multiplicador a través del espacio y del tiempo históricos. Lo que nos propone es un principio metodológico para dialogar con la “alteridad”, con el “otro”, con otros enunciados lejanos en el tiempo, que se incorporan en contigüidades a nuestro presente; el enunciado es palabra a cortes, a “voces”. Véase: Zavala, Iris.1991. *La posmodernidad y Mijail Bajtin. Una poética dialógica*. España: Espasa Calpe, p. 54.

a otros textos o fragmentos discursivos bajo formas menos explícitas o reconocibles como la estilización, la alusión, la versión, etc) (Arán y Barei, 2009: 68) En la lectura de todo texto, ese “fragmento discursivo” es detectado y resignificado.

La actividad intertextual en Bajtín adquiere un carácter intersubjetivo “en la medida en que se trata siempre de sujetos sociales colectivos que imprimen su huella ideológica en los enunciados discursivos”. La dialogía, entonces, expone la heterogeneidad social y la lucha contra el monologismo dominante. Es decir, supone “la necesidad del otro” para descubrir otras visiones del mundo (sociales, de clase, genéricas, étnicas) (Zavala, 1991).

La propuesta de Kristeva, señala Barei (2009), estrecha la concepción bajtiniana de dialogismo porque “centra en la relación entre textos lo que para Bajtín es un diálogo entre sujetos discursivos y más allá del discurso, ‘relaciones encarnadas’” (70). Al mismo amplía la concepción del pensador soviético “porque abre a las relaciones entre los sistemas y da lugar a una serie de términos que designan relaciones entre distintos elementos, distintos textos o distintos sistemas: interdiscursividad, interlegibilidad, intermedialidad, interculturalidad” (71).

Kristeva concibe al texto como una productividad<sup>124</sup>

lo que significa que se encuentra en una relación “destruktiva-constructiva” con respecto a la lengua y que “constituye una permutación de textos, una intertextualidad: en el espacio de un texto se cruzan y se neutralizan múltiples enunciados, tomados de otros textos”. (citado por Barei 2009, 70)

Gerard Genette (1989) también se ocupa de la noción de intertextualidad. Su definición tiene como punto de partida las reflexiones de Kristeva y de cierto modo, las limita. El teórico francés define la transtextualidad como “todo lo que pone al texto en relación, manifiesta o secreta, con otros textos” (10). De los cinco tipos de relaciones transtextuales<sup>125</sup> que propone, restringidas solo a los textos literarios, nos interesan dos en particular: la intertextualidad y la hipertextualidad. La primera es definida como “una relación de copresencia entre dos o más textos, es decir, eidéticamente y frecuentemente, como la presencia efectiva de un texto en otro”. La cita (forma explícita y literal), el plagio (copia no declarada pero literal) y la alusión pertenecen a este tipo. La relación que se establece por alusión suele ser implícita. Genette señala que es “enunciado cuya plena comprensión supone la percepción de su relación con otro enunciado al que remite necesariamente tal o cual de sus

---

<sup>124</sup> Kristeva piensa esta noción de intertextualidad por está pensando en una semiótica de la producción.

<sup>125</sup> Si bien el autor las distingue, señala que no se tratan de clases estancas sino, por el contrario, en constante comunicación e interrelación.

inflexiones, no perceptible de otro modo” (1989:10). La hipertextualidad, por su parte, da cuenta de un proceso de derivación de un texto B (hipertexto) de otro preexistente A (hipotexto). La derivación se da a través de la transformación o la imitación<sup>126</sup>. En la primera, se contemplan las alteraciones mínimas (una extracción, omisión o sustitución de una palabra o de una construcción que genere un cambio de sentido) y los mayores grados de deformación infligidos al hipotexto. La imitación, en tanto, exige el dominio de los rasgos del modelo que se ha decidido imitar; en ella también hay un grado de intensificación estilística. Como el mismo Genette manifiesta “no hay obra literaria que, en algún grado y según las lecturas, no evoque otra” (Genette, 1989: 19), por lo tanto la totalidad de la literatura universal estaría incluida en el campo de la hipertextualidad. Sin embargo considera sólo aquellos casos en los que la derivación de un texto es “a la vez masiva (toda la obra B derivando de toda la obra A) y declarada de una manera más o menos oficial” (19). Es decir, que sea abiertamente reconocible por el lector. Distingue además a la parodia (desviación de un texto por medio de un mínimo de transformación), el travestimiento (la transformación estilística con función degradante), la transposición (o transformación seria), el pastiche satírico (la imitación satírica) y el pastiche (la imitación de un estilo sin régimen satírico) como “géneros hipertextuales”. En los primeros tres la relación es por transformación y en los últimos, por imitación (20-44).

Barei, por su parte, distingue intertextualidad e intertexto:

la intertextualidad como un proceso general de intercalación –inclusión, absorción, transformación- de ciertos textos en el cuerpo de otro texto receptor en particular y al intertexto como un enunciado segundo que surge de la determinación de un enunciado concreto primario u original, por un sistema de transformaciones que pueden operarse a nivel de estructuras morfológicas, sintácticas y semánticas. (56)

La autora no restringe la relación intertextual a textos literarios sino que contempla otros sistemas artísticos. Además, propone una aplicación metodológica de las relaciones intertextuales a través de una clasificación. Distingue así: intertextualidad general, intertextualidad limitada e intertextualidad interna. En la primera, las relaciones intertextuales se establecen entre textos “no necesariamente estéticos o ficcionalizados” (Barei, 58). El texto ajeno se hace presente a través de la estilización y la parodia. La primera forma reproduce un estilo ajeno, no como imitación ni plagio. La palabra (escritura/estilo) de otro se manifiesta como un eco, una segunda voz que no se cuestiona sino que opera como modelo. En la

---

<sup>126</sup> En un principio Genette habla de transformación directa o simple y transformación compleja o imitación, luego adopta simplemente transformación e imitación.

parodia, en cambio, la relación entre estilos es conflictiva. El estilo del otro es utilizado con ironía, se resemantiza en el nuevo texto.

La intertextualidad limitada da cuenta de las relaciones entre textos del mismo autor. Implícitamente el autor teje una estrategia que demanda un lector cómplice, capaz de establecer esas relaciones. Por último la intertextualidad interna da cuenta de la relación de un texto consigo mismo, “tiende a poner al desnudo sus propios procedimientos de escritura de tipo anafórico, repetitivo y a cuestionar a la ficción dentro de la ficción” (Barei, 65). Estas últimas formas están contenidas en la primera, restringidas principalmente al discurso literario. Barei, además, propone un método comparativo para determinar los intertextos, que está compuesto por tres principios: 1) delimitación del intertexto, 2) transformación o desviación del intertexto y 3) evaluación del intertexto (nueva semantización). Tanto el proceso de escritura y selección del material de un texto anterior por parte del escritor como el de lectura y reconocimiento de ese intertexto ocurre en un nuevo contexto. Por ello, el riesgo de que el reconocimiento no ocurra por carencias del lector real está siempre presente.

Para el análisis de los textos de “Sic, ídem y etcétera” trabajaremos con los tipos de relaciones propuestos por Genette, fundamentalmente con la hipertextualidad que nos permite dar cuenta de los diálogos o conexiones que establece el autor jujeño con la literatura universal, con los relatos bíblicos y con la narrativa borgeana. Tendremos presente, además, los principios del método comparativo elaborado por Barei que consideramos serán de utilidad para poner en evidencia las transformaciones realizadas por Wayar a los hipotextos y advertir la nueva semantización que propone.

### **8. b. La intertextualidad<sup>127</sup> en la minificción**

La intertextualidad ha sido uno de los recursos característicos de la minificción reconocido incluso en las primeras aproximaciones teóricas al género. Los escritores que contribuyeron a su consolidación y los que lo cultivaron y cultivan con mayor asiduidad han recurrido intencionalmente o no a la reescritura o reinterpretación de los clásicos de la literatura universal, los relatos bíblicos y míticos. Su uso está directamente ligado a la brevedad. Dora Bakucz (2015), al respecto, señala:

---

<sup>127</sup> Utilizamos este término porque es el que se ha generalizado para dar cuenta de las relaciones que se establecen entre los textos.

El hecho de utilizar historias conocidas como punto de partida y de esta manera establecer una relación intertextual en el caso de la minificción, a primera vista tiene una explicación práctica y muy simple: puesto que las historias internacionalmente conocidas y basadas en fábulas del imaginario común universal suponen en el fondo también una red de elementos narrativos, al hacer una clara referencia a alguno de estos, se consigue la evocación de toda la estructura y este recurso sirve para ahorrar espacio. (16)

En su momento, como mencionamos en las primeras páginas, Violeta Rojo, se refirió a esta característica de la minificción, como “uso de cuadros”. El uso de este recurso, sin duda, para el autor resulta muy útil en la construcción ficcional pues a partir de la mención de un título, un elemento, un personaje, etc puede evocar un texto determinado sin señalar mayores detalles explicativos ni descriptivos; mínimas referencias pueden revelar toda una estructura conocida. Sin embargo para el lector puede constituirse en un límite al momento de la comprensión e interpretación. La microficción requiere un lector competente, con una amplia enciclopedia cognitiva, capaz de decodificar el texto, reponer la información elidida o ausente, establecer conexiones y reconocer la intención paródica o no paródica del texto que tiene ante sí. Todo texto literario demanda un lector activo, la microficción además necesita de un lector cooperativo y cocreador, de lo contrario puede tornarse oscura, inescrutable y en consecuencia poco placentera.

Sin embargo, Violeta Rojo (2015) señala que a veces no es “necesario conocer los referentes para entender y disfrutar de la minificción” (106). El texto en sí mismo, según esta crítica, con el pulido de la frase, con la armonía de los sonidos, con un tono acentuadamente poético puede ser igualmente placentero, aunque el sentido no se pueda desentrañar o construir plenamente. Consideramos que en el mundo de la minificción son escasos los ejemplos.

Por otro lado, Bakucz habla de minificción palimpséstica para referirse al microtexto que apela a la intertextualidad y/o hipertextualidad. La considera una falsificación en tanto hay un discurso/texto original, que forma parte de la tradición cultural o literaria, que es falsificado, reescrito o reelaborado. Lo de “falsificación” aquí no debe entenderse negativamente; es decir, como una mera imitación que trivializa el original y contribuye a quitarle valor. Si bien la falsificación asume una naturaleza falsificadora, desempeña también un papel auténtico/original, distinto al que posee el objeto de la falsificación, pues las condiciones témporo-espaciales y culturales de producción son distintas y opera un proceso implícito de reactualización del texto “falsificado” (hipotexto).

Refiriéndose a la falsificación, la investigadora señala:



Resumiendo, la falsificación –tanto en el sentido estricto como en el sentido metafórico– tiene dos rumbos básicos: 1. Homenaje: la imitación o falsificación es al mismo tiempo el gesto típico de elegir la tradición a la que uno pertenece, 2. Desmitificación: la falsificación tiene una función de desacralizar, lo que corresponde a un intento de liberación de algún principio demasiado fuerte o una crítica del rumbo de la formación del canon de la cultura. Al mismo tiempo, la imitación o falsificación siempre es interpretable como un ejercicio hermenéutico: el objetivo es la comprensión, la mejor comprensión de la obra original, la comprensión de una manera diferente, o incluso la demostración de la imposibilidad de la comprensión. (155)

El homenaje y la desmitificación de la habla Backuz podrían considerarse equivalentes a las formas dialógicas de la estilización y la parodia que reconoce Barei (1991). Según esta autora “[l]a estilización intenta reproducir todo un estilo ajeno o un conjunto de procedimientos estilísticos” (Barei, 1991: 59). La escritura del otro se toma como modelo; en los nuevos textos se puede reconocer los rasgos de un estilo en particular, como un “eco” familiar dice Barei. Trasladando esto a nuestro corpus podríamos decir que en algunos microtextos de Wayar podemos reconocer el estilo borgeano, sus intereses metafísicos e incluso algunos tópicos recurrentes que vuelven resignificados. Hay un homenaje o un proceso de estilización.

Con respecto a la parodia, Silvia Barei (1991) recuperando a Bajtin, dice que es una relación conflictiva entre estilos. La palabra ajena parodiada aparece como “material subyacente que da cabida a la palabra superpuesta del autor cambiando radicalmente su significado primario.” (61). La parodia, entonces, tiende a desenmascarar, a ofrecer una lectura crítica del pasado y de los discursos consagrados. Los microtextos de Wayar se ofrecen como versiones alternativas de los discursos artísticos y bíblicos; a veces con la intención de llenar un vacío histórico, de quitar solemnidad a un personaje de la literatura bíblica y sobre todo de provocar la relectura de esos textos y enriquecer las interpretaciones. Podríamos decir que se trata de formas combinadas de estilización y parodia o de homenaje y desmitificación; y si recuperamos a Genette, de relaciones de transformación e imitación.

### **8. c. La intertextualidad en “Sic, ídem y etcétera”**

En “Sic, ídem y etcétera”, como adelantamos, son numerosos los microtextos en los que la intertextualidad es el recurso por excelencia. Nos referiremos primero 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 variadas versiones cinematográficas, de anime y de videos juegos. Este personaje forma parte del álbum popular, hay quienes incluso 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 hiperbreve, 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 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).

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”. Se agregan además 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 perro 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. que ponían 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 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

daño, 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 re-visita 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 la 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. Y 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. Sobreviene entonces 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 en tanto 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.

En “Sic, ídem y etcétera” encontramos además referencias a otras obras literarias como *Hamlet* de W. Shakeaspeare (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. El 4 de octubre de 1987 encontramos dos ejemplos, uno de ellos es el siguiente:

XCII

Cuando Cain 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, la certeza 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 Dios<sup>128</sup>.

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. El narrador es además quien emite la sentencia final; “Cain” deja de ser solo 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. Caín es así 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 tenemos en cuenta 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 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

---

<sup>128</sup> 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.” (Genesis 4, 6-7)

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 re-lectura 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- primer 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, 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, y compone textos hiperbreves, trabajados al detalle que constantemente interpelan al lector y lo hacen partícipe en la construcción del sentido.

### **8. c. 1. Relaciones intertextuales con la cuentística de Jorge Luis Borges: los tópicos borgeanos en la microficción de Luis Wayar**

Un lugar aparte reservamos para las microficciones en las que reconocemos la influencia borgeana. Wayar no sólo reescribe algunos textos de Borges -especialmente aquellos 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*<sup>129</sup>, nos referimos a “Las ruinas circulares”<sup>130</sup>. 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; y por otro lado provoca la “apertura del relato”, 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

---

<sup>129</sup> 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

<sup>130</sup> Este cuento junto a otros se publicó en 1941 con el título *El jardín de los senderos que se bifurcan*, y más tarde, 1944, con el agregado de otros cuentos, se tituló *Ficciones*.

realidad y el sueño. 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, 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 Machado<sup>131</sup>. 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

---

<sup>131</sup> 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.

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 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,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 porqué “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 al 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 doblega (T. LXXXI, 06/09/1987).

El 20 de diciembre también de 1987 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 laberinto<sup>132</sup> tiene una fuerte presencia; “es la metáfora del infinito, del caos, de la pérdida en el espacio” (Perilli de Rusch, 1987: 75). Dice Carmen Perilli 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 una 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)

Por otro lado, otros textos de Wayar, exploran algunos tópicos fundamentales de la literatura borgeana o apelan a algunos símbolos combinando la (hiper)brevidad 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) que

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)

---

<sup>132</sup> 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)

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. El espejo entonces 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.

Borges, además, es uno de los referentes indiscutidos en el mundo de la microficción. Junto a Julio Cortázar y Marco Denevi conforman 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 narrativa<sup>133</sup>. Un

---

<sup>133</sup> 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* (1935), 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

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 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 homenaja 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 la reflexiones filosóficas y/o a los intereses metafísicos que él textualiza, problematizar las nuevas interpretaciones que propone y 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

---

inteligente” (Lagmanovich, 2010); en el libro se publican diecisiete prosas breves que hoy podrían ser consideradas microrrelatos.

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 *Piedros* y a muchos escritores argentinos de los '60 que interpelados por su contexto político-social encontraron en el arte un instrumento para transformar o intentar transformar la realidad.

### **8.c.2 Otros microrrelatos... otras invenciones**

Comentar la totalidad de los textos de la columna de Wayar, excede los propósitos y las páginas de este trabajo. Sin embargo, creemos merecido señalar que su escritura no se limita a la re-lectura e re-interpretación de la literatura universal y bíblica, y de la narrativa borgeana. Por ello, compartimos y comentamos brevemente otros microrrelatos con la intención de abrir una puerta que conduce a una cantidad y variedad de textos que merece un análisis minucioso.

El primero de los textos se publicó el 26 de octubre de 1986:

XXIV

Aquel caníbal pecaba comiendo verduras a escondidas. Sorprendido, fue condenado a autodevorarse. Obviamente, comenzó por la planta de los pies.

En este microrrelato, la historia se desarrolla en tres oraciones cortas. En la primera, la voz narradora nos presenta al protagonista, un caníbal, señalando su transgresión (comer verduras a escondidas). En la segunda oración, esa acción recibe una condena que consiste en la autoconsumición como una forma de retornar a una práctica cultural comunitaria. En la última, la presencia del adverbio modalizador (“Obviamente”), delata al narrador y torna humorístico el desenlace del relato.

El humor es una de las estrategias empleadas por los microrrelatistas, puede ser generado por la misma historia, la ambigüedad o la explotación del valor polisémico de las palabras. En este hiperbreve ocurre esto último, se juega con el valor de la palabra “planta” (lo vegetal) en combinación con “pies” (lo corporal, lo carnal). La construcción “planta de los pies” se resignifica en un implícito campo semántico que se fue conformando con otras palabras del texto: “caníbal”, “verduras”, “autodevorarse”.

Este otro microrrelato apareció el 1 de febrero de 1987:

XLVII

Como cabe esperar, en las noches sin luna un lobo- hombre hace su aparición en el mundo de los lobos. La manada, que aguarda ansiosa el momento, sale a la caza del pobre animal convertido en hombre lampiño, sin garras y sin fauces. Pasado el efecto y en el supuesto de que no haya sido atrapado, el lobo parte al exilio donde muere en la peor de las vergüenzas.

En el texto se expone la inversión de las creencias o relatos populares que dan cuenta de la existencia de un hombre que en las noches de luna llena se torna lobo. Aquí es el lobo el que, “en las noches sin luna”, se convierte en hombre, y ese es justamente su castigo. Un castigo que acaba en la muerte o en el exilio. Además, lo que se relata no parece ser un hecho extraordinario. Contrariamente, es algo que se presume y espera (“Como cabe esperar”).

Muchos microrrelatos se alimentan de textos que pertenecen a distintos géneros literarios y no literarios. En este caso, el personaje principal fue tomado de una leyenda. Hay un trastocamiento del discurso popular. La distorsión no es casual; con este nuevo texto se pretende lograr otra lectura: provocar que se piense sobre la condición humana. Ser humano produce rechazo, es lo que se constituye en una vergüenza entre los lobos.

Compartimos ahora uno del 15 de marzo de 1987:

LVI

Mientras la bella se bañaba desnuda en el lago, el caníbal que la acechaba entró en una grave contradicción, a caballo entre el placer estético y los reclamos de su estómago. Salvó la situación inventando el arte culinario.

Tras la lectura, es inevitable la relación con el cuento maravilloso “La Bella y la bestia”, con la salvedad de que la bestialidad del sujeto se encuentra en su carácter de caníbal. No sólo no podrá poseer a la bella, sino que además para hacerlo debe contradecir su propia naturaleza, negar su ser. La contradicción es lo que genera, por unos instantes, angustia y frustración. El objeto de deseo no se puede asir sin que alguno de los sentidos quede insatisfecho. La mera contemplación del cuerpo y de su desnudez puede ocasionar la muerte del mirante. En tanto, que la consumición y la consecuente, satisfacción fisiológica despoja al mirante de su objeto de contemplación.

El desenlace es inesperado y humorístico. A través de la invención del “arte culinario”, el caníbal logra la solución perfecta: hacer del comer un acto delicado y placentero a la vista y al gusto.



En un texto del 6 de noviembre de 1988 descubrimos una faceta lúdica de nuestro escritor:

CLI

He aquí un artefacto. Un generador automático de significados. Una Máquina. O lo que Ud. quiera:  
Ver  
Vernos  
Vernos otros  
Ver nosotros.  
Aplique el procedimiento con cualquier verbo. Por ejemplo con salir, escapar o hacer:  
Hacer  
Hacernos  
Hacernos otros  
Hacer nosotros.  
Léalo de arriba para abajo y de abajo para arriba. Advertirá un significado “en” expansión y otro “en” concentración. Pruébelo.

Lo primero que podemos destacar es la presencia de la instrucción. Nos encontramos con una voz que podemos emparentar con la de un vendedor o promotor, que interpela a un tú (Ud.) destinatario del mensaje y potencial comprador y/o usuario del llamativo artefacto “generador de significados”, e inmediatamente las indicaciones a seguir para alcanzar los resultados. A partir del juego de palabras y más precisamente de su combinación, se generan efectivamente nuevos significados que invitan a la reflexión, al encuentro con los otros y con nosotros mismos. Particularmente nos llama la atención las terceras combinaciones (“hacernos otros” y “vernos otros”), que dan cuenta de un potencial desdoblamiento. El texto es un ejemplo de microrrelato sin fábula, es decir, sin una historia narrativa aparente. Desde nuestra lectura, sólo tenemos una parte de esa historia, el principio y el final quedan librados a la inventiva de un atento lector. Wayar aquí parodia el texto instructivo, lo desplaza de su finalidad práctica. La instrucción en el texto está dirigida a producir, a crear nuevos significados.

Por otro lado, en los textos de la columna “Sic, ídem y etcétera” también reconocemos el interés del autor jujeño por la problemática filosófica y moral sobre el destino de los hombres y su forma de relación en sociedad. Son claros ejemplos los siguientes microrrelatos<sup>134</sup>: LXXXIV y LXXXV (que instalan la discusión en torno a la pareja “ideal” o “destinada”), LXXXVI (texto filosófico que problematiza la relación tiempo- destino- muerte - libertad), LXXXII (texto filosófico existencial), XCIX (texto que problematiza la identidad

---

<sup>134</sup> Los microrrelatos que se mencionan pueden ser leídos en el Anexo 1.

y la existencia), CXXXIV, CXXX (microrrelatos filosóficos que tensionan la relación vida - muerte).

Mención aparte merece un pequeño conjunto de microficciones (LXIII, LXVII y LXIX, 15/03/87; LXXXII, 06/09/87 y CXVII, 20/12/87) que tienen al pie la siguiente inscripción: “Del libro *Las dos mil y una noche*”. Creemos que se trata del título de un libro que estaba en elaboración. Esto ratificaría que hay una cantidad mayor de textos del género escritos por Luis Wayar. Como se puede apreciar en este título hay una clara alusión a la recopilación de relatos de tradición oriental *Las mil y una noches*. Si en este libro nos encontramos con personajes singulares como sultanes, visires, genios, ladrones, etc y suceden dispares prodigios, en el libro de Wayar nos encontramos –según apreciamos a partir de esta pequeña muestra- con robots, científicos, viajes por distintas dimensiones y la existencia de la inteligencia artificial. En otras palabras, nos encontramos con textos que podrían ser agrupados como “microrrelatos de ciencia-ficción” en los que se puede rastrear un eco de la tradición literaria y cultural de oriente y la reflexión filosófica sobre el tiempo, la existencia de Dios y la identidad personal.

En el capítulo 7 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 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 señalamos, 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 cultas<sup>135</sup> 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. Esa economía verbal sin embargo 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 percibimos, cuando leemos los microrrelatos, un tono poético que contribuye a la efectividad y potencia comunicativa.

---

<sup>135</sup> Los proverbios, refranes y dichos son formas populares del género gnómico.

## CAPÍTULO 9

### “Harina de otro costal” o la revitalización de la cultura popular

El 11 de mayo de 1986, en el Suplemento Cultural del diario Pregón, comenzó a publicarse “Harina de otro costal”. Con mayor o menor asiduidad, apareció durante los dos años siguientes.

A partir de la lectura de los microrrelatos de esta columna esbozamos una clasificación que atiende los temas frecuentes y las estrategias compositivas recurrentes. Lo proponemos como un recorrido lector alternativo del propuesto por el autor en el diario, sabiendo que oportunos lectores pueden compartir, disentir y sugerir algunos otros. Nuestras líneas de lectura son las siguientes:

- Del relato oral al microcuento
- Las huellas de la violencia: microrrelatos y dictadura
- Micro galería de personajes

#### 9.a. Del relato oral al microcuento

Dice Klein (2009):

Ante el carácter azaroso e imprevisible de la acción humana, el relato parecería erigirse como consuelo, remedio o compensación. Se podría afirmar, entonces, que todo relato nace de la imperiosa necesidad que tiene el hombre de ordenar la experiencia real o imaginada y de darle sentido. En otras palabras, en tanto el hombre da a la experiencia, o sea al modo en que se vincula con el mundo, forma de relato, la narración se constituye en uno de los modos fundamentales de organización de su discurso y en el esquema mental que le permite comprender e interpretar el mundo. La narración es, en síntesis, un medio de conocimiento. (10)

El relato, entonces, mediatiza la relación del hombre con el mundo. A través de la narración el hombre verbaliza lo que le impresiona, angustia, inquieta y esboza explicaciones, respuestas que lo sosiegan, que le permiten comprender aquello que lo rodea. Los relatos son discursos primarios de naturaleza oral y como tales se constituyen en la comunicación inmediata, en el encuentro con el otro y en íntima relación con el contexto.

Palleiro define la narración folklórica “como la relación de un suceso o un conjunto de sucesos, efectuada por un enunciador en copresencia viva de un auditorio” (1992: 5). Tanto el emisor como el receptor (el auditorio) comparten el mismo universo simbólico de saberes. El contenido referencial está relacionado con el entorno de los participantes. Esa co-

participación se actualiza, renueva y resignifica cada vez que tiene lugar la verbalización de un relato. Se produce, entonces, el desdoblamiento del polo emisor. Ya no se trata sólo del sujeto que enuncia sino de una cadena de enunciadores que se hace presente; una multiplicidad de voces que se convocan en la voz de quien asume la palabra.

La relación entre el emisor y el auditorio se produce en una misma circunstancia espacio temporal. Por ello el emisor buscará constantemente captar la atención de su auditorio y sumergirlo en el mundo del relato, apelando a diversas estrategias retóricas. Asistimos a un proceso de ficcionalización<sup>136</sup>. El emisor busca “persuadir al auditorio acerca del carácter verosímil del relato, a través de la conexión directa del mundo narrado con el universo de referencia del ámbito de narración” (Palleiro, 1992: 11). Ese proceso de construcción ficcional nunca es el mismo, está vinculado al contexto de producción y recepción. De allí que encontremos diversas versiones de un mismo relato; quien enuncia aproxima lo narrado, por ejemplo, a partir de la alusión, comparación, descripción y pregunta retórica. El auditorio para “creer” necesita reconocer en el relato elementos, situaciones y personajes que le sean cercanos. Las dos partes del esquema comunicativo deben compartir un universo de competencias que “transforma el hecho narrativo folklórico en un acto de afirmación de la identidad grupal” (Palleiro, 1992: 11). Son parte de ese universo las creencias, que intervienen y facilitan la adhesión del grupo receptor al universo cultural y simbólico que se transmite y construye en los relatos orales. Así, éstos son complejos “objetos culturales” que concentran los saberes, las creencias, los temores y las formas de relacionarse de una determinada comunidad<sup>137</sup>. Son textos que contribuyen a la afirmación de una memoria colectiva.

Los textos que trabajamos ofrecen otro proceso de reelaboración de los relatos orales. Es decir, a las continuas reelaboraciones de un relato que ocurren cuando se cambia y renueva el emisor y el receptor, se suma otra que ya no tiene lugar en la transmisión oral sino en la escritura. En la transición de un género discursivo primario (relato oral) a un género discursivo secundario (microrrelato) se pierde la relación inmediata con la realidad y con los

---

<sup>136</sup> Ese proceso de ficcionalización que atraviesa el relato oral, lo acerca a la historia, la creencia y la ficción. En el discurso histórico también se puede identificar un componente fictivo, pues nos brinda una representación de lo real. Si bien aspira a encontrar la “verdad” y presume de su objetividad, no deja de ser una construcción textual que se vale de procedimientos de la ficción (Palleiro, 1992).

<sup>137</sup> Nilda Flawiá (1998) señala: “Los relatos manifiestan una particular cosmovisión. Se trata de una manera de estar-en-el-mundo que pertenece a la esencia misma del hombre como ser provisto de cultura, es decir de una “estructura antropológica”. Su presencia en las diferentes culturas varía cuantitativamente y en intensidad. Podemos pensar entonces que los relatos orales serían una expresión intermedia entre la conciencia mítica del hombre etnográfico (primitivo) y la racional del “hombre histórico” donde coexisten las dos maneras de ser-en-el-mundo: la racional y la mítica. 55

enunciados reales (Bajtín, 1999: 250). A diferencia del relato oral relacionado con la puesta en discurso y “puesta en escena” –en tanto el emisor usa variados recursos retóricos, a veces sin ser consciente, para cautivar a su auditorio; selecciona, omite información, transforma y (re)construye el relato-, el microrrelato es el resultado del trabajo artístico minucioso con el lenguaje. Las claves, técnicas y convenciones del microrrelato pertenecen al orden de la escritura y no pueden pensarse fuera de ella (Dorra, 1997).

Los microrrelatos agrupados en esta sección remedan de alguna manera el estilo, atmósferas e incluso los recursos presentes en los relatos orales; sin embargo, las estructuras sintácticas y los recursos expresivos utilizados pertenecen al mundo de la escritura. Las microficciones son textos para ser leídos y no contados. Contarlos alteraría la extensión y el efecto creado por el uso de determinados recursos. En el texto escrito apreciamos las pausas marcadas por la puntuación, la elección y la combinación de las palabras, los espacios en blanco, la construcción de la voz narradora, la perspectiva elegida, etc. No sólo importa el qué se cuenta sino el cómo se cuenta.

Dice Raúl Dorra (1997) en relación al cuento:

Por lo tanto, visto desde la perspectiva de su composición, un cuento es una construcción continua, compacta, cuya solidez depende del ajuste y la tensión de todos los elementos. El manejo de la tonalidad, las articulaciones de la prosodia, los efectos de la puntuación, el ángulo o la velocidad de la imagen, nada puede ser descuidado. Un cuento está trabajado en el nivel de la frase y aun de la palabra: cuando Horacio Quiroga sugiere, en su célebre *Decálogo*, que el buen cuentista antes de escribir la primera palabra de un cuento sabe ya cuál será la última, está no sólo señalando la fuerte tensión de su estructura sino también que la palabra (su contenido semántico pero también su peso, su sonoridad, su cantidad silábica) es pieza compacta sobre la que aquella estructura se hace fuerte. Tanto como el ejecutor, el buen lector sabe que en un cuento todo ha de ser economía, rigor, que una nota que pudo haber sido omitida o que no se encuentra en su lugar es una nota falsa. (87 y 88)

Sus palabras, a nuestro criterio, pueden hacerse extensivas a la composición del microrrelato. Pues su brevedad potencia el ajuste y la tensión de los elementos. Los microrrelistas hablan de despojar al texto de la hojarasca y dejar las palabras necesarias para lograr la precisión y la contundencia. Brasca en su decálogo señala que además de la calidad de las palabras y el silencio, un escritor debe cuidar la arquitectura y la música de su microficción casi tanto como en el poema (Perucho, 2019: 79).

Si la puesta en discurso del relato oral requería de la copresencia viva, el microrrelato –como cualquier texto literario- termina de realizarse en la lectura, a través de la mirada viva y atenta. “Esa mirada es la que convierte a la estructura inteligible del mensaje en un objeto

sensible, en este caso en materia de contemplación y llamada del deseo” (Dorra, 1997: 84). Son las lecturas y las interpretaciones las que enriquecen el texto literario.

Volviendo a nuestra línea de análisis, de los diecisiete microtextos que componen la columna, en cinco rastreamos personajes, elementos y/o estructuras funcionales de los relatos orales. El primero de los textos que trabajaremos fue publicado el 11 de mayo de 1986. Como anunciamos, estos microcuentos tampoco tienen un título, sólo los identifica un número romano.

## II

Era una historia vieja. Se la contaron apenas comenzó a trabajar como chofer. Desde entonces en los largos viajes por la Puna, con un poco de temor, con un poco de vergüenza, observaba cuidadosamente los vehículos que venían en sentido contrario. La historia decía que cuando un camionero se cruza a sí mismo en el camino, es porque ya murió y está condenado a proseguir eternamente un viaje sin destino.

Por fin una tarde le sucedió. Allí venía el camión y allí estaba él manejando. Pensó: si me cruza, es porque ya estaré muerto. Paró y como en un espejo el otro hizo lo mismo. Ambos bajaron al camino y fueron en su encuentro.

Si bien en el microcuento no hay una alusión a un relato puntual, sí se puede recuperar la matriz. Palleiro define las matrices como “combinaciones flexibles de núcleos temáticos, compositivos y estilísticos comunes, identificadas mediante la confrontación intertextual de manifestaciones narrativas diferentes” (2011: 19). Variados son los relatos que refieren situaciones que tienen como protagonista a un chofer amigo o pariente que asiste a la aparición de una mujer joven y bella o de uno/a anciano/a desprotegido/a al costado de un camino, que pide ser llevado/a a un determinado lugar y ante la mínima distracción del chofer desaparece<sup>138</sup>. Los “aparecidos” son “representaciones de seres cuya temporalidad en el mundo de las criaturas vivientes caducó y retornan con una energía diferente a cumplir una misión, a completar una tarea, a impartir una advertencia o solamente a mostrarse una vez más antes de establecerse «idealmente» entre otros” (Bellomo y Angulo Villán, 2011: 34).

La construcción narrativa de este microcuento se emparenta con la de los relatos orales. La primera oración, “Era una historia vieja”, que opera como un anzuelo y nos sumerge en la intriga y en la expectativa, da cuenta de una cadena de voces. La cualidad de vieja de la historia no sólo señala su circulación espacio-temporal, su vigencia, sino también

---

<sup>138</sup> Un par de ejemplos encontramos en la recopilación de Herminia Terrón de Bellomo y Florencia Angulo Villán, *Fantasma de Jujuy* (2011). Gran parte de los relatos tienen como escenarios la ciudad de San Salvador de Jujuy.

su reproducción en las voces de variados y sucesivos narradores. Es decir, la historia que se cuenta, según el narrador, es conocida y reproducida por muchos; es de pertenencia colectiva.

El contenido de la historia que se anuncia demora en develarse si consideramos la extensión del texto. Primero conocemos al protagonista, un chofer; personaje ajeno a la geografía puneña, visitante involuntario que se mueve en este lugar por mandato laboral. Su desplazamiento es físico pero también cultural. El arribo al nuevo espacio supone encontrarse con historias que le son extrañas y lo desconciertan; hacen aflorar en él sentimientos contradictorios: temor por lo desconocido y vergüenza por creer en algo que sólo le fue referido. Esto lo conocemos a través de un narrador en tercera persona que asume la perspectiva del chofer.

El relato que se recupera en el primer párrafo oficia de advertencia de una voz colectiva. En el segundo y último párrafo, acontece el hecho pero también tiene lugar la transgresión. Ante la inminencia de la muerte, el personaje apuesta al riesgo y desafía al relato. La acción de bajar y de enfrentarse a su otro, su doble, hace presumir el quiebre del mandato discursivo. Ocurre la inversión. No tenemos certeza sobre quién mira y quién es mirado. La situación se presenta duplicada y el límite entre muerte-vida, natural-sobrenatural se torna difuso. El final es abierto, sólo tenemos certeza del encuentro.

En este microrrelato se hace presente el tema fantástico del doble o la duplicidad del yo en íntima relación con el espejo (“Paró y como en un espejo el otro hizo lo mismo”). La aparición del otro pone en crisis la identidad personal. Con el silencio final de la voz narradora, se instala la duda sobre qué paso después de ese encuentro, si alguno de los dos pudo continuar el viaje, y de suponer eso, quién de los dos fue. En la construcción narrativa hay cierta reminiscencia borgeana y/o huellas del terror que se entretajan con el aura sobrenatural que en sí tienen los relatos orales.

Otra aparición encontramos en este texto, publicado el 8 de junio de 1986:

## II

Estaba parado a un costado del camino, con un pequeño kepi en la espalda. Paré el camión y lo invité a subir. No hablaba, pero tampoco hacía falta. Me preguntó si yo creía en aparecidos. Le dije que sí. Le pregunté si él era uno de ellos. Me dijo que sí.

Quise saber cómo podía comprobarlo. Pero ya no era necesario. Subió al camión y me dejó parado a un costado del camino, con mi pequeño kepi en la espalda.



A nivel estructural, el texto se acerca a una de las configuraciones posibles del microrrelato contemporáneo: la sucesión de un primer párrafo extenso, que da todos los elementos argumentales y contextuales, y uno más breve, que ilumina el desenlace, muchas veces sorprendente (Lagmanovich, 2010). Precisamente en el último párrafo de nuestro microcuento descubrimos que la aparición toma el lugar del narrador protagonista. Este es uno de los cambios sustanciales que imprime Wayar en la reelaboración de relatos orales de aparecidos. Cambio que es efectivo por el trabajo que advertimos en la composición.

El texto comienza en *in media res*, motivo por el cual en la primera oración no sabemos quién habla. A través de la mirada de la voz narradora observamos que alguien “Estaba parado a un costado del camino”; esa voz no da otros datos sobre el sujeto de observación, destaca solamente que tenía un “kepi<sup>139</sup> en la espalda”. Ese detalle cobrará importancia hacia el final. Los hechos siguientes ocurren con rapidez. Una acción tras otra sucede: descubrimos que la voz narradora es protagonista de la historia, en estilo indirecto recuperamos un diálogo que roza lo disparatado y asistimos a la sustitución. El texto se vuelve circular; la oración que cierra la historia es prácticamente igual a la que lo abre, con la no menos significativa diferencia de que el sujeto “parado a un costado del camino” es otro. Los hechos también se tornan circulares: hay alguien que espera – acontece un encuentro en el camino - alguien distinto espera. En ese proceso sustitutivo que ocurre fugazmente se “hereda” el kepi, carga simbólica que, conjeturamos, oficia de pase a un plano sobrenatural y que será legado a su vez a otro distraído viajero. Finalmente, hacemos notar que la voz narradora en ningún momento manifiesta inquietud o asombro ante la revelación de la aparición, ¿acepta su destino?

El microcuento que analizaremos a continuación fue publicado el 14 de septiembre de 1986

## I

Extranjera, la mataca nunca pudo o no quiso ser una más. El cartero la trajo al regreso de una de sus vacaciones y dijo que se había casado con ella. Vivían solos en una pieza alquilada frente a la plaza. Para el pueblo, sólo existía en los atardeceres cuando se la veía apoyada en el marco de la puerta de la calle.

---

<sup>139</sup> La palabra “kepi” nos remite a una geografía puneña o quebradeña donde se la usa para aludir a una carga o bulto que se lleva en la espalda.

La desaparición de los gatos fue tan lenta que al principio nadie se dio cuenta. Después se pensó que alguien se los estaba comiendo, pero el misterio se aclaró enseguida: se iban a la casa de la mataca. Durante algún tiempo, sin oposición ni violencia, los gatos fueron recogidos y devueltos a sus hogares. Muchos llegaron a encerrarlos, pero el esfuerzo no duró y terminaron por resignarse.

Cuando murió la mataca, la gente fue al velorio con la secreta esperanza de rescatar a sus gatos. Allí estaban, flacos pero lustrosos y vitales. Al principio se mantuvieron alejados del cadáver, pero al caer la tarde se acercaron y dieron comienzo a una ronda interminable alrededor de la cama. Ante la alarma y el temor de los presentes, el cartero, armado de un látigo, los expulsó una y otra vez.

La escena del velorio fue suficiente para que los propietarios de los gatos desistieran de sus propósitos. Siguen viviendo en la casa de la mataca. El cartero, borracho sin consuelo, inventa historias que el pueblo adorna después de boca en boca. Se dice que los gatos no comen y que en los amaneceres el látigo chasquea incansable.

Si bien no pudimos rastrear un relato puntual como intertexto, sumamos este microcuento al itinerario porque en su composición resuena una voz colectiva. Además, en el último párrafo el narrador, tal vez sin proponérselo, da cuenta de cómo nacen los relatos, cómo se conservan en la memoria y cómo se difunden.

El texto está compuesto por cuatro párrafos equilibrados en extensión. En cada uno de ellos se desarrolla algo puntual: en el primero, encontramos la presentación de los personajes protagonistas, la mataca y el cartero; su llegada e instalación en un micromundo pueblerino. En el segundo, se presenta la situación problemática (la desaparición repentina y extraña de los gatos) y una resolución poco exitosa (la recuperación de los gatos y la resignación transitoria de la pérdida). En el tercer párrafo, acontece la muerte de la mataca, su velorio y el extraño comportamiento de los gatos que es sancionado por el cartero. En el cuarto y último párrafo, asistimos a la definitiva resignación de los dueños de los gatos y, sobre todo, al comienzo de un relato. El narrador dice: “El cartero, borracho sin consuelo, inventa historias que el pueblo adorna después de boca en boca”. Se alude al derrotero que tienen los relatos orales: la transmisión de boca en boca y la apropiación a partir de los “adornos” que cada emisor/relator usa para enriquecer el relato y hacerlo verosímil para cautivar a los distintos interlocutores. Es decir, el microcuento que leemos puede ser una de esas versiones o historias que el pueblo se encargó de conservar y diseminar.

Desde el principio la mataca aparece como un personaje misterioso. El narrador en tercera persona, que es testigo de los hechos, inicia su relato destacando su extranjería y la imposibilidad de integración a la comunidad (“nunca pudo...ser una más”) o la elección de no

que querer hacerlo (“no quiso ser una más”). Esa duda o imprecisión por parte del narrador puede entenderse como una limitación de su conocimiento de los hechos o como el enmascaramiento de la voluntad pueblerina de no querer aceptar a la extranjera. Lo cierto es que él forma parte de esa innominada comunidad y de alguna manera en su mirada se refracta la mirada de los otros pobladores.

La mataca y los gatos son los protagonistas de la historia. De ella sabemos que “El cartero la trajo” y que “Para el pueblo, sólo existía en los atardeceres”. El narrador no hace mención de su aspecto, de su hacer diario y ni siquiera de los motivos de su muerte. Sin embargo, por los hechos que acontecen sabemos que su llegada y su presencia alteraron el orden comunitario. Esa alteración se pone de manifiesto en el extraño apego que tienen los gatos por la extranjera, en el abandono de sus hogares, en la resistencia de querer volver a ellos y sobre todo en las cualidades que adquieren tras su muerte pues “estaban flacos pero lustrosos y vitales”, y no comían. La ronda de los animales en el velorio contribuye a crear una atmósfera extraña y hasta sobrenatural en torno a la mataca. Cuando el narrador señala que los presentes se alarmaron y sintieron temor cuando “al caer la tarde [los gatos] se acercaron y dieron comienzo a una ronda interminable alrededor de la cama”, pone en evidencia un orden religioso comunitario que se fractura.

Los gatos a lo largo de la historia y según las civilizaciones y culturas fueron objeto de admiración y adoración (en Egipto), estuvieron asociados a la libertad y tenidos como “sinónimo de astucia, fuerza y audacia” (en Roma), en la Edad Media se les adjudicó poderes maléficos y “la creencia de que las brujas se transformaban en gatos”, fueron usados para prácticas de hechicería por su asociación con el mal y también se le atribuyó ciertas propiedades curativas a alguna parte de sus cuerpos<sup>140</sup> (Palaire, 1988). En el microcuento, la presencia de los gatos está asociada a lo diabólico; por ello su comportamiento cambia al atardecer, cuando la noche se avecina y es potencial la presencia de lo otro. La mataca también representa lo radicalmente otro: su cercanía con los gatos la hacen parte de ese mundo diabólico y esto está en estrecha relación con su extranjería y con su ascendencia indígena. Dice Ema León (2011):

Así, cualesquiera sean los rasgos percibidos o inferidos en el Otro –mixture, ambigüedad, escándalo y extremismo, aversión y fascinación aversiva, entre otros-, el

---

<sup>140</sup> Felix Coluccio, citado por Palaire (1988), menciona que “en Argentina y Uruguay es costumbre de los jinetes el untarse las articulaciones con grasa de la rótula del gato (magia simpática) para hacerse “parador”, es decir caer parado cuando el caballo rueda. Su grasa, escasa, es utilizada también para tratar las recaladuras ( Nadie ha visto jamás un gato renego ni que un gato no caiga sino parado)”

hecho es que el miedo es el punto de toco para que persona y grupos sean candidatos a devenir en monstruos: hace empequeñecer el alma, contrae el horizonte, debilita la intensidad vital asociada con el relajamiento y la seguridad, a la vez que arroja a las personas y grupos a una efervescencia y estremecimiento que corroe los cimientos. (209)

En el microcuento la ronda interminable de los gatos perturba porque evoca las rondas rituales de las brujas en homenaje al diablo. Podemos pensar entonces que sobre la mataca, que corporarizaba la otredad, se instaló la sospecha de ser una practicante de las consideradas artes oscuras.

Por otra parte, el uso del presente en las últimas oraciones del párrafo final advierten sobre la vigencia de la historia: las rondas rituales continúan y atraviesan el tiempo, el chasqueo incansable del látigo todavía se escucha en los amaneceres. Ese plano espectral garantiza la continuidad del relato y que la mataca finalmente forme parte de la memoria del pueblo.

Otro texto en el que podemos rastrear resabios de la relatoría oral es el siguiente, publicado el 25 de septiembre de 1988.

## II

Llegué al bar justo antes del anochecer, en esa hora a medias entre la luz y la oscuridad. Pedí los tejos y me puse a jugar al sapo. Enseguida nomás tuve acompañantes y se armó un cuarto.

Cuando llegó vino directamente al grupo y resultó que los conocía a todos, menos a mí, naturalmente. Jugamos un poco más y después fuimos a orejear las cartas a una mesa. Ya medio borracho me preguntó si me animaba a acompañarlo a La cueva para tocar la guitarra y ver si era cierto que allí a medianoche se aparecía el diablo.

- Si venís- me advirtió- corrés el peligro de que te lleve junto conmigo.

Llegamos a La Cueva, y la verdad que era corajudo. Bordoneó la guitarra más de lo necesario, pero eso era algo que cabía esperar.

- Vos sos mi testigo- me dijo finalmente.

Comenzó a esbozar una sonrisa de satisfacción, pero antes de que lo consiguiera me lo llevé.

A diferencia de los microcuentos comentados, en este podemos reconocer la reelaboración de un relato oral en particular, el de La Salamanca, que a su vez, como sabemos, reactualiza el mito faústico. En las versiones que circulan, ésta se encuentra en espacios rurales determinados (cuevas, cerros y montes) y quienes ingresan lo hacen atraídos

por la música, voces o cantos que escuchan; en algunos casos también lo hacen por decisión propia, con la intención de recibir algún beneficio tras realizar un trato o acuerdo con el diablo, ese beneficio puede ser material (riqueza, abundancia en la hacienda) o espiritual (habilidad especial para tocar la guitarra, el violín o la quena). En algunas versiones o variantes<sup>141</sup>, los que ingresan a la Salamanca desaparecen; en otras, regresan tras obtener el beneficio y lo hacen con la misión de conseguir nuevas almas para su benefactor.

En el texto de Wayar aparecen muchos de estos elementos: se menciona “La cueva” como el lugar donde se encuentra el diablo, la música a partir del tañer la guitarra y la advertencia de la desaparición. En el primer párrafo nos encontramos con un narrador en primera persona que nos cuenta de su llegada a un bar “en esa hora a medias entre la luz y la oscuridad”. En el segundo, esa voz nos presenta a otro personaje que dice no conocer, quien se suma a los juegos. En este párrafo tiene lugar el desafío, el extraño lo invita a La cueva para tocar la guitarra y comprobar la aparición del diablo. En el tercer párrafo, ya en La cueva, el otro personaje toca el instrumento. Y en el último, acontece la epifanía final, la revelación: la voz narradora que es la del diablo se “lleva” al extraño que lo desafió.

En una segunda lectura advertimos algunas marcas que delatan la singularidad de la voz narradora y que operan como indicios de la revelación final. Por ejemplo, la mención de la hora en la que llega al bar, el anochecer (en distintos relatos es el momento propicio para la irrupción de lo sobrenatural), también que sea “natural” que no lo conozca (“resultó que los conocía a todos, menos a mí, naturalmente”) y que presenciar la escena de corajudos que bordonean la guitarra sea frecuente para el narrador (“pero eso era algo que cabía esperar”).

A diferencia de los relatos orales en los que la “focalización está realizada desde el sujeto que padece las apariciones o situaciones no naturales” (Flawiá de F., 1988: 62), en el microcuento quien asume la palabra es la entidad sobrenatural. Esta sería una de las alteraciones que se produce a las versiones orales. La otra está relacionada con la estructura tripartita de los relatos o el criterio sintáctico narrativo que propone Flawiá (1988). En un relato se pueden considerar dos situaciones, una inicial que es transgredida y otra final “que modifica la inicial hacia un nuevo orden o no introduce alteración a esa condición primera” (60). En el microcuento no tiene lugar la transgresión del orden establecido que consiste en la realización del pacto con el diablo y la consecuente muerte espiritual. El texto se clausura con

---

<sup>141</sup> Pueden consultarse algunas en *Lo que la abuela nos contó* (2007) de Herminia Terrón de Bellomo, pp. 137-152

la desaparición corporal del extraño, de modo que no hay lugar para el restablecimiento del orden o un nuevo orden. Además, el diablo que en la relatoría oral no era más que una evocación como parte de la anécdota, en el microcuento adquiere protagonismo, deja de ser el ayudante en la consecución del beneficio y sobre todo, afirma su presencia en el mundo humano. Con esto también se pone en evidencia que el hombre del noroeste argentino tiene una singular relación con lo sobrenatural y con la muerte.

Finalmente, no queremos dejar de señalar que “La cueva”, que aquí podemos asociar a La Salamanca, en Yavi existe realmente<sup>142</sup>, “forma parte de la vida social yaveña. En este lugar se realizaban fiestas con animación de orquesta hasta la primera mitad de este siglo (1949) (Echeniche, 1991 citado por Kulemeyer, 1995). Esto viene a confirmar que muchos de los microcuentos de Wayar, como otras de sus ficciones, se nutrieron de las historias que circulaban por Yavi, por La Quiaca y zonas aledañas.

Por otro lado, en este eje también podemos incluir el microcuento del **29 de junio de 1986** (“el cuchillo”, en Anexo 2, pág. 166 ) en el que también rastreamos un primer relato que se recupera a través de un narrador testigo y que oficia de advertencia colectiva; el desafío a ese mandato/restricción es lo que precisamente va a dar origen a un segundo relato que tiene como protagonista al chico del “brazo inútil” (“Por allí anda, con el cuchillo envuelto en unos trapos. Como todos saben la historia, nadie se atreve a tocarlo”). Además, podemos sumar un microcuento del **10 de agosto de 1986** (“los arrieros”, en Anexo 2, pág. 167) que en tres brevísimos párrafos trasmite una leyenda: menciona a sus protagonistas, un temor colectivo y finalmente, cuenta el cumplimiento inevitable de un presagio (“Inútilmente esperaron el amanecer”).

## **9.b. Las huellas de la violencia: microrrelatos y dictadura**

Los textos de Wayar comienzan a publicarse en 1986, cuando están finalizando los años de transición democrática (De Diego, 2003). Años en los que numerosas polémicas atravesaron el campo intelectual argentino, siendo una de las más significativas la polémica

---

<sup>142</sup> Encontramos su mención en la tesis de Licenciatura de Renata Kulemeyer que se titula “Correlación entre una experiencia de Teatro antropológico y las fiestas y ceremonias tradicionales de la localidad de Yavi (1995): La Cueva es el abrigo rocoso más grande del río Yavi, encontrándose a pocos metros del pueblo. Se llega a ella por un sendero angosto al costado de una acequia que bordea el río, cruzando el abra y bordeando las terrazas de cultivo. Allí vive el “diablo” de Yavi. (Echenique citado por Kulemeyer, 1995: 22)

entre los que se “quedaron” y los que se “fueron”, el exilio interior y el exilio propiamente dicho, el silencio de los de adentro y el compromiso de las denuncias en el exterior. Estas polémicas, dice De Diego, “ponen de manifiesto un sesgo acumulativo (había mucho para discutir porque hacía mucho que no se discutía) y un sesgo catártico (había mucha necesidad de discutir para romper el silencio impuesto, la distancia compulsiva)” (2003: 158).

A partir de 1986, como señalamos en el Capítulo 4, se empiezan a percibir una serie de cambios. Los escritores, sobre todo los jóvenes, buscan distanciarse del debate de los '70 (y que continúa en el primer lustro de los 80) y del “realismo ingenuo”. La literatura de este período se caracteriza por la “denegación de la totalidad social como objeto de la representación novelística, autorreferencialidad del discurso, fragmentación de la experiencia representada, experimentación formal, auge de los discursos paródicos” (De Diego, 2003: 199).

En la microliteratura de Wayar hay definitivamente una experimentación formal y una apelación a la parodia, aunque en algunos de sus microrrelatos- como los que comentaremos a continuación- también se puede reconocer el horror histórico, puesto de manifiesto en la violencia, la muerte, las desapariciones que se deslizan, desde nuestra lectura, como huellas de la dictadura<sup>143</sup>.

El primer texto que comentaremos apareció el 4 de enero de 1987:

Comenzó- dijo- el primero de agosto. Justo como era antes, es decir empieza al mes y empieza el viento. Al principio la gente no se preocupó demasiado, pero pronto se dieron cuenta que el día seguía a la noche y la noche al día, sin que el viento aflojara. La tierra lo tapaba todo y apenas si se podía ver un poco más allá de hasta donde llega la mano con el brazo extendido. Los primeros días la gente siguió con sus rutinas y muchos, casi todos, se iban a los labradíos aunque más no sea a largar el agua de las acequias y confiar en que en medio de la cerrazón encontrara las bocas de los surcos. La cosa se puso fulera cuando los chicos comenzaron a encontrar problemas para volver a las casa. Para prevenir la situación se les prohibió salir, pero eso no fue obstáculo para que se perdieran durante horas en los patios donde el viento se enjaulaba borrando todos los límites. Se imagina Ud. que la cosa no podía durar mucho. Cuando uno salía a la calle parecía como si una gigantesca escoba quisiera barrerlo para siempre. Finalmente, la comida comenzó a escasear y decidimos irnos. No se cómo sucedió, pero todos nos encontramos afuera como si nos hubiéramos puesto de acuerdo. Si Ud. va para allá tenga cuidado con los perros, aunque a esta altura ya casi no deben quedar.

- Estuve allí. El viento se acabó.

---

<sup>143</sup> Ese horror histórico, el tono de fracaso, la desolación aparecerán con mayor frecuencia en la narrativa de los 90 y fundamentalmente en la del nuevo milenio. En *Los prisioneros de la torre* (2011), Elsa Drucaroff trabaja pormenorizadamente la narrativa de Posdictadura publicada entre 1990 y 2007.

- Así dicen.
- ¿Volverá?
- ¿Quién, el viento?
- No, usted.
- Muchos piensan que el viento está allá y que sólo espera que regresemos para comenzar de nuevo. Otros creen que el viento se vino con nosotros y que en agosto...

El texto inicia in media res. Descubrimos una voz que cita la palabra de otro, cita su testimonio. Esa otra voz que escuchamos muestra ser experimentada y conocedora de los cambios estacionales característicos de esa geografía. Comparte ese saber con su comunidad. Ese es el motivo por el cual en un principio no les resulta extraña la llegada del viento el “primero de agosto”. En el mundo andino, sólo existe tres estaciones: Jallu-Pacha (tiempo de lluvia), Juypi-Pacha (tiempo de frío) y Awti-Pacha (tiempo seco) o Wayra-Pacha (tiempo de viento). Esta última inicia en julio, continúa en agosto y se extiende hasta mediados de septiembre. Es decir, los acontecimientos que reproduce la voz narradora comenzaron en el tiempo de viento.

Así su arribo es percibido como normal, pues responde a la continuidad de un ciclo natural. Sin embargo, la intensidad, la pesadez y la persistencia del viento ponen en alerta a los habitantes del lugar que se ven impedidos de desarrollar sus tareas cotidianas; el viento, incluso, dificulta el regreso de los niños a sus casas. La voz del relator expresa que se le impidió salir “pero eso no fue obstáculo para que se perdieran durante horas en los patios”. En esa desorientación y extravío de los niños percibimos las huellas de la dictadura. No aparece la palabra desaparición, sin embargo sobrevuela esa idea. La oscuridad constante (“La tierra lo tapaba todo y apenas se podía ver un poco más allá de hasta dónde llega la mano con el brazo extendido.”), el ingreso invasivo del viento a las casas (“el viento se enjaulaba borrando todos los límites”) generan un clima de miedo y persecución. El hogar, que suele representar el bienestar y la protección, se torna inseguro y las desapariciones ocurren y/o pueden ocurrir en los mismos patios. El viento, alegóricamente, alude al abuso de poder, a la vigilancia constante, la censura e incluso, la muerte. Ello queda en evidencia en la metáfora del relator protagonista: “Cuando uno salía a la calle parecía como si *una gigantesca escoba quisiera barrerlo para siempre*” (lo resaltado es nuestro). “Barrer” significa limpiar la basura, los desperdicios o arrastrar algo. De igual modo, los hombres, las mujeres y los niños, en el microcuento -y en la sociedad argentina de los setenta y principios de los ochenta- se tornaron objetos sustituibles, desechables y eliminables. Entonces el abandono del lugar, el exilio,



aparece como la única opción para sobrevivir (“Finalmente, la comida comenzó a escasear y decidimos irnos.”)

Después de un extenso párrafo las voces terminan por descubrirse, identificamos al relator protagonista de los hechos y a su curioso interlocutor. A pesar de la distancia temporal y espacial de los acontecimientos, el viento sigue presente en el recuerdo del relator anónimo, continúa siendo una amenaza y provocando inquietud. En el párrafo final, verbaliza que es latente la posibilidad de que el viento se manifieste y que espera su regreso y el de los coterráneos pero también dice “Otros creen que el viento se vino con nosotros y que en agosto...”. Es decir, en el agosto próximo del relator o en otros agostos los hechos pueden repetirse. Nuevamente, lo cíclico se hace presente en la escritura de Wayar y entonces la turbación deja de ser sólo del personaje relator y se proyecta en el lector<sup>144</sup>.

Una desaparición también acontece en un texto del 28 de agosto de 1988:

## I

Ni la madre los podía distinguir. Cuando se mandaban alguna macana en la casa y ella identificaba al culpable, enseguida nomás lo agarraba de la oreja porque después ya no podía saber quién era quién.

No era solamente dos hermanos. Eran un hermano más otro hermano. Quiero decir, si puedo decirlo así, que estaban sumados frente a cualquier cosa. Siempre juntos, frente al mundo. Los viernes a la tarde iban a los bares de La Quiaca a buscar pelea por el solo gusto de comprobar que unidos lo podían todo. Se ponían espalda contra espalda, atados con una bufanda por la cintura, y le daban a las piñas hasta que los otros se terminaban o se cansaban.

Y cuando no había nadie con quien agarrárselas, entonces se tiraban la bronca.

- ¿Hermano, por qué me mirás así?
- Vos sos hermano el que mira así.

Y como si estuvieran frente a un espejo se pegaban hasta cansarse. Eran tan parecidos que nadie podía saber cuál de ellos había ganado. Algunos sosteníamos que era el Ángel el que ganaba siempre. Y otros que era el Víctor. Sólo ellos lo sabían, o tal vez ni siquiera ellos.

Un sábado a la noche se fueron a bailar a Villazón. Hubo la pelea de siempre. Luego una larga persecución por las calles y finalmente uno, uno solo de ellos, cruzando la frontera. El otro no regresó jamás. Dijeron que lo habían matado, pero también dijeron que simplemente se había ido.

---

<sup>144</sup> Otra lectura posible es pensar al viento como una manifestación del enojo de la Pachamama ante la falta de las ofrendas. Para los jujeños, que forman parte del corredor andino, el mes de agosto es el mes para ofrendar a la madre tierra, retribuirle los “favores” recibidos.

Cuando me lo contaron yo pensé en un espejo roto. Lo que nunca supimos es cuál de ellos había quedado de este lado.

El texto comienza con una negación, señalando la incapacidad de poder diferenciar o individualizar a ciertos sujetos. El narrador en primera persona que también demora en descubrirse, se reserva la identidad de aquellos que “Ni la madre los podía distinguir”. Al hablar de ellos dice que “Eran un hermano más otro hermano”, que estaban “Siempre juntos, frente al mundo”. Es decir, conformaban un par inseparable, uno no podía estar o ser sin el otro. El narrador sugiere que esa unión va más allá de la hermandad consanguínea y del parecido físico (“No eran solamente dos hermanos... Quiero decir, si puedo decirlo así, que estaban sumados frente a cualquier cosa”). Recién en el cuarto párrafo descubrimos que se trata de Ángel y Víctor. Por sus nombres podemos inferir que eran pares opuestos y complementarios: Ángel, el mensajero, el enviado, se vincula con lo divino y Víctor, el vencedor, está más próximo a lo terreno. Esa complementariedad nos hace pensar, por un lado, en el yin y el yan dos conceptos del taoísmo, tradición filosófica y religiosa de origen chino, que son usados para referirse a la dualidad que se encuentra en todo lo existente. Según esta idea cada ser, objeto o pensamiento posee un complemento del que depende para su existencia y a su vez en cada ser, objeto o pensamiento anida esa dualidad. Por otro lado, pensamos en el dualismo de la religión cristiana del bien y el mal. Resuena entonces, como probable, la violencia fratricida original: Caín matando a Abel para existir ante los ojos de su Dios.

En el mundo narrativo, esa dualidad que se traduce en indiferenciación vuelve a los hermanos sujetos extraños, misteriosos. Por tratarse de un narrador en primera persona (que fluctúa entre el singular y el plural), dudamos si la construcción es producto de su mirada, de una hiperbolización que hace del parecido de los hermanos o si capta la mirada de la comunidad a la que pertenece. Esa ambigüedad se incrementa en el último párrafo cuando el narrador expresa “Cuando me lo contaron yo pensé en un espejo roto. Lo que nunca supimos es cuál de ellos había quedado de este lado”. ¿El parecido y la conexión de los hermanos era tal que uno parecía ser el reflejo del otro? ¿Eran dos que conformaban uno? ¿El hermano desaparecido ingresa a un mundo sobrenatural? ¿La individualidad (¿existencia?) de uno está sujeta a la anulación o muerte del otro?

Hacia el final solo tenemos certeza de la desaparición, no de las causas ni de la forma. La duda se instala marcando la presencia de la ausencia. Sabemos con el narrador que

“El otro no regresó jamás” y que nadie supo explicar por qué. Llamativamente la voz narradora, testigo cercano de gran parte de los hechos, no presencia el momento crucial de la desaparición. No sabe y no puede confirmar lo dicho por otros. Una doble intriga envuelve el final del texto: no sabemos y no sabremos qué pasó con el hermano desaparecido, tampoco tenemos ni tendremos certeza sobre cuál de los dos quedó. Si recordamos que “Eran un hermano más otro”, podemos especular que quien quedó recuperó su individualidad pero no su identidad, ésta se definía con la coexistencia de ambos.

Esa desaparición o potencial muerte de uno de los hermanos después de “una larga persecución” nos hacen pensar, siguiendo nuestra línea de lectura, en los procedimientos disciplinarios del Proceso: persecución, desaparición, tortura y/o muerte. Tras la ausencia inexplicable, sólo queda el rumor, las versiones de lo que pudo pasar (“Dijeron que lo habían matado, pero también dijeron que simplemente se había ido”), de las decisiones tomadas y de las posibles culpabilidades. Queda el silencio.

Otro punto a destacar es que esa desaparición ocurre en el límite geopolítico entre La Quiaca, ciudad fronteriza de Argentina, y Villazón, ciudad fronteriza de Bolivia. En el microcuento, la primera aparece como el espacio conocido, propio, en el que los hermanos se mueven comúnmente. Dice el relator: “Los viernes a la tarde iban a los bares de La Quiaca a buscar pelea...”. Es decir, ir a los bares es un hecho común, que se repite y del que todos saben. Ir a Villazón fractura la rutina, lo común. En esa ciudad acontece la última pelea, la persecución y la desaparición de uno de ellos. El abandono del espacio conocido, seguro (La Quiaca) y la transgresión de los límites geográficos, políticos y sociales favorecen la desaparición. La ciudad fronteriza durante la noche se vuelve otra, potencialmente peligrosa. La frontera en el texto aparece como límite, como línea que separa esto de aquello<sup>145</sup>.

El último texto que comentaremos es el siguiente, también del 28 de agosto:

## II

---

<sup>145</sup> Esa construcción del espacio fronterizo es llamativa si consideramos que hay un vínculo estrecho entre las ciudades fronterizas. Señala Camblong que “Estar y no-estar configura la estancia del universo fronterizo. No tan sólo un espacio entre, no tan sólo una mezcla que gesta otra cosa, sino una perpetua dinámica paradójica que sin abolir la contradicción, la sostiene, la reproduce, la potencia y la convierte en continuidad” (2009: 129). Los que conocemos la frontera argentino-boliviana percibimos esa dinámica paradójica que menciona Camblong. La gente va y viene, lleva y trae; se mueve casi sin percibir que a la mitad del puente hay una línea imaginaria que establece límites. En su fluir constante los habitantes de este y del otro lado ensanchan esos límites y por momentos los desdibujan con el intercambio comercial, con el vínculo diario que se vuelve familiar. Es probable que esta dinámica no haya sido igual en los años en que se escribió en el texto.

No se siente en ese lugar- me dijo- pero ya era demasiado tarde.

- ¿Por qué?, le pregunté.

- Mire en la pared, a la altura de su cabeza. ¿Ve el agujero?

Efectivamente, había allí un agujero del diámetro de un dedo.

Pedí media jarra de vino y él se sentó con toda naturalidad a compartirla. Me dijo que el agujero era un agujero de bala. Una noche un gendarme borracho, sacado por la fuerza del bar descargó su pistola contra la puerta cerrada.

Y justo allí, dijo, donde Ud. está sentado estaba el hombre que murió.

En ese momento vi que trancaban la puerta. Por eso ahora le digo que es una lástima que Ud. se haya sentado en ese lugar.

En la primera oración nos encontramos con un narrador en primera persona, una advertencia y un enigmático anuncio sobre lo irremediable de algo. En la brevedad del texto, el narrador no demora en develar, a través del estilo indirecto, el motivo de la advertencia y entonces la muerte se instala como relato de un hecho pasado pero también como futuro inmediato inevitable.

Nos preguntamos quién es el misterioso relator que hace la advertencia al narrador y puede precisar las circunstancias de los hechos pasados. ¿Se trata de un mero testigo o es que acaso fue protagonista de ellos? El párrafo final confirma esto último. El gendarme que cometió el asesinato y el relator son la misma persona. La situación por él contada parece repetirse. Como en el pasado, el alcohol nuevamente está presente (“Pedí media jarra de vino y él se sentó con toda naturalidad a compartirla”) y “la fuerza del bar” sobrevive en el ambiente. El final es inquietante. La advertencia se vuelve hecho. Ante nuestros ojos “trancan la puerta”, el silencio llega, se ausenta la voz y la mirada del protagonista. La muerte, conjeturamos, ocurre.

La amenaza, la muerte injustificada causada por un gendarme y la complicidad de los concurrentes (“...vi que trancaban la puerta”) se resignifican si tenemos en cuenta el contexto de producción que es inmediato al fin de la dictadura. Desde nuestra lectura, este microrrelato puede estar aludiendo alegóricamente a la violencia y las formas de silenciamiento practicadas por las fuerzas armadas.

A este grupo de microcuentos también podemos sumar el texto I (“Al unísono”, pág. 170, Anexo 2) publicado el **3 de julio de 1988**. En este microcuento, Wayar construye una escena que capta el fin de una persecución, seguido de un enfrentamiento entre sujetos

anónimos (uno de ellos un gendarme) que disparan simultáneamente provocando un “estampido unísono”.

La violencia y la muerte (o desaparición) enlazan las microficciones de este eje, quizá como una manifestación inconsciente del autor de haber vivido y sentido los “años de plomo”. A nuestro parecer la presencia de ciertas palabras, los hechos narrados, la apelación constante a la metáfora, la elipsis, y la proximidad de la dictadura como suceso histórico y social habilitan las conexiones que proponemos. Consideramos que Wayar, con estos textos, se acerca a los escritores de los setenta y de la primera mitad de los 80, que buscaron formas de textualizar la violencia, de evadir la censura a través de canales alternativos de expresión para acabar con el monologismo y la unidireccionalidad del discurso autoritario. Pero también por elegir una forma textual todavía no canonizada, establece lazos con los escritores que se preocupan, como señalaba Giardinelli, por pensar y entender a la literatura como un territorio autónomo que se enriquece y se renueva con la experimentación y la invención, con el trabajo minucioso y delicado del lenguaje.

### **9.c.- Micro galería de personajes errantes, extraños y/o siniestros**

Gran parte de los microcuentos de “Harina de otro costal” tienen singulares personajes. Casi la totalidad de ellos sin un nombre propio. Se destaca algún rasgo físico, actitudinal, de procedencia e incluso, se los nombra por sus ocupaciones u oficios. En este eje nos interesan tres personajes en particular: el ollero, las rufianas y la curandera. Su construcción está envuelta en un halo de misterio próximo a lo extraño, lo fantástico e incluso lo siniestro.

El primer texto a comentar fue publicado el 10 de agosto de 1986:

#### **I**

Se quedó en ese pueblo como pudo hacerlo en cualquier otro. En todos había encontrado lo mismo, gente callada, tarde sin fin, días y noches iguales. Una mañana, al abrir los ojos, pensó que sería bueno ser uno más en ese pueblo de olleros. Pero ya estaba demasiado viejo y, además, le habían dicho que después de los treinta las manos no pueden ser entrenadas para nuevos oficios. Alguna vez había sido pirquinero y de tanto en tanto le parecía sentir todavía el peso del martillo. Miró sus manos y supo que permanecerían vacías para siempre.

Cuando presintió su muerte pidió a los olleros un poco de arcilla y se encerró en su pieza.

Quienes lo vieron muerto, dijeron que sus manos, abiertas a los costados del cuerpo, parecían dos cuencos.

La voz narradora inicia la historia señalando una decisión y un cambio de estado del protagonista de la historia. La decisión: permanecer en “ese pueblo”, y el cambio de estado: pasar de ser un sujeto errante, viajero a asentarse en un lugar. Del protagonista no llegamos a conocer su nombre; después de cuatro oraciones descubrimos su oficio pasado de pirquinero. La voz narradora tampoco da referencias explícitas del lugar elegido para quedarse, sabemos que comparte con otros poblados algunas características: “gente callada, tarde sin fin, días y noches iguales”. Es decir, cada uno de los días parece repetirse e instalar ese micromundo en una rutina por momentos agobiante, que agudiza el sentimiento de no pertenencia y de soledad. Este lugar, sin embargo, se distingue por ser un “pueblo de olleros”, de hombres y mujeres alfareros. Entonces la pertenencia se define por la práctica ancestral del moldeo de la arcilla. De allí, que el protagonista exprese el deseo de “ser uno más en ese pueblo de olleros”. Deseo que moviliza y al mismo tiempo, condena al personaje. Su edad y su pasado pirquinero le impiden aprender otro oficio. Sus manos entrenadas para destrozar, partir, golpear, entorpecen el deseo de querer modelar, crear y construir. La decepción y la frustración se concentran en una oración: “Miró sus manos y supo que permanecerían vacías para siempre”. El vacío trasciende lo material y se vuelve afectivo e identitario; en un pueblo de olleros él seguiría siendo el extranjero.

Sin embargo, el párrafo final, como es característico de algunos microrrelatos y podríamos agregar de la escritura de Wayar, es revelador y sorprendente. El pirquinero logra al parecer ser uno más. El cuerpo, las manos se tornan materia moldeable: “Quienes lo vieron muerto, dijeron que sus manos, abiertas a los costados del cuerpo, parecían dos cuencos”. Cuencos dispuestos a recibir la muerte y/o trascender en la memoria pueblerina. Llama la atención como la voz narradora parece abandonar su omnisciencia y deja que el rumor, lo dicho por otros se instale inscribiendo la duda y lo extraño, ¿Sus manos eran o parecían cuencos?

Incluimos en este eje un texto que fue publicado el 28 de septiembre de 1986:

## I

Para nosotros eran las rufianas. Sentadas contra la pared, en el zaguán que unía el salón con la puerta de la calle, con las polleras abiertas en círculo sobre el mosaico, parecían en la semipenumbra dos campanas de sombra. Llegaban al cabaret a las once de la noche, dos pasos atrás de Noemí, y se instalaban silenciosas y macizas. A medio camino entre sirvientas y compañeras, tenían un doble rito, diurno y nocturno. Por la mañana las compras en el mercado, la cocina, el lavado y planchado de la ropa; por la tarde, largas

horas de coqueo en la pieza que compartían las tres. Seguía luego la vigilia de la noche en el zaguán.

Todos sabíamos que Noemí, favorita de extraños y hábitos, era una obra maestra cuyas autoras acechaban en la sombras. Parecían esperar algo o alguien capaz de romper el encanto que ellas sostenían con su mera presencia.

Por fin el esperado apareció en escena. Tan súbitamente como, con seguridad, ellas lo imaginaron. Imperturbables, las indias se resignaron al velatorio y el entierro, sin una lágrima.

Desde la cárcel, el asesino dio la explicación prosaica de su crimen.

Desde las sombras, las rufianas, que ya no están allí, persisten como un gesto inacabado.

En este y en algunos otros de textos de la columna es evidente que hay un mayor desarrollo narrativo y en consecuencia, una mayor extensión. La descripción, de escasa presencia en la microficción por suspender la sucesión temporal y, consecuentemente, no contribuir a la brevedad, aquí tiene cierto protagonismo. Permite señalar las particularidades de las protagonistas: dos mujeres enigmáticas que son nombradas por el narrador como “las rufianas”.

En un extenso primer párrafo (para la brevedad de la microficción), la voz narradora, que asume la voz de un colectivo (“Para nosotros”), se encarga de pintarlas sin precisar características físicas que las definan. A través de imágenes sensoriales donde prima la visualidad presenta a las protagonistas: “con las polleras abiertas en círculo sobre el mosaico, parecían en la semipenumbra dos campanas de sombra”. El sobrenombre que se les atribuye también ayuda a componer sus figuras. El diccionario de la RAE señala que rufián es una “persona sin honor, perversa, despreciable” y un “hombre dedicado al tráfico de la prostitución”. Ambas acepciones, como descubrimos en los párrafos siguientes, definen a estas mujeres que se mueven en las sombras como dos proxenetas rurales. Otras referencias de la voz narradora como su aspecto silencioso y macizo, sus “largas horas de coqueo” y su rutina vuelta rito contribuyen a generar el misterio en torno a estas mujeres. El doble rito que las vuelve “sirvientas y compañeras” de alguna manera las deshumaniza, las vuelve sujetos extraordinarios que esquivan el sueño y el cansancio. Estos rasgos excepcionales se potencian cuando la voz narradora dice: “Parecían esperar algo o alguien capaz de romper el encanto que ellas sostenían con su mera presencia”. La mención del encantamiento enviste a los personajes de un manto sobrenatural, fantástico.

El segundo párrafo, no deja de ser llamativo, primero porque el narrador nos habla de Noemí, no para decirnos cómo es y qué hacía cuando no estaba en el cabaret, sino sólo para destacar que era objeto de deseo (y agregamos, de consumo) de los hombres. Segundo porque descubrimos que él es parte del colectivo de “hábitúes y extraños” del cabaret: “sabía” que Noemí era “la favorita” de muchos y la “obra maestra” de las rufianas. También es quien advierte la espera de un “redentor” y la consecuente ruptura de un encanto. En este punto, el texto se torna perturbador; el narrador, testigo de los hechos, justifica el homicidio (el feminicidio) al otorgarle un halo salvífico. La muerte de Noemí pasa a ser un hecho anecdótico del que no es preciso dar detalles y por ello la voz le está negada al asesino. El ojo del narrador sigue puesto en las rufianas, su frialdad (“Imperturbables, las indias se resignaron la velatorio y el entierro, sin una lágrima”) y sobre todo, su presencia “como gesto inacabado”. Dando cuenta, tal vez, de que el nombre de “rufianas” no era privativo de estas mujeres sino que era extensivo a quienes ejercían sus mismas funciones; con lo cual se devela de manera implícita una cadena “sin fin” de explotación sexual.

Llama la atención que el narrador elija soterrar el relato del feminicidio e imponga el interés en las “rufianas”. Sin embargo, esa omisión es la que permite ratificar la perversidad de ellas, exponer la complicidad pueblerina al aprobar la explotación sexual y silenciar el asesinato, y sobre todo, inscribir el nombre de Noemí (y con él el de otras mujeres) como víctima de la violencia social. Este microcuento se resignifica en nuestro presente, cuando la violencia sobre los cuerpos de la mujeres continúa, cuando a diario un nuevo nombre pasa a formar parte de una larga lista de mujeres que fueron muertas y todavía no alcanzaron justicia.

Otro texto que podemos incluir en esta serie de personajes es el siguiente:

25 de septiembre

II

Me contó que había ido a ver a la curandera porque ya no daba más. Mejor dicho la llevaron porque no podía caminar

- Parecía que mis rodillas se habían roto, dijo.

La bruja fue a su casa y anduvo un rato por el patio buscando el lugar exacto. Finalmente sacó un cuchillito y cavó. Encontró una bolsa de lana llena de patas de pájaro, todas rotas por la mitad.

- Estaban quebradas en lo que vendría a ser la rodilla, agregó.

Siguió contando que desde entonces se sentía bien. Y que ya había identificado a la autora de la brujería.



Le dejé sentada sobre el piso de tierra del patio, con un pájaro sobre la falda al que le estaba quebrando despacito las alas.

La construcción “Me contó” que abre la historia por un lado descubre una voz narradora en primera persona y por otro una receptora del relato (¿confidencia?) de alguien. A través del estilo indirecto sabemos que una mujer (“la llevaron”) padece una limitación corporal: no puede caminar. En ese primer párrafo aparece evocado otro personaje, la curandera, quien tendrá a su cargo el alivio del malestar que sufre la mujer. Nos interesa destacar el uso de este sustantivo (“curandera”), pues con él se pone en valor su capacidad de curar apelando a medios físicos y espirituales. Sin embargo, en el párrafo siguiente se la nombra como “la bruja”. Si bien la elección no necesariamente cristaliza un posicionamiento ideológico del autor, creemos importante advertir que el término “bruja” sustancia la imagen negativa, construida por el discurso masculino y cristiano, que se atribuía a las mujeres que tenían “poderes” para hacer ciertas cosas. Alicia Poderti expresa que el libro *Malleus Malleficarum* (El martillo de los brujos) escrito en 1486 por los frailes dominicos Heinrich Kramer y Jacobus Sprenger fue uno de los textos que proyectó esa imagen y fijó normativas que fueron adoptadas por los países europeos para combatir la hechicería. “Este libro sostenía que las brujas eran maléficas y sortílegas mujerzuelas que debían ser juzgadas por la Inquisición, debido a que sus creencias erróneas sobrepasaban el paganismo y por lo tanto constituían manifestaciones heréticas.” (Poderti, 2005:13) Durante la Colonización esas normativas fueron transplantadas al territorio americano y aplicadas durante el proceso de extirpación de idolatrías. Las mujeres andinas que realizaban servicios rituales a la huacas y/o practicaban la adivinación y curación fueron clasificadas dentro de la categoría europea de “brujas”. Si la hechicería practicada por mujeres indígenas sobrevivió a la evangelización fue porque se la adoptó como una modalidad de resistencia cultural ante el avance colonial masculino.

Ahora bien, en el segundo párrafo del microcuento se alude explícitamente a un hechizo y a las facultades de la curandera (“Encontró una bolsa de lana llena de patas de pájaro, todas rotas por la mitad.”). Se resignifican entonces las palabras de la enferma y se descubre el motivo de la imposibilidad de caminar. La mujer y el pájaro se vuelven uno, son dos cuerpos violentados y privados de vitalidad (y vida). Gradualmente la sorpresa y el horror va invadiendo el texto hasta que en el último párrafo la voz narradora se descubre autora de los hechos. Lo siniestro (Unheimlich) se hace presente. La confidente, probablemente amiga

(voz narradora), muestra una faz siniestra, revela lo que debía permanecer oculto. Y con total frialdad comparte una nueva brujería en proceso. Esta vez las alas del pájaro y las manos de la mujer son los miembros atacados. Con ello se priva toda posibilidad de vuelo, libertad y escape. La crueldad y la continuidad del dolor de la enferma y su incapacidad de cualquier acción defensiva queda en evidencia cuando la voz dice: “Le dejé... con un pájaro sobre la falda al que le estaba quebrando despacito las alas”.

Para finalizar, podríamos decir que el uso de los términos “bruja” y “brujería” está relacionado con el valor negativo que se les atribuye y que en el microcuento se correspondería con causar el mal a otro. Con “curandera” en tanto se estaría destacando la facultad para sanar o aliviar una enfermedad o una dolencia. Aunque no deja de ser desconcertante el uso equivalente curandera/bruja que se desliza en el texto.

Por otro lado, en esta serie podríamos incluir además un texto del **3 de mayo de 1987** (“el chino”, Anexo 2, pág. 169) y otro del **3 de julio de 1988** (“la cocinera”, Anexo 2, pág. 170). En el primero, la muerte misteriosa de un Chino despierta el recuerdo pueblerino en torno a su llegada, su estancia fantasmal en la zona fronteriza de La Quiaca, su afán ahorrativo y su permanente nostalgia por la tierra natal. En el segundo, el relato de una cocinera de pensión que realizaba experimentos culinarios con carne humana instala el horror y el espanto.

Los personajes que forman parte de esta serie son, de distintas formas, extraños. En el microcuento del pirquinero devenido ollero, su extranjería y la adjudicada inhabilidad manual lo vuelven Otro, un extraño. Extrañeza que se potencia cuando lo hallan muerto y con sus manos como cuencos. El corrimiento de la voz narradora que crea Wayar introduce la ambigüedad y la duda sobre la transformación del cuerpo del personaje. En “Las rufianas”, las cualidades que le atribuye el narrador las tornan personajes extraordinarios. Las elipsis, las mínimas descripciones y la perspectiva de la voz narradora favorecen esa construcción. En el tercer microcuento comentado, la extrañeza irrumpe con las prácticas de curación y/o hechicería que realizan la curandera y la bruja respectivamente. La construcción de la voz narradora favorece la irrupción de lo siniestro.

Ajenos a esta clasificación, son los textos que aparecieron, uno, el **11 de mayo de 1986** (en el Anexo 2, T I, pág. 165) y, otro, el **8 de junio de 1986** (en Anexo 2, T. I, pág. 165). En ambos, la circularidad temática, estructural y sintáctica se hace presente y, los

límites entre sueño y vigilia se vuelven difusos. Estos textos admiten su filiación a la literatura fantástica.

A diferencia de los microtextos de “Sic, ídem y etcétera”, los textos comentados de “Harina de otro costal” tienen una mayor extensión. Tanto así que se podría cuestionar de algunos que sean realmente microcuentos. Nos parece oportuno volver a lo abordado en el Capítulo 3. Mencionamos que los estudiosos del género, después de sus propios tránsitos investigativos, señalaron que la extensión de un microrrelato fluctúa entre unas pocas palabras hasta una página, aunque hay una mayor preferencia por las composiciones de entre 250 y 300 palabras. Textos como “El cuchillo”, “La mataca”, “El viento”, “El Chino” y “Los dos hermanos” se encuentran, algunos más y otros menos, al límite de la página impresa<sup>146</sup>. Sin embargo en este trabajo los leemos como microcuentos; pues consideramos, como algunos teóricos, que la brevedad, por ser una noción subjetiva (Lagmanovich, 2006) que depende de la experiencia del lector (Pollastri, 2006), es un rasgo importante pero no determinante del microrrelato o microcuento. En este género son esenciales la tensión interna y su naturaleza elíptica que demandan de un lector altamente participativo, co-creador para llenar los vacíos y completar lo no dicho. En los textos de Wayar, el efecto, la intensidad y la tensión característicos del género, son logrados por la combinación de la elipsis, la intertextualidad, la condensación semántica y en algunos casos, por el uso de metáforas. Los finales de los microcuentos dan un golpe, un cachetazo que nos interpela a volver la mirada y releer.

Por otra parte, en la columna pudimos identificar la recurrencia de dos temas: la muerte y el doble. La muerte a veces es un hecho y a veces es una posibilidad, una amenaza. En algunos casos aparece como una forma de textualizar la violencia y la muerte de la dictadura. En esos textos no reconocemos un tono denunciante ni referencias explícitas; sin embargo, ciertas marcas textuales nos permiten establecer esas conexiones. Las acciones promovidas por el autoritarismo de estado dejaron profundas huellas en la sociedad argentina y los escritores en los primeros años de democracia y en las décadas siguientes de una u otra forma encontraron, consciente o inconscientemente, caminos para hablar del tema. En tanto el doble, que pone en tensión la unidad y unicidad del sujeto a

---

<sup>146</sup> Aclaramos que se trataría de una página de un libro impreso puede ser de 20x14 cm. En el anexo, el texto más largo (“El chino”), apenas supera la media página de tamaño A4.

partir de la confrontación de la diferencia y de la identidad, se manifiesta como una exteriorización del interés de Wayar por la problemática metafísico-existencial de la duplicidad del “yo” y/o como una preocupación por las identidades violentadas durante la dictadura. En los microcuentos comentados, el doble está presente en “Las rufianas” que son vistas por el ojo perceptor como un par gemelo inquietante, en “Los dos hermanos” en donde se sugiere la duplicación física y de la personalidad, y en “El kepi” y “El chofer” en los que la construcción espejada de los personajes protagonistas insinúa sus desdoblamientos. La ambigüedad narrativa que se genera en estos últimos textos es posible por el aprovechamiento de la faceta fantástica que tienen los relatos orales de aparecidos.

Por último, en gran parte de los microrrelatos de “Harina de otro costal” la voz narradora, parece contar las historias relatadas por otros o contar a un interlocutor lo presenciado. Así en algunos textos encontramos expresiones tales como “Como todos saben la historia...”, “La leyenda decía...”, “Se dice que...”, “Dijo que cuando él era...”, “Me contó que...”. Es decir, hay cierta evocación a un mundo de la comunicación oral lograda a través la escritura. Además, ciertos microrrelatos, como desarrollamos en la primera línea de lectura, pueden ser leídos como reelaboraciones o reescrituras de relatos de circulación oral; se apoyan en esos enunciados y establecen relaciones con ellos. Al decir de Bajtín, les responden y los completan. Esas reescrituras, de alguna manera, se suman a la cadena de transmisión de la tradición oral. En los textos comentados, además, se evidencia el trabajo escriturario sostenido en el ajuste y la tensión de los elementos, en el cuidado de la construcción de las imágenes y en los efectos de la puntuación; procurando también cuidar la economía verbal propia de la microficción.

Los textos de “Harina de otro costal” ponen en evidencia la relación que tenía Luis Wayar con la cultura popular. Relación que se reafirmó durante su estancia en Yavi y con la experiencia dramática del Teatro Antropológico.

## CONCLUSIONES

La obra literaria de Luis Wayar es prácticamente desconocida para los estudiosos de la literatura como para los lectores que se interesan por la producción local y regional. Este estudio ha pretendido reposicionar a nuestro escritor en la escena literaria jujeña y del NOA, fundamentalmente por su producción brevísima.

Recuperamos los principales aportes teórico-críticos sobre la microficción con la intención de justificar la elección del término microrrelato para nombrar al género de los textos ficcionales brevísimos en los que se puede reconocer una estructura narrativa explícita o insinuada y que sostienen relaciones con otros géneros literarios y no literarios, y de evidenciar porqué los textos del escritor jujeño publicados en el Suplemento Cultural del diario *Pregón* pueden ser leídos y considerados microficciones.

La casi ausencia del nombre Luis Wayar en el mapa literario jujeño nos llevó a indagar sobre su trayectoria literaria. Así encontramos que comenzó a participar en el circuito cultural local, con mayor o menor visibilidad, desde 1960. En esa década, junto a Raúl Noro, Salma Haidar, Alberto Espejo iniciaron un proyecto común que fue la revista *Piedra* (1966-1967). Proclamada como un canal alternativo de difusión y promoción cultural y literaria, la revista no alcanzó la proyección ni la trascendencia que esperaban sus jóvenes hacedores. Sin embargo los cuatro números que publicaron ponen al descubierto las aspiraciones y los objetivos que los movilizaban: acercar la literatura al pueblo para despertar su sensibilidad, sacarla de los círculos privilegiados; dar cuenta de la desidia estatal y de la labor creativa y social de escritores coetáneos cultivadores de estéticas folkloristas que contribuían al adormecimiento del público lector; y poner en discusión el papel del arte y la literatura en la sociedad. Esta generación del '60 o "intermedia", como también la llamamos, prácticamente pasó desapercibida para la crítica local, probablemente porque fue ensombrecida por la fuerte y hegemónica presencia de los miembros de *Tarja* y por la escritura ruptural o vanguardista de los escritores del '80; también porque su intervención en el campo literario jujeño fue interrumpida por el precipitado fin de la revista que tal vez estuvo relacionado con la posición crítica que asumieron los *Piedros* y que no fue bien recibida por otros agentes del campo literario. Tras el proyecto que fue *Piedra*, esta formación cultural se alejó de la visibilidad social y, excepto Wayar, no tuvo continuidad en el desarrollo de trayectorias individuales. Un dato a destacar, y que puede motivar otra investigación, es que nuestro autor reivindica a Carlos Figueroa como referente literario de su generación, un escritor coetáneo a los

miembros de *Tarja* que tampoco gozó de un reconocimiento social a pesar de que sus pares lo consideraban un cultor de la tarea poética.

Por otro lado, exploramos las páginas del Suplemento entre 1986 y 1990, años en los que aparecieron los textos que estudiamos, con la intención de reconstruir con qué otras producciones convivían las columnas de nuestro escritor. Conformamos así un mapa cultural y literario de ese período, sabiendo que sólo es una muestra del entramado de la cultura y la literatura local, pues los suplementos son una de las dispares fuerzas actuantes en el campo. Por mucho tiempo el Suplemento fue el espacio por excelencia de la difusión y circulación del material cultural, y operó además como un órgano de legitimación. Conocedores del prestigio del Suplemento muchos de los escritores encontraron en sus páginas la oportunidad para posicionarse y prestigiarse en el campo. El caso de Wayar, consideramos, no fue distinto, con la salvedad de que su profesión de periodista siempre lo mantuvo próximo a la prensa gráfica local y/o regional. Encontramos en el Suplemento textos suyos desde 1984, pero son los de “Harina de otro costal” y “Sic, ídem y etcétera” los que de manera estable se publican por cuatro años. Estas últimas publicaciones lo instalaron nuevamente en la escena literaria, en una década donde concurrían también referentes de las otras dos generaciones: los escritores dominantes de la generación *Tarja* con Néstor Groppa a la cabeza como co-director del Suplemento y los escritores emergentes, representados por Ernesto Aguirre, Álvaro Cormenzana, Alejandro Carrizo y Nélica Cañas. La elección de un medio de referencia como lugar de publicación, creemos, estuvo guiada por la intención de llegar a un amplio y variado público lector, de cautivarlo para que esperen el domingo siguiente otra entrega de sus microtextos, especialmente los de “Sic, ídem y etcétera” que, como expusimos, tejen una continuidad numérica. Tras nuestra exploración pudimos advertir además que en las páginas del Suplemento se ponían en evidencia dos formas de entender lo literario y tal vez, dos maneras de pensar a los lectores. A veces, en un mismo ejemplar, convivían textos literarios que responden a formas tradicionales vinculadas con una estética regionalista y textos con aires de renovación, que juegan con las formas y la tipografía, explotan el verso libre, apuestan a la combinación de géneros. En otras ocasiones es notable el predominio de una manera más conservadora de entender el arte y de la literatura. Es probable entonces que en ciertas oportunidades Groppa y Paz hayan coordinado conjuntamente su tarea y que en otras se hayan ocupado por separado.

En los años explorados, también observamos que la narrativa local tuvo poca presencia en el Suplemento y lo divulgado conservaba resabios regionalistas y folkloristas.

Frente a esos textos, las microficciones de “Harina de otro costal” y sobre todo las de “Sic, ídem y etcétera” contrastan por su brevedad, por las relaciones intertextuales que establecen con el mundo literario y no literario, por los puentes que tienden con el fantástico y la ciencia ficción, por los temas que exploran y el estilo mismo del escritor que oscila entre la erudición, lo libresco y la oralidad rural. De igual manera, los textos de Wayar se distinguen de otras muestras literarias contemporáneas. Como vimos en el Capítulo 2, en los ochenta las novelas (de Demitrópulos, Tizón) y libros de cuentos (de Maggi, Aparicio y Constant) siguen siendo protagonistas. Luis Wayar, a nuestro criterio, **es el pionero en el cultivo del microrrelato en Jujuy, un hito fundamental de la historia de la microficción provincial y regional.**

Ahora bien, si nos detenemos en nuestro corpus, son notables las diferencias que hay entre las microficciones que componen “Sic, ídem y etcétera” y “Harina de otro costal”. En la primera columna es fuerte la presencia de la cultura letrada y en la segunda la de la cultura popular, ambas se corresponden con los dos linajes que reconocimos en Wayar. En el primero se encuentran los relatos míticos clásicos (del Minotauro, de Narciso, etc) y algunos autores de la literatura universal como Miguel de Cervantes, Moliere, Bram Stoker, Lewis Carroll, el mismo Jorge Luis Borges, etc. No sólo como modelos sino también como fuentes y elementos de sus microficciones. Su linaje familiar se nutre de su memoria, que es de alguna manera, parte de una memoria colectiva; se configura a partir de historias familiares, relatos y leyendas escuchados en sus estancias veraniegas de la infancia, de su vida en el pueblo de Yavi en relación directa con familiares y con lugareños, muchos de ellos, de ascendencia indígena. También de lo experimentado con el Teatro antropológico, que le permitió tener contacto con las ceremonias ancestrales y otras prácticas culturales de las comunidades yaveñas, colaborar de manera directa en su reconstrucción con la intención de ponerlas en valor, recomponer y religar la memoria colectiva. Estos linajes se vuelven texto, habitan las microficciones de nuestro escritor.

La extensión de los textos de ambas columnas es otra diferencia evidente. Mientras en “Sic, ídem y etcétera” la economía verbal, la concisión y la precisión se extreman para construir textos hiperbreves (el de mayor de extensión está compuesto de 54 palabras), en “Harina de otro costal” esa brevedad se expande y flexibiliza. Resultan así textos que llegan hasta la página. La “brevedad variable” está directamente relacionada con la estructura y con los recursos utilizados. En “Sic...” esa estructura interna está reducida al mínimo; en algunas microficciones nos encontramos muchas veces con la presencia simultánea o casi simultánea de un conflicto, su clímax y su posible resolución; con finales abiertos, sorprendidos y hasta

humorísticos. En otras, la estructura en apariencia está ausente (microrrelatos sin fábula), sin embargo por alguna marca, palabra e incluso a través de la voz narradora podemos recomponerla o apenas trazarla. La hiperbrevedad de los textos demanda la lectura de lo escrito y lo elidido. La intensidad y la densidad de estos hiperbreves se logra a través de la explotación del valor polisémico de las palabras, de su combinación lúdica y del uso de la intertextualidad, la repetición, la antítesis, la elipsis y la pregunta retórica. En este punto, destacamos el tratamiento que hace Wayar de la intertextualidad (Capítulo 8.c.), recurre a clásicos literarios (Alicia en el País de las Maravillas, Hamlet, Drácula, El Quijote de la Mancha, etc.), a pasajes bíblicos, a la televisión y la pintura, y los desacraliza, parodia y recontextualiza para ofrecer una lectura crítica y exponer la relatividad de las interpretaciones. En estos diálogos textuales, un lugar relevante ocupa la cuentística borgeana. El escritor jujeño relee y reinterpreta los textos de Borges, los hace dialogar con otros textos; en sus microficciones desafía al lector a desentrañar la trama de los cuentos borgeanos (hipotexto) y al mismo tiempo a advertir las transformaciones o manipulaciones que tienen en los hipertextos, en los que además se puede percibir la intención paródica y la perspectiva humanista-antropológica de Wayar. En los microrrelatos de esta columna también podemos reconocer la huella de otros géneros como la poesía que se manifiesta en el juego con las palabras y en el cuidado de los sonidos; también el tono de la sentencia, la parábola o el *exemplum* que resuena en muchos de los textos pero particularmente en los que forman parte de la serie “Las dos mil y una noche”.

Por otro parte, en “Harina de otro costal” el mayor desarrollo narrativo deriva en una mayor extensión de los textos. En algunos de ellos las tres partes de la estructura interna se pueden identificar con cierta facilidad y en otros, accedemos a situaciones conflictivas con finales abiertos, enigmáticos y metafóricos librados al arbitrio del lector. Aunque la narratividad es muy marcada, no entorpece la concurrencia de lo poético en las breves descripciones que se cuelan en las historias para bocetar a los personajes o a los espacios. En esta columna son recurrentes los temas de la violencia y la muerte, en algunos microrrelatos como una evidente huella de la violencia dictatorial y en otros como manifestaciones extremas y dañinas de las relaciones humanas. En los minicuentos de “Harina de otro costal”, además, por artilugio del autor, ingresa la cultura popular con la relatoría oral, las historias ocurridas en escenarios rurales y la alusión a formas de vida y prácticas culturales fundamentalmente de la región puneña. En gran parte de ellos, podemos escuchar una voz que se suma a una cadena de voces y que potencia de una forma recreada la oralidad sin



teñirla de telurismo; una voz que transmite aquello que escuchó, como apropiándose de historias que no le pertenecen y que son parte de pluriversos colectivos. El interés de Wayar por la cultura popular no sólo se patentiza en estos minicuentos sino también en la producción no literaria como las notas de opinión y su antología del apodo jujeño. Esto, por un lado, ratifica el lugar de relevancia que tenían para él las problemáticas y la vida de los sectores sociales invisibilizados o desfavorecidos de la puna y, por otro lado, pone en evidencia su intención de universalizar lo popular.

Para finalizar, el microrrelato es un género exigente, requiere que quien lo cultive conozca los géneros literarios y no literarios, pues como señala Bajtín “para utilizar libremente los géneros, hay que dominarlos bien” (269). Y Wayar con sus microtextos demostró tener ese dominio. Eligió romper los moldes genéricos institucionalizados y arriesgarse a una escritura fronteriza en la que concurren, sus saberes populares y sus conocimientos literarios, la oralidad y la escritura, lo antropológico norteño-latinoamericano y lo mítico universal, lo lírico y lo narrativo. Se animó al microrrelato, tal vez refractando la posición intermedia de su generación y/o el lugar marginal que ocupó en el campo literario local prácticamente desde sus primeras intervenciones públicas. “Marginalidad” (Aguirre, 2006) que le permitió jugar con los géneros e inaugurar, sin saberlo, un nuevo camino en la literatura jujeña. Consideramos entonces que el nombre de LUIS WAYAR debe sumarse al mapa de la minificción del NOA y de la Argentina, que sus textos merecen ser publicados y difundidos para cautivar a nuevos lectores, y también estudiados y reivindicados en la cartografía literaria argentina.

## **Anexo 1: “SIC, ÍDEM Y ETCÉTERA”**

En este Anexo se encuentra la totalidad de microficciones de Luis Wayar publicadas en el Suplemento cultural del diario *Pregón*. Respetamos la fecha de aparición y la continuidad establecida por el autor. Sin embargo, en las listas que siguen discriminamos los “aforismos” de los “microrrelatos”. En el cuerpo de este anexo, éstos aparecen destacados **en negrita**.

### **AFORISMOS**

- De I a XV (26/10/1986)
- XXI, XXVIII, XXIX, XXXII (14/12/1986)
- De XXXVI a XXXIX, de XLI a XLIV, LI (01/02/1987)
- LVIII, LIX, LXI, LXII, LXXI (15/03/1987)
- LXXIII, LXXIV, LXXVI, LXXVII, LXXIX, LXXXII (bis) (06/09/1987)
- LXXXIX, XC, XCI, XCV, CII (04/10/1987)
- CIV, CVI, CVIII, CIX, CXIII, CXIV (20/12/1987)
- CXVIII, CXIX, CXXI, CXXIII, CXXIV, CXXVI (05/06/1988)
- CXXXIII, CXXXVI, CXXXVII, CXXXVIII, CXL, de CXLII a CXLVII (--/09/1988)
- CXLVIII, de CLII a CLV, de CLVII a CLXII (06/11/1988)
- De CLXIV a CLXVII, de CLXIX a CLXXIII, CLXXV, CLXXVI (15/01/1989)
- CXCVII, CXCIX, CC, CCI, de CCIII a CCVII (--/10?/1989)
- CCXXVI, CCXXVII, de CCXXIX a CCXXXII, CCXXXIV, CCXXXV, CCXXVI (04/11/1990)

### **MICRORRELATOS**

- De XVI a XIX (26/10/1986)

- XX, de XXII a XXVII, de XXIX a XXXI, de XXXIII a XXXV (14/12/1986)
- XL, de XLV a L, de LII a LIV (01/02/1987)
- De LV a LVII; LX; de LXIII a LXV; de LXVII a LXX; LXXII (15/03/1987)
- LXXV, LXXVIII, de LXXX a LXXII, de LXXXIII a LXXXVIII (06/09/1987)
- XCII, XCIII, XCIV, de XCVI a CI (04/10/1987)
- CIII, CV, CVII, CX, CXI, CXV, CXVI, CXVII (20/12/1987)
- CXX, CXXII, CXXV, de CXXVII a CXXXII (05/06/1988)
- CXXXIV, CXXXV, CXXXIX, CXLI (--/09/1988)
- CXLIX, CL, CLI, CLVI (06/11/1988)
- CLXIII, CLXVIII, CLXXIV, CLXXVII (15/01/1989)
- De CXCIII a CXCVI, CXCVIII, CCII (--/10/1989)
- CCXXIII, CCXXIV, CCXXV, CCXXVIII, CCXXXIII (04/11/1990)

## “SIC, IDEM Y ETCÉTERA”, LUIS WAYAR

26 de octubre de 1986

I

Para creer en la inmortalidad basta saber que uno está vivo. Pero ¿para creer en la mortalidad basta saber que uno está muerto?

II

Algunos amores son como la sangre, aparecen sólo en las heridas.

III

Sin novedad en el frente. En el fondo, como siempre, infamias, desastres y traiciones.

IV

El Poder corrompe. El no poder corrompe más.

V

La amistad es como el río. Nunca nos mojamos dos veces en la misma alma.

VI

La felicidad es el primer estadio de la inmortalidad.

VII

El amor es al hombre lo que la fe a la montaña.

VIII

Si llorar es reír al revés, todo es cuestión de hacerlo frente al espejo.

IX

Si Dios los cría y ellos se juntan, ¿será porque viven a la buena de Dios?

X

Estar en deuda con un amigo es no tener amigo.

XI

Los fieles son fieles hasta que dejan de ser fieles. Pero grullo es el único fiel que escapa a la regla.

## XII

¿Qué hacen los analfabetos cuando quieren borrar con el codo lo que no pudieron escribir con la mano?

## XIII

¿Y si un buen día a Dios se le ocurre ayudar al que madruga haciendo que amanezca más temprano?

## XIV

Si la inmortalidad es un eterno presente que se da en el tiempo que es un eterno retorno, ser inmortal es estar inmóvil.

## XV

El deseo atrae los cuerpos, pero antes se pone a salvo.

## XVI

**Si hemos nacido para morir, todo no es nada más que una cuestión de tránsito. El suicida prefiere la distancia más corta entre dos puntos. Algunos eligen el camino del laberinto donde acecha el Minotauro pero donde también existe la secreta esperanza de perderse.**

## XVII

**Hacia el fin de sus días aquel literato creía en la salvación por el texto. Para castigarlo, Dios lo envió a un infierno con forma de biblioteca donde los libros están en blanco y todo lo que escribe se borra al instante.**

## XVIII

**Los abstemios se dividen en dos categorías. Están los que pecaron y luego se arrepintieron para siempre. Y están los abstemios sucesivos, que pecan y se arrepienten, que pecan y se arrepienten, etc...**

## XIX

**En aquel país de tuertos resolvieron el problema de la monarquía sacándose el único ojo unos a otros.**

**XX**

**Hamlet, en la parte podrida de Dinamarca: -Cer-do o no cer-do, esta es la cuestión.**

**XXI**

**No hay peor sordo que el que no quiere pagar.**

**XXII**

**El mundo no conoció un caso más sorprendente de doble personalidad. Pensó en la muerte como la única manera de saber realmente quién era. Murió y se desprendió de su cuerpo en alma siamesa. En algún lugar el combate continúa.**

**XXIII**

**Pensaba que si partir es morir un poco, morir es partir del todo. Por la misma vía arguyó que llegar es vivir un poco, y en consecuencia vivir es no partir jamás. Todo esto mientras afuera los médicos decidían la cesárea.**

**XXIV**

**Aquel caníbal pecaba comiendo verduras a escondidas. Sorprendido, fue condenado a autodevorarse. Obviamente, comenzó por la planta de los pies.**

**XXV**

**Entre los libros que nunca leeré, hay uno que habla de mí. Entre los libros que nunca será, hay uno que me ignora. Ahora no sé quién puede ser el lector y quien el escritor (Borges dixit).**

**XXVI**

**Trágico destino: como machista, le gustaba hacer sufrir a las mujeres; como masoquista, su perversión consistía en ser azotado por ellas.**

**XXVII**

**Creía que a lo largo de la vida uno se enamora de mujeres sucesivas que son otras tantas aproximaciones al Arquetipo. Un día se encontró con el corazón vacío y quiso entonces armar el rompecabezas. Abrió la puerta de la memoria y no regresó jamás.**

**XXVIII**

**Está claro que Dios es ateo. Salvo que sea un ególatra y crea en sí mismo.**

**XXIX**

Para aceptar la tesis de que el amor no es otra cosa que una trampa de la naturaleza, primero hay que despejar la siguiente duda: ¿la mujer es el sebo o el palito?

**XXX**

**En la lucha con el ángel todo es inútil porque como todo el mundo sabe los ángeles no tienen espalda y son inatacables por sorpresa.**

**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.**

**XXXII**

El dinero no hace la felicidad, pero ayuda. La felicidad no produce dinero, pero es como si uno lo tuviera.

**XXXIII**

**Mientras más conozco a los hombres, más quiero ser perro (Rin Tin Tin, Lassie, Bobby, etc).**

**XXXIV**

**Póstumamente, todos tenemos la misma chance de ser cornudos (Don Juan, póstumamente).**

**XXXV**

**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.**

**01 de febrero de 1987**

XXXVI

No es bueno que el hombre esté solo. Buey solo bien se lame. Más vale estar bien acompañados que mal lamidos.

XXXVII

Planificar como si se tuviera toda la vida por delante. Ejecutar como si la vida se acabara mañana.

XXXVIII

El milagro es la razón de estado de la religión.

XXXIX

Caminar hasta cansarse, pero descansar sólo lo necesario.

XL

**Entre un mal arreglo y un buen Juicio Final, es preferible perder el juicio. (El abogado del diablo).**

XLI

Por lo general el correveidile no tiene camino de retorno.

XLII

El que camina por el filo de la navaja corre peligro de ser demasiado.

El que camina por el césped, en cambio, corre peligro de ser ignorado. Sin embargo, ¿quién sabe dónde termina el césped y dónde comienza la navaja?

XLIII

La pesadilla es un sueño mal condimentado. No confundir el cocinero con el comensal.

XLIV

Vivir sin amar es posible, y si no mirar alrededor. Amar sin vivir es imposible, y si no mirarse en el espejo.

XLV

**Tres formas de paz (una de ellas revolucionaria):**

**1°) la paz de uno con uno mismo.**

**2°) la paz de uno con el mundo**



**3°) la paz del mundo con uno.**

**XLVI**

**Para el que nos mira desde el espejo, nosotros somos la imagen. En otras palabras: la imagen de la imagen somos nosotros. ¿Existe algo más fantástico que el fantasma de un fantasma?**

**XLVII**

**Como cabe esperar, en las noches sin luna un lobo- hombre hace su aparición en el mundo de los lobos. La manada, que aguarda ansiosa el momento, sale a la caza del pobre animal convertido en hombre lampiño, sin garras y sin fauces. Pasado el efecto y en el supuesto de que no haya sido atrapado, el lobo parte al exilio donde muere en la peor de las vergüenzas.**

**XLVIII**

**El pesimista: Todo lo bueno a la larga se acaba.**

**El optimista: lo bueno si breve dos veces bueno.**

**XLIX**

**El optimista: no hay mal que por bien no venga.**

**El pesimista: el bien nunca es conocido hasta no haberlo perdido.**

**L**

**Como todo ser vivo creía en la inmortalidad sucesiva de la especie. Hasta que supo que era un mutante.**

**LI**

**Subir sin mirar abajo. Caer con los ojos pegados al cielo.**

**LII**

**Por buscar siempre el horizonte, terminó perdiéndose por el punto de fuga de la perspectiva.**

**LIII**

**Las tres reglas del mundo caníbal**

- 1) En épocas de abundancia recordar que la carne es débil.**
- 2) En épocas de escasez recordar que de carne somos.**
- 3) En épocas normales ignorar 1 y 2.**

**LIV**

**Algunas naturalezas muertas deberían ser investigadas bajo sospecha de asesinato.**

**15 de marzo de 1987**

**LV**

**Cuando los árboles no te dejen ver el bosque, acuérdate de aquél viejo griego a quien las ninfas impedían hacer lo mismo.**

**LVI**

**Mientras la bella se bañaba desnuda en el lago, el caníbal que la acechaba entró en una grave contradicción, a caballo entre el placer estético y los reclamos de su estómago. Salvó la situación inventando el arte culinario.**

**LVII**

**Está claro- dice el primer hombre- nadie puede entrar en el espejo si su imagen no sale a la vez de él.**

**- Por supuesto- dice el segundo hombre-, hasta la vista.  
En ambos lados, el espejo refleja las espaldas que se alejan.**

**LVIII**

**La persona celosa es la quintaesencia del sentido de la propiedad. Para ella no existe función social que valga, salvo, por supuesto, en el caso de la propia infidelidad.**

**LIX**

**¿Los suicidas creen en la resurrección de la carne?**

**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...**

**LXI**

**No hay peor sordo que el que tiene la conciencia muda.**

**LXII**

**Caminar sobre las aguas. Caminar sobre la tierra. ¿Cuál es la diferencia para el milagro?**

### **LXIII**

**Ante la orden recibida, el robot desintegró el camello y pasó el polvillo resultante por el ojo de una aguja. Recién entonces su amo expiró.**

**Del libro Las dos mil y una noche.**

### **LXIV**

**Habiendo alcanzado un estado de felicidad ideal, invento una máquina para permanecer indefinidamente en el presente. Cuando la puso en funcionamiento apenas si alcanzó a ver cómo el mundo seguía su fuga por el tiempo.**

### **LXV**

**Fue un hombre de su tiempo. Tanto lo fue que murió a destiempo.**

### **LXVI**

**AZULADO**

Mar de Antofagasta.

Sopa del mundo.

Fábrica del sueño.

Padre nuestro que estás en la Tierra

Quien está a tu lado sólo está

**A SU LADO.**

### **LXVII**

**El científico convocó al genio de la computadora y le preguntó: ¿Dios existe?**

**- Todavía no, respondió mientras se reintegraba al tubo catódico.**

**Del libro Las dos mil y una noche.**

### **LXVIII**

**En sus orígenes, el canto y la poesía fueron la misma cosa. Contenido y continente. Palabra y música. Hasta que a alguien se le ocurrió combinar únicamente sonidos.**

### **LXIX**

**Los robots, considerados eunucos perfectos, se desacreditaron por completo el día en que una de las concubinas del harén dio a luz por velocidad al cuadrado.**

**Del libro Las dos mil y una noche**

## **LXX**

**Un hombre viaja al futuro y mata a su vecino. Regresa y le advierte sobre el destino a su futura víctima. Esta no le cree. Llega el día fatal. El primer hombre mata al segundo regresa y le advierte...**

## **LXXI**

Decir algo ha muerto es decir algo vive. Sin embargo, para la naturaleza ambas son una sola cosa.

## **LXXII**

**Ese pueblo había hecho de la vida un arte. El secreto consistía en ignorar si eran los acontecimientos o los protagonistas los que hacían la historia.**

**06 de septiembre de 1987**

## **LXXIII**

Entre la melancolía y la tristeza se abre el abismo del bostezo.

## **LXXIV**

En algunos casos el hábito del llanto hace al monje.

## **LXXV**

**El hombre se hace a imagen y semejanza del niño. Y el niño a imagen y semejanza del hombre que le da su ejemplo. Cuando ambos juegan se rompe el círculo vicioso.**

## **LXXVI**

La mentira es verdad en el otro lado del espejo, salvo que uno esté en el otro lado del espejo.

## LXXVII

Párpados caídos, las hojas del otoño simulan su propia muerte.

## LXXVIII

**En el momento de dar su último suspiro, el adivino fue interrogado por el Ángel de la Muerte:**

**- ¿Irás al cielo o al infierno?**

**- Al infierno, respondió.**

**Como correspondía, fue enviado al cielo, donde se encuentra felizmente curado de su superchería.**

## LXXIX

El ejercicio forzado de la inteligencia puede llevar a la estupidez.

## LXXX

**En medio de una multitud, un hombre ve un rostro que lo deslumbra. Reconoce en él al Maestro, pero la gente le impide acercarse y lo pierde. Inicia la búsqueda, que por momentos o por años, le parecerá inútil. Hasta que, en medio de una multitud, su rostro, ahora resplandeciente, es visto por otro hombre que, a su vez, lo reconoce.**

## LXXXI

**El acto era inminente. Trató de imaginar ese mundo que dentro de un instante penetraría. Pero era demasiado tarde, nació y ese mundo, llamado tiempo, lo penetró a él para siempre.**

## LXXXII

**Finalmente consiguió trasladar su cuerpo a la cuarta dimensión. Todo seguía igual, salvo un detalle: para él el tiempo corría al revés. Cuando regresó a la hora cero de su nacimiento, volvió a nacer en el mundo de las tres dimensiones del cual había ¿partido?**

**Del libro Las dos mil y una noche**

## LXXXII (bis)<sup>147</sup>

Sí, es posible que todo sea ilusión. Con excepción del ser que lo hace posible, que es el único real. Un ser real que ilusiona para existir. Ergo: la ilusión hace posible la realidad.

## LXXXIII

---

<sup>147</sup> No aparece "bis" en el original. Lo usamos con la intención de distinguir los microtextos que tienen el mismo número.

**Entre las flores de un jardín que nadie y todos conocen (viene a ser lo mismo) hay una flor que no morirá jamás. Quien la reconozca será a su vez inmortal. Pero también se dice que sólo será reconocida por el primer inmortal.**

**LXXXIV**

**Un hombre ama a una mujer a quien no conoce. Imagina su rostro de mil maneras y lo busca en la multitud. Una mañana la desconocida se sienta junto a él en el ómnibus. El rostro que en ese momento imagina el hombre no coincide con el de la mujer que tiene a su lado.**

**LXXXV**

**Una mujer ama a un hombre a quien no conoce. Imagina su rostro de mil maneras y lo busca en la multitud. Una mañana el desconocido se sienta junto a ella en el ómnibus. El rostro que en ese momento imagina la mujer no coincide con el del hombre que tiene a su lado. Pero por las dudas, ella le sonríe.**

**LXXXVI**

**Si el destino existe, el tiempo nos recorre partiendo de lo que todavía no es. Desde lo que va a suceder a lo que ya nos está sucediendo. En ese momento somos. Si esto es cierto la muerte no es otra cosa que dejar de ser en función del destino para ser en el azar, la única libertad posible.**

**LXXXVII**

**Todo sufrimiento es sucesivo. Duele porque se prolonga en el tiempo. Esta característica hace posible la esperanza de que alguna vez termine. El sufrimiento absoluto, sin tiempo, mata inexorablemente.**

**LXXXVIII**

**Dios lo puede todo, menos- se dice- construir un triángulo de dos, cuatro o veinte lados. Es prisionero de su propia perfección. El hombre, en cambio, puede aspirar a lo imposible. Con lo que corrobora su propia imperfección.**

04 de octubre de 1987

LXXXIX

Quien espera contra toda esperanza no desespera.

XC

Por lo menos una vez al día el poeta debe descansar bajo la copa de un árbol. Para que el árbol por lo menos una vez al día pueda sacudir sus raíces.

XCI

Nada hay más contrario a las raíces de un árbol que el vuelo de un pájaro. Y nada hay más parecido al vuelo de un pájaro que un poeta con raíces de árbol.

**XCII**

**Cuando Cain mató a Abel, razonó:**

**-Mato luego existo.**

**Desde entonces la guerra es la razón de ser de los caines.**

**XCIII**

**Imagínate- dijo el Maestro- un laberinto construido sobre la totalidad de la superficie de una esfera, y responde:**

**-¿Dónde está la entrada y dónde la salida?**

**- No puede tener entrada y tampoco salida, respondió el discípulo tras meditar concienzudamente.**

**-Te equivocas- replicó el Maestro. Y salió volando de la esfera- laberinto llamada Tierra.**

**XCIV**

**En la primera maratón de la especialidad, la Ignorancia y la Estupidez se pelearon por el último puesto.**

**XCV**

Toda infidelidad es un punto sin retorno. Salvo que se trate de un muerto. En este caso la infidelidad es un punto y aparte.

**XCVI**

**Cuando la curiosidad saltó el muro de la discreción fue destrozado por los mastines del escándalo.**

**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.**

### **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”.**

### **XCIX**

**El Uno y el Otro, tras una ardua discusión, convinieron en que el Uno sin el Otro no era nadie. Desde entonces el Otro tiene problemas de identidad y el Uno se siente felizmente anónimo.**

### **C**

**¿Y si un día, al despertar, un hombre descubre que todo, absolutamente todo, incluido el Universo, no fue sino el producto de un sueño?**

**¿Y si además, descubre que él no es un hombre?**

**¿Entonces qué? ¿O quién?**

### **CI**

**Todavía bajo los efectos del sueño se levanta del sillón donde había estado durmiendo y se dirige a la puerta de calle. La abre con cuidado, con temor. Da el paso necesario y cae en el temido pozo que se abre a sus pies.**

**Mientras cae pasa de la desesperación a la resignación y finalmente al sueño.**

**Todavía bajo los efectos del sueño se levanta del sillón donde había estado durmiendo y se dirige a la puerta de calle. La abre con cuidado, con temor.**

### **CII**

**Los pensamientos profundos traen su propio acompañamiento musical. Hay veces en que son una misma cosa.**



20 de diciembre de 1987

**CIII**

**Hay árboles que mueren de pie sólo porque dan leña antes de estar caídos.**

**CIV**

Frente a la realidad los locos no tienen opción, porque están hechos a su imagen y semejanza.

**CV**

**Hay poetas y poetas. Los que caminan por la tierra y los que lo hacen por la luna. Algunos, muy pocos, consiguen sacudir el polvo lunar de sus sandalias sobre sus huellas terrestres.**

**CVI**

Cuando la hipocresía se convierte en un estado mental, la sonrisa cae asesinada por el rictus.

**CVII**

**Estudia tu cara en el espejo- dijo el Maestro- y verás cómo te resulta cada día menos familiar. Tarde o temprano te encontrarás frente a un desconocido. Ese es el momento para conocerte a ti mismo.**

**CVIII**

Existen pocas cosas que todos sabemos que no podemos hacer. Y muchas otras que todos hacemos sin saber por qué.

**CIX**

Los diarios vienen a ser los estados de cuenta de una realidad fraudulenta.

**CX**

**Existen hombres tan insustanciales que cuando los fantasmas los encuentran por la calle los saludan cortésmente confundidos.**

**CXI**

**Y por el contrario, hay fantasmas tan concretos que no consiguen asustar a nadie.**

**CXII**

La eternidad es la fracción mínima de tiempo que permanece cerrada en sí misma.

**CXIII**

El conocimiento absoluto sólo puede ser concebible en una mente Inmortal. La poesía es la puerta más cercana que tenemos para esa comprensión omnisciente.

**CXIV**

Todo comercio del Poeta con la Palabra involucra al tiempo, cuya característica fundamental es la degradación de lo que toca. Por eso toda Poesía no es otra cosa que una instantánea congelada del tiempo.

**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.**

**CXVI**

**Entre los perros existe una secta de infieles que no cree en el hombre. Para ellos el hombre es el lobo del hombre y... de los perros.**

**CXVII**

**Finalmente el hombre creó la inteligencia artificial, incorruptible y perfecta por naturaleza. Desde entonces Lucifer deambula por la tierra sin saber qué hacer ni qué decir. A veces, conmovidos, los robots lo invitan a sus casas, donde languidece tardes enteras, con la cola entre las piernas, suavemente acariciado por zumbidos láser.**

**Del libro Las dos mil y una Noche.**

**05 de junio de 1988**

**CXVIII**

Algunos árboles (como algunas mujeres) dan con la misma naturalidad frutos y ahorcados.

**CXIX**

Morir anónimo es burlar al olvido. Por eso los que nacen póstumos tienen los días contados.

## CXX

**Origen de la sonrisa de La Gioconda:**

**-¿Sería Capaz?**

-.....

**-¡Sos capaz!**

**Y Da Vinci pinta los puntos suspensivos.**

## CXXI

Algunas mujeres dan vida y otras dan muerte. Entre ambas están aquellas que dan vida y muerte.

## CXXII

**Dice el Quijote de las cigarras:**

- **Las hormigas trabajan, señal que debemos cantar.**

## CXXIII

El eterno retorno es una condición del individuo, no de la especie. De allí la imbecilidad humana y también la esperanza.

## CXXIV

Todo hombre sensato debe temer la posibilidad de uno o varios dioses.

## CXXV

**El camino del infierno está empedrado de buenas intenciones. El camino del cielo está empedrado de buenas acciones. Los atajos no están empedrados, pero conducen sin engaños a donde realmente uno quiere.**

## CXXVI

Amar y temer son dos constantes de la condición humana. No existe amor sin temor a la pérdida, y no existe temor sin amor a lo que se tiene. Sin embargo, el que pierde no deja de amar ni de temer.

## CXXVII

**Tenía la sensación permanente de no pertenecer a este mundo, hasta que cayó en la cuenta de que era el mundo el que no le pertenecía.**

## CXXVIII

**Cansado de la incredulidad de la gente, el fantasma pasó al otro lado del espejo.**

**CXXIX**

Como todos los días, el hombre ve su cara en el espejo del baño. Con cierta alarma advierte en la imagen que le es devuelta algo innominable. Se pregunta si ese algo está realmente en su cara. Y basta esta duda para no saber ya de qué lado del espejo se encuentra.

**CXXX**

Un hombre muere y otro nace. O mueren y nacen simultáneamente, uno y otro. En algún momento el ciclo se romperá. ¿Pero dónde?. ¿En el eslabón de la muerte o en el eslabón de la vida?

**CXXXI**

Para Don Juan la virginidad es un barril sin fondo.

**CXXXII**

Los tigres de papel que van al infierno se burlan del diablo haciéndose humo.

**Sin día y mes de publicación. (Del archivo personal de Mirta Wayar)**

**(para Pregón, julio de 1988)<sup>148</sup>**

**CXXXIII**

Hay hombres que hablan solos y en voz alta. Hay otros que piensan y escriben de la misma manera.

**CXXXIV**

**Agobiado por la duda, pregunta el amante:**

- **¿Pensaste en mí?**
- **En algún momento sí.**

---

<sup>148</sup> Esta nota, que está en el original, nos permite inferir que se publicó en **Septiembre**. Por lo general, entre la fecha de entrega y de publicación había un mes de por medio.

- **¡Así, no pienses más en mí!**
- **En algún momento sí.**

#### **CXXXV**

**Consecuencias de la relatividad: cuando los amantes se encuentran el tiempo se expande y el espacio se contrae hasta desaparecer. Cuando los cuerpos se separan, tiempo y espacio se expanden en la nada.**

#### **CXXXVI**

Cuando nos preguntamos si somos felices, ya no somos.

#### **CXXXVII**

Hay cosas (y certezas) edificadas sobre la arena. Hay castillos de arena (y dudas) edificados sobre certezas.

#### **CXXXVIII**

Entre el nacer y el morir, hay postas varias para partir y llegar. Una sola de ellas es suficiente para nacer y morir.

#### **CXXXIX**

**Las moradas del padre son tantas como los que aspiran a ellas. Sin embargo, los posibles inquilinos no son tantos como las moradas del padre.**

#### **CXL**

Si existe un motivo para vivir, debe ser el mismo para morir.

#### **CXLI**

**Cuando les llega el momento de procrear, los ratones que nacen del parto de los montes regresan al seno materno.**

#### **CXLII**

El perfume de las flores nacidas en el infierno enloquece por igual a ángeles y demonios.

#### **CXLIII**

Los lunáticos son lobizones en potencia.

#### **CXLIV**

El perfume de las flores cortadas es en realidad el último aliento.

#### **CXLV**

Si se pudiera morir tanto tiempo como tiempo se ha vivido, la aniquilación sólo sería un punto de equilibrio.

#### CXLVI

Hay roles tardíos, pero soles al fin, que sólo amanecen en el pasado.

#### CXLVII

Vivimos y morimos. Entre ambos extremos también vivimos y morimos. Así, podemos sentir la eternidad como una posta entre el vivir y el morir. Aquiles y la tortuga inalcanzable.

**06 de noviembre 1988**

#### CXLVIII

Algunas respuestas deberían ir presas por vaciamiento de preguntas.

#### CXLIX

**Pregunta que habitualmente no resiste el paso del tiempo: ¿Me amás?**

**Pregunta que se autoaniquila con el que la formula: ¿Existo?**

**Pregunta sin respuesta: ¿Ah?**

#### CL

**El maestro dio esta respuesta cuando le preguntaron si la verdad era una sola:**

- **Dos o más hombres, alumbrados por un mismo sol, jamás cruzan sus sombras.**

## CLI

**He aquí un artefacto. Un generador automático de significados. Una Máquina. O lo que Ud. quiera:**

**Ver  
Vernos  
Vernos otros  
Ver nosotros.**

**Aplique el procedimiento con cualquier verbo. Por ejemplo con salir, escapar o hacer:**

**Hacer  
Hacernos  
Hacernos otros  
Hacer nosotros.**

**Léalo de arriba para abajo y de abajo para arriba. Advertirá un significado “en” expansión y otro “en” concentración. Pruébelo.**

## CLII

Hay que mirar el ayer como si fuera el horizonte por donde sale el sol de todas las mañanas.

## CLIII

Las sombras son las únicas que no se preocupan por bañarse dos veces en el mismo río.

## CLIV

Más difícil que caminar sobre las aguas es caminar entre dos aguas.

## CLV

Poesía es todo aquello que se escurre entre los dedos. Todo el arte consiste en tener las manos llenas.

## CLVI

**De poetas y de locos todos tenemos un poco. Salvo los poetas y los locos, que son poetas o son locos.**

## CLVII

Las flores florecen y los poemas poeman.

## CLVIII

Los poetas son los jardineros del poema, pero la tierra que trabajan son ellos mismos.

## CLIX

Mirar una flor es exactamente lo mismo que leer un poema. Una flor es inconcebible en la oscuridad; un poema también. Solamente “ve” un poema aquél que es capaz de iluminarlo.

CLX

Una flor no se comprende; un poema tampoco. Se siente o no.

CLXI

Una flor necesita de la tierra, del agua, del aire y del sol. Un poema también. Salvo que su sol es el lector.

CLXII

El poema es más perdurable que la flor, porque puede nacer hasta en una naturaleza muerta.

**15 de enero de 1989**

CLXIII

**Ponerle un cascabel al gato es fácil. Lo difícil es ponerle un gato al cascabel. Me explico: el hábito no hace al monje.**

CLXIV

Es falso que el gato cace por instinto. Caza por amor al arte, entendido como una de las bellas muertes.

CLXV

La relación de un hombre con un gato es una cuestión de larga paciencia. Salvo que el gato tiene siete vidas.

CLXVI

Los gatos nacen gatos y los perros cachorros.

CLXVII

Las pulgas de los gatos son de pocas pulgas.

CLXVIII



**A veces un gato reconoce en un hombre otro gato. Cuando esto sucede, lo mata con la indiferencia.**

CLXIX

Los gatos aman la perfección porque descreen de la evolución.

CLXX

Cuando un gato confía en un hombre, lo adopta para su servicio personal.

CLXXI

Los gatos son tan solitarios como uno piense que los son.

CLXXII

Los gatos son tan absolutos en su libertad, que la única fidelidad que conocen es a sí mismos.

CLXXIII

Hay gatos que con gusto se alimentarían con el corazón de sus dueños. Y hay dueños de gatos que con gusto se lo entregarían.

CLXXIV

**Cuando los gatos ronronean, señal es que el mundo ha entrado en armonía con ellos. En estos casos lo menos que puede hacer uno es acompañarlos en el sentimiento.**

CLXXV

La intimidad de los gatos jamás puede ser sorprendida, no porque no la tengan sino porque carecen de sorpresas.

CLXXVI

La dignidad del gato es tan absoluta que en él no se distingue la decisión de la acción. Y sino que los digan sus uñas.

CLXXVII

**Al final de una larga relación con los gatos, uno termina mirándose en ellos como Narciso en la laguna. Pero en ese caso apariencia y realidad son una misma cosa.**

**Sin día y mes de publicación. (Del archivo personal de M. Wayar)**

**(Para Pregón, agosto de 1989)<sup>149</sup>**

**CXCIII**

**Escucha por fin el silencio. Alguien ha quedado solo.**

**CXCIV**

**Dos muertes hay en un libro. La primera, la del autor; la segunda, la del olvido. Dos tapas tiene ese ataúd.**

**CXCV**

**Quiero ser feliz. Quiero ser. Quiero. ¿Apenas la voluntad de querer para ser feliz?**

**CXCVI**

**Un hombre solo, sólo un hombre, con sólo pensarlo expande el Universo.**

**CXCVII**

**Vivir de tal manera que la muerte nos sorprenda siempre en la mitad del camino.**

**CXCVIII**

**Hay que tener mucho cuidado para no confundir a la mujer de nuestros sueños con los fantasmas de la vigilia.**

**CXCIX**

**El plagio no es otra cosa que el homenaje inevitable del autor al autor.**

**CC**

**Toda montaña contiene el camino. Todo hombre contiene la montaña.**

**CCI**

**Subida – montaña baja de ella ligeramente para que ella no te abandone jamás.**

**CCII**

**Cuando estés en la cumbre de la montaña no te olvides que tienes los pies sobre la tierra, pero procura tocar el cielo con las manos.**

**CIII**

---

<sup>149</sup>Esta nota, que está en el original, nos permite inferir que se publicó en **Octubre de 1989.**

No basta con que la fe traiga la montaña a tus pies. Debes hacer cumbre.

CCIV

La montaña es toda cumbre. Quien lo sabe ya ha llegado.

CCV

Ir del llano a la cumbre, es bajar la cumbre al llano. Subir es otra cosa.

CCVI

En realidad es la montaña la que mueve la fe, la fe de vencerla.

CCVII

Quien siente el vértigo de la cumbre, no ha subido montaña.

**4 de noviembre de 1990**

**CCXXIII**

- **Amanece, dijo el joven.**
- **Señal que anohecemos, dijo el viejo.**

**CCXXIV**

**Aquel sabio criaba discípulos como otros crían cuervos, para que le sacaran los ojos cuando dejaran de ver.**

**CCXXV**

**Oh, margarita: siempre, pero siempre, queremos mucho, poquito y nada.**

**CCXXVI**

Basta con amar una sola vez para ya no saber de qué se trata.

**CCXXVII**

La melancolía es un sol que declina en una tarde lunar.

**CCXXVIII**

**En el fondo, los libros que pretenden decirlo todo sólo dicen lo que no saben. Lo cual no es poco.**

CCXXIX

La verdadera soledad prescinde de uno.

CCXXX

No hay amor más grande que aquél que nace del desamor.

CCXXXI

Un hombre feliz es un hombre invisible para los que no lo son.

CCXXXII

Los sueños suceden en el único escenario que conocen, el que les viene de la vigilia. En cambio la vigilia monta su obra en el sueño de lo que puede suceder.

CCXXXIII

**La naturaleza del amor:**

- **Soñé –dijo ella- que un hombre me amaba apasionadamente.**
- **Y yo –dijo él- que una mujer me devoraba lentamente.**

CCXXXIV

El fin de la historia es el comienzo de otra historia, el de la felicidad humana.

CCXXXV

No hay mayor felicidad que el recordar el tiempo feliz en la fortuna.

CCXXXVI

Toda poesía es extraña para aquél que no percibe su propio extrañamiento.

## ANEXO 2. “HARINA DE OTRO COSTAL”

**11 de mayo de 1986**

### I

De pronto, tuvo la sensación de que iba a despertarse en cualquier momento. Supo también que podía retrasar a voluntad ese acto.

Siguió soñando.

Estaba parado sobre una roca gris rodeada de agua. Peces marrones venían a estrellarse a sus pies. El agua, transparente, casi no se movía.

Un pájaro apareció contra el azul del cielo. Abrió los ojos. Vio el agua inmóvil, los peces y el pájaro.

### II

Era una historia vieja. Se la contaron apenas comenzó a trabajar como chofer. Desde entonces en los largos viajes por la Puna, con un poco de temor, con un poco de vergüenza, observaba cuidadosamente los vehículos que venían en sentido contrario. La historia decía que cuando un camionero se cruza a sí mismo en el camino, es porque ya murió y está condenado a proseguir eternamente un viaje sin destino.

Por fin una tarde le sucedió. Allí venía el camión y allí estaba él manejando. Allí venía el camión y allí estaba él manejando. Pensó: si me cruza, es porque ya estaré muerto. Paró y como en un espejo el otro hizo lo mismo. Ambos bajaron al camino y fueron en su encuentro.

**8 de junio de 1986**

### I

Vi primero una nube de polvo, que el viento deflecaba. A cincuenta metros los reconocí. Corrían desesperadamente, pero estaban tan gordos que casi no se les veían las patas. De pronto me di cuenta que venían hacia mí, que el frente que formaban los cerdos era tan amplio que resultaría imposible apartarme o correr hacia los costados. No tenía más que una salida, ganarles de mano y llegar primero al mar.

En el sueño me acordé de los demonios y de los cerdos que los reciben para morir ahogados. Negros, bamboleantes, con las trompas húmedas, ya casi me alcanzaban.

El mar me recibió, negro, bamboleante y con la trompa húmeda.

## II

Estaba parado a un costado del camino, con un pequeño kepi en la espalda. Paré el camión y lo invité a subir. No hablaba, pero tampoco hacía falta. Me preguntó si yo creía en aparecidos. Le dije que sí. Le pregunté si él era uno de ellos. Me dijo que sí.

Quise saber cómo podía comprobarlo. Pero ya no era necesario. Subió al camión y me dejó parado a un costado del camino, con mi pequeño kepi en la espalda.

**29 de junio de 1986**

## I

Antes de saber que era el cuchillo, vio el centelleo del sol en su hoja. Casi, casi pasa de largo. Me dijo que volvió sobre sus pasos, como “tirado” por algo o alguien. Allí estaba, intacto sobre la playa del río.

Era un cuchillo común, de cocina. Lo reconoció por las muescas que él le había hecho en el mango de hueso. Trató de recordar el porqué de aquellas marcas, pero la memoria se le perdió en la infancia. Recordó en cambio cómo lo había perdido. Con dos o tres amigos habían subido al San Francisco para cumplir un desafío: meter la mano y el brazo y contar hasta diez en el pozo de viento que se abría en la cima. Era “ley” que a quien hacía eso se le secaba el brazo para siempre. Así fue. Dijo que sintió el viento helado congelándole la carne. Que había soltado el cuchillo, se dio cuenta recién cuando estuvo de vuelta en la casa. Creció con el brazo inútil, marcado para escarmiento de los que nunca intentaron la hazaña.

- ¿Pero era el mismo cuchillo?
- Sí, contestó.
- ¿Y qué hiciste?
- Lo alcé.
- ¿Y?

Estaba frío. Muy frío. En pleno sol del mediodía creí que me congelaba.

Por allí anda, con el cuchillo envuelto en unos trapos. Como todos saben la historia, nadie se atreve a tocarlo. Lo miran y nada más, especialmente aquellos que escarmientan en cuerpo ajeno.

**10 de agosto de 1986**

**I**

Se quedó en ese pueblo como pudo hacerlo en cualquier otro. En todos había encontrado lo mismo, gente callada, tarde sin fin, días y noches iguales. Una mañana, al abrir los ojos, pensó que sería bueno ser uno más en ese pueblo de olleros. Pero ya estaba demasiado viejo y, además, le habían dicho que después de los treinta las manos no pueden ser entrenadas para nuevos oficios. Alguna vez había sido pirquinero y de tanto en tanto le parecía sentir todavía el peso del martillo. Miró sus manos y supo que permanecerían vacías para siempre.

Cuando presintió su muerte pidió a los olleros un poco de arcilla y se encerró en su pieza.

Quienes lo vieron muerto, dijeron que sus manos, abiertas a los costados del cuerpo, parecían dos cuencos.

**II**

La leyenda decía que vendrían unos arrieros y que en las llamas del fuego que consumiría las pertenencias del último hombre, ellos leerían el fin de los tiempos.

Ahora la pira ardía en medio de la noche de estrellas innumerables. Los arrieros estaban allí y las mujeres y los niños los rodeaban, un poco alejados por el temor.

Inútilmente esperaron el amanecer.

**14 de septiembre de 1986**

**I**

Extranjera, la mataca nunca pudo o no quiso ser una más. El cartero la trajo al regreso de una de sus vacaciones y dijo que se había casado con ella. Vivían solos en una pieza alquilada frente a la plaza. Para el pueblo, sólo existía en los atardeceres cuando se la veía apoyada en el marco de la puerta de la calle.

La desaparición de los gatos fue tan lenta que al principio nadie se dio cuenta. Después se pensó que alguien se los estaba comiendo, pero el misterio se aclaró enseguida: se iban a la casa de la mataca. Durante algún tiempo, sin oposición ni violencia, los gatos fueron recogidos y devueltos a sus hogares. Muchos llegaron a encerrarlos, pero el esfuerzo no duró y terminaron por resignarse.

Cuando murió la mataca, la gente fue al velorio con la secreta esperanza de rescatar a sus gatos. Allí estaban, flacos pero lustrosos y vitales. Al principio se mantuvieron alejados del cadáver, pero al caer la tarde se acercaron y dieron comienzo a una ronda interminable alrededor de la cama. Ante la alarma y el temor de los presentes, el cartero, armado de un látigo, los expulsó una y otra vez.

La escena del velorio fue suficiente para que los propietarios de los gatos desistieran de sus propósitos. Siguen viviendo en la casa de la mataca. El cartero, borracho sin consuelo, inventa historias que el pueblo adorna después de boca en boca. Se dice que los gatos no comen y que en los amaneceres el látigo chasquea incansable.

**28 de septiembre de 1986**

## **I**

Para nosotros eran las rufianas. Sentadas contra la pared, en el zaguán que unía el salón con la puerta de la calle, con las polleras abiertas en círculo sobre el mosaico, parecían en la semipreumbra dos campanas de sombra. Llegaban al cabaret a las once de la noche, dos pasos atrás de Noemí, y se instalaban silenciosas y macizas. A medio camino entre sirvientas y compañeras, tenían un doble rito, diurno y nocturno. Por la mañana las compras en el mercado, la cocina, el lavado y planchado de la ropa; por la tarde, largas horas de coqueo en la pieza que compartían las tres. Seguía luego la vigilia de la noche en el zaguán.

Todos sabíamos que Noemí, favorita de extraños y hábitos, era una obra maestra cuyas autoras acechaban en la sombras. Parecían esperar algo o alguien capaz de romper el encanto que ellas sostenían con su mera presencia.

Por fin el esperado apareció en escena. Tan súbitamente como, con seguridad, ellas lo imaginaron. Imperturbables, las indias se resignaron al velatorio y el entierro, sin una lágrima.

Desde la cárcel, el asesino dio la explicación prosaica de su crimen.

Desde las sombras, las rufianas, que ya no están allí, persisten como un gesto inacabado.



**4 de enero de 1987**

Comenzó- dijo- el primero de agosto. Justo como era antes, es decir empieza al mes y empieza el viento. Al principio la gente no se preocupó demasiado, pero pronto se dieron cuenta que el día seguía a la noche y la noche al día, sin que el viento aflojara. La tierra lo tapaba todo y apenas si se podía ver un poco más allá de hasta donde llega la mano con el brazo extendido. Los primeros días la gente siguió con sus rutinas y muchos, casi todos, se iban a los labradíos aunque más no sea a largar el agua de las acequias y confiar en que en medio de la cerrazón encontrara las bocas de los surcos. La cosa se puso fulera cuando los chicos comenzaron a encontrar problemas para volver a las casa. Para prevenir la situación se les prohibió salir, pero eso no fue obstáculo para que se perdieran durante horas en los patios donde el viento se enjaulaba borrando todos los límites. Se imagina Ud. que la cosa no podía durar mucho. Cuando uno salía a la calle parecía como si una gigantesca escoba quisiera barrerlo para siempre. Finalmente, la comida comenzó a escasear y decidimos irnos. No se cómo sucedió, pero todos nos encontramos afuera como si nos hubiéramos puesto de acuerdo. Si Ud. va para allá tenga cuidado con los perros, aunque a esta altura ya casi no deben quedar.

- Estuve allí. El viento se acabó.
- Así dicen.
- ¿Volverá?
- ¿Quién, el viento?
- No, usted.
- Muchos piensan que el viento está allá y que sólo espera que regresemos para comenzar de nuevo. Otros creen que el viento se vino con nosotros y que en agosto...

**3 de mayo de 1987**

Todos hablaron del Chino recién cuando se supo que el Octavio había denunciado herencia vacante. Él era solo y su alma, dijo el feriante que era su vecino, para hacer más patético el hecho de que no se le conocían parientes ni herederos.

Lo encontraron muerto alrededor del mediodía de ese sábado, cuando los clientes se atrevieron y entraron al local extrañados por una demora en abrir que se no se había dado en cuarenta años, tiempo que el Chino había vivido en La Quiaca.

Los viejos recordaron (y quisieron hacernos creer que ese día también había sido sábado) que apareció sin preaviso, parado en la puerta del “comedor” que había alquilado tras atravesar medio mundo y llegar hasta donde había llegado.

Ahora que uno lo piensa, se da cuenta que tal vez él no lo dijo nunca. Pero lo cierto es que todos sabíamos que algún día volvería a su China, de donde había traído su coleta y el gran tapiz gris que había colgado al fondo del local, con un pájaro- tal vez un garza- tejido con hilos dorados.

-Chino vuela, vuela algún día, repetía desentendiéndose de la pregunta que quería saber qué pájaro era aquél que se desenvolvía en una sola línea desde la pata al pico.

Cuarenta años y también cuarenta tarros de galletitas, repletos del dinero que el Chino había juntado y apilado contra una de las paredes del negocio, bien a la vista de todos. El Octavio, el que se avivó con el asunto de la herencia vacante reclamándola para sí, como la ley manda, dijo que fue nada más que por curiosidad que abrió una de las latas, mientras los demás se amontonaban alrededor del muerto.

Estaba llena de guita, dijo.

Y añadió, medio asombrado:

- Los billetes, todos arrugados, parecían pajaritos muertos.

**3 de julio de 1988**

## **I**

Tal cual se dice que estas cosas deben ser, así eran. Primero, la sensación de eternidad de la espera. Y después, todo tan rápido.

Cuando el gendarme se detuvo al pie de la cama, levantó el revólver y calculó la trayectoria de la bala.

Pensó en el otro, en el otro apuntándolo y pensando lo mismo. En el colchón que detendría la bala. La bala que vendría de arriba y que al mismo tiempo iría de aquí, de abajo de la cama.

El estampido unísono.

## **II**

Dijo que cuando él era camionero solía comer en esa pensión, junto con otros compañeros.

- ¿Y nunca sospecharon nada?
- Nunca. Pero mire Ud. cómo son las cosas. Un día me sirvieron un fricasé con unas presas grandes y a mí de pronto así como así nomás, me entregaron unas ganas de vomitar que ni le digo.
- Pero entonces Ud. algo...
- No, no. Bueno tal vez sí, porque ese día no comí, pero al siguiente sí y después todo siguió normal.

Dijo que él la mataría a la mujer por servir en lugar de gallina carne de perro. Pero que ahora ya no sabría qué hacer.

- ¿Y su compadre qué dice?
- Está como loco. Mire Ud., dice que cuando levantó el tenedor del plato, el dedo de la criaturita estaba allí, con uñita y todo.

**28 de agosto de 1988**

**I**

Ni la madre los podía distinguir. Cuando se mandaban alguna macana en la casa y ella identificaba al culpable, enseguida nomás lo agarraba de la oreja porque después ya no podía saber quién era quién.

No era solamente dos hermanos. Eran un hermano más otro hermano. Quiero decir, si puedo decirlo así, que estaban sumados frente a cualquier cosa. Siempre juntos, frente al mundo. Los viernes a la tarde iban a los bares de La Quiaca a buscar pelea por el solo gusto de comprobar que unidos lo podían todo. Se ponían espalda contra espalda, atados con una bufanda por la cintura, y le daban a las piñas hasta que los otros se terminaban o se cansaban.

Y cuando no había nadie con quien agarrárselas, entonces se tiraban la bronca.

- ¿Hermano, por qué me mirás así?
- Vos sos hermano el que mira así.

Y como si estuvieran frente a un espejo se pegaban hasta cansarse. Eran tan parecidos que nadie podía saber cuál de ellos había ganado. Algunos sosteníamos que era el Ángel el que ganaba siempre. Y otros que era el Víctor. Sólo ellos lo sabían, o tal vez ni siquiera ellos.

Un sábado a la noche se fueron a bailar a Villazón. Hubo la pelea de siempre. Luego una larga persecución por las calles y finalmente uno, uno solo de ellos, cruzando la frontera. El otro no regresó jamás. Dijeron que lo habían matado, pero también dijeron que simplemente se había ido.

Cuando me lo contaron yo pensé en un espejo roto. Lo que nunca supimos es cuál de ellos había quedado de este lado.

## II

No se siente en ese lugar- me dijo- pero ya era demasiado tarde.

- ¿Por qué?, le pregunté.
- Mire en la pared, a la altura de su cabeza. ¿Ve el agujero?

Efectivamente, había allí un agujero del diámetro de un dedo.

Pedí media jarra de vino y él se sentó con toda naturalidad a compartirla. Me dijo que el agujero era un agujero de bala. Una noche un gendarme borracho, sacado por la fuerza del bar descargó su pistola contra la puerta cerrada.

Y justo allí, dijo, donde Ud. está sentado estaba el hombre que murió.

En ese momento vi que trancaban la puerta. Por eso ahora le digo que es una lástima que Ud. se haya sentado en ese lugar.

**25 de septiembre de 1988**

## I

Llegué al bar justo antes del anochecer, en esa hora a medias entre la luz y la oscuridad. Pedí los tejos y me puse a jugar al sapo. Enseguida nomás tuve acompañantes y se armó un cuarto.

Cuando llegó vino directamente al grupo y resultó que los conocía a todos, menos a mí, naturalmente. Jugamos un poco más y después fuimos a orejear las cartas a una mesa. Ya medio borracho me preguntó si me animaba a acompañarlo a La cueva para tocar la guitarra y ver si era cierto que allí a medianoche se aparecía el diablo.

- Si venís- me advirtió- corrés el peligro de que te lleve junto conmigo.

Llegamos a La Cueva, y la verdad que era corajudo. Bordoneó la guitarra más de lo necesario, pero eso era algo que cabía esperar.

- Vos sos mi testigo- me dijo finalmente.

Comenzó a esbozar una sonrisa de satisfacción, pero antes de que lo consiguiera me lo llevé.

## II

Me contó que había ido a ver a la curandera porque ya no daba más. Mejor dicho la llevaron porque no podía caminar

- Parecía que mis rodillas se habían roto, dijo.

La bruja fue a su casa y anduvo un rato por el patio buscando el lugar exacto. Finalmente sacó un cuchillito y cavó. Encontró una bolsa de lana llena de patas de pájaro, todas rotas por la mitad.

- Estaban quebradas en lo que vendría a ser la rodilla, agregó.

Siguió contando que desde entonces se sentía bien. Y que ya había identificado a la autora de la brujería.

Le dejé sentada sobre el piso de tierra del patio, con un pájaro sobre la falda al que le estaba quebrando despacito las alas.

## AGRADECIMIENTOS

Agradezco especialmente a Mirta Wayar que sin conocerme me recibió en su casa, compartió su memoria y me prestó el archivo familiar sobre su hermano. Archivo que inició su madre y en el que se encuentran notas periodísticas y artículos críticos sobre el Teatro Antropológico, textos literarios y periodísticos publicados por Luis Wayar en diferentes diarios locales y regionales, y otros textos (cuentos y poemas mecanografiados) inéditos. Esa carpeta fue fundamental en mi investigación; la información reunida facilitó la reconstrucción de la trayectoria literaria y periodística de nuestro escritor.

Mi gratitud también está dirigida a Renata Kulemeyer, por contactarme con Mirta y prestarme la tesis de grado que realizó sobre el Teatro Antropológico; su trabajo me permitió acercarme a la comunidad yaveña, escuchar los testimonios de los lugareños-actores y sobre todo escuchar a Wayar hablando de su proyecto.

Además, quiero agradecer con particular distinción a mi amigo Álvaro Zambrano por compartir sus lecturas, sus conocimientos y opiniones, y transmitirme constantemente tranquilidad.

Finalmente, agradezco las agudas observaciones de Alejandra Nallim que contribuyeron a ampliar los horizontes de lectura.

## BIBLIOGRAFÍA CITADA Y CONSULTADA

### Teórica y crítica

- AGUIRRE, Osvaldo. 2006. "La tradición de los marginales" en Fondebrider, Jorge. *Tres décadas de poesía argentina. 1976-2006*. Buenos Aires: Libros del Rojas
- ALTAMIRANO, Carlos (Dir.). 2008. *Términos críticos de la sociología de la cultura*. Buenos Aires: Paidós
- ALTAMIRANO, Carlos y SARLO, Beatriz. 2001. *Literatura/Sociedad*. Buenos Aires: Edicial
- AMAR SÁNCHEZ, Ana M., STERN, Mirta y ZUBIETA, Ana M. 1981. "La narrativa entre 1960 y 1970. Di Benedetto, Tizón, Moyano y Hernández". En *Historia de la literatura argentina. Capítulo 125*, Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, pp. 625-648
- ANDRES-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. pp. 51-69
- ANGENOT, Marc. 2010. *Interdiscursividades. De hegemonías y disidencias*. Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba
- ANGULO VILLAN, Florencia (2016) "Un panorama sobre las revistas culturales" y "Los géneros de la 'revista cultural': lectura ideológica" en *Al encuentro de la modernidad. Sociedad, cultura y literatura en la revista "Jujuy" (1936-1940)*. San Salvador de Jujuy: Ediciones culturales San Salvador
- ARA, Guillermo. 1982. "Reflexiones sobre el cuento actual en las provincias del Noroeste, en *Cuadernos Tucumanos de Cultura N° 4, Año III*. Tucumán
- ARRUETA, César y BRUNET, Marcelo (2014) "Pregón: el diario de Jujuy durante la dictadura (1976-1983)" en Dossier 07 - *Televisión, Dictadura y Transición en Argentina*. CABA: ReHiMe | Red de Historia de los Medios. pp. 22-49
- BAJTIN, Mijail. 1990. "El problema de los géneros discursivos" en *Estética de la creación verbal*. s/d.: S. XXI
- BALDERSTON, Daniel et al. 2014. *Ficción y política. La narrativa argentina durante el proceso militar*. Bs. As.: Eudeba
- BAKUCZ, Dóra. 2015. *Reescrituras y falsificaciones: la significación palimpséstica en el microrrelato argentino*. Madrid: Verbum
- BAREI, Silvia. 1991. "De la escritura y sus fronteras: estudio sobre la intertextualidad" en *De la escritura y sus fronteras*. Córdoba: Alción Editora
- BAREI, Silvia. 2009. "Acerca del texto y el discurso en las teorías contemporáneas", en Arán, P. y Barei, S. *Género, texto, discurso. Encrucijadas y caminos*. Córdoba: ComunicArte
- BARRENECHEA, Ana M. 1984. *La expresión de la irrealidad en la obra de Borges* (edición aumentada). Buenos Aires: CEAL
- BAUZÁ, Hugo F. 2008. "El microrrelato en el mundo antiguo. Elogio de la brevedad" en Valenzuela, Luisa; Brasca, Raúl y Bianchi, S. *La pluma y el bisturí. Actas 1° encuentro nacional de microficción*. Buenos Aires: Catálogos. pp. 233-243
- BERONE, Lucas (2006). Parodia. *Diccionario de la Teoría de Mijail Bajtín*. Córdoba, Argentina: Ferreyra Editor. pp. 212-215
- BIALET, Graciela y LUJÁN ATIENZA, Ángel L. 2016. "Censura y LIJ durante la dictadura argentina de 1976-1985 en Cerrillo, Pedro y Sotomayor, María V. (eds.) *Censuras y*

- literatura infantil y juvenil en el S. XX. En España y 7 países latinoamericanos.* España: 155 colección estudios, pp. 271-327
- BIGLIERI, Anibal. 2018. “La Puna de Héctor Tizón: regiones naturales, espacios y lugares”, en Mirande, María E.; Siles Pavón, Alejandra y Quintana, Mariel (Coords.) *Los Nortes del Hispanismo. Territorios, itinerarios y encrucijadas. Conferencias y Paneles del XI Congreso Argentino de Hispanistas.* San Salvador de Jujuy, Jujuy: UNJu- AAH, pp. 79-102
- BLANCO, Soledad (2018) *Reseña, canon y tradición literaria. Aportes teóricos-metodológicos para el abordaje de las Revistas Culturales.* San Salvador de Jujuy: Avesol.
- BOURDIEU, Pierre. 1967. “Campo intelectual y proyecto creador” en Pouillon, Jean et al. *Problemas del estructuralismo.* México: SXXI
- BOURDIEU, Pierre. 1988. “Los usos del pueblo” en *Cosas dichas.* Barcelona: Gedisa
- BRASCA, Raúl. 2004. “Criterio de selección y concepto de minificción: un derrotero de seis años y cuatro antologías” en Noguerol Jiménez, Francisca (Ed.) *Escritos disconformes. Nuevos modelos de lectura.* Salamanca, España: AquíLafuente, pp. 107-119.
- BRASCA, Raúl. 2010. “La elocuencia del silencio. Sobre el final de las microficciones” en *Cuadernos del CILHA. Revista de Literatura Hispanoamericana.* Año 11. Número 13. Mendoza: Facultad de Filosofía y Letras-UNCuyo
- BUSTAMANTE VALBUENA, Leticia. *Una aproximación al microrrelato hispánico: Antologías publicadas en España (1990-2011).* Tesis doctoral. Disponible en: [www.uvadoc.uva.es/bitstream/10324/1029/1/TESIS188-120702.pdf](http://www.uvadoc.uva.es/bitstream/10324/1029/1/TESIS188-120702.pdf) [recuperado el 11/03/13]
- CALABRESE, Elisa. 2009. “Una memoria del linaje y de la historia. Sabotaje en el álbum familiar, de Libertas Demitrópulos” en *Lugar común. Lecturas críticas de literatura argentina.* Mar del Plata, Buenos Aires: Eudem, pp. 39-50
- CAMPOS, Elda M. 2010. “Del cuento a la minificción”, en Guzmán Pinedo, Martina (dir.); Campos, E. y Martínez, Teresita (eds.). *La teoría literaria y sus infinitas especulaciones.* Salta: EUNSa, pp. 235-288
- CAMPRA, Rosalba. 1999. “«Las ruinas circulares» o los rastros de la ficción” en Romano-Sued, S. (Comp.) *Borgesíada.* Córdoba (A): Topografía. pp. 39-49
- CASTRO, Reynaldo. 1988. *El escepticismo militante. Conversaciones con Ernesto Aguirre.* Córdoba: Alción
- CASTRO, Reynaldo. 2009. “Campo literario jujeño en la década del noventa: El fin de la inocencia” en Lagos, M. (Dir). *Jujuy bajo el signo neoliberal. Política, sociedad y cultura en la década del noventa.* San Salvador de Jujuy: EdiUnju. pp. 401-439
- CHIBÁN, Alicia. 1995. Separata “Aporte a una tipología de la narrativa breve latinoamericana (A propósito de César Antonio Alurralde)” en *América. Formes breves de l'expression culturelle en Amérique Latine de 1850 a nos jours. Poétique de la forme breve, conte, nouvelle. Tome 1.*
- CORTAZAR, Augusto R. 1964. *Folklore y Literatura.* Buenos Aires: EUdeBA
- CRESPO, Natalia. 2012. *Reescrituras en la Literatura Hispánica Contemporánea (1975-2000).* Bs. As. Corregidor
- DE CERTAU, Michel (en colaboración con Dominique Julia y Jacques Revel). 1999. “La belleza de lo muerto: Nisard”, en *La cultura en plural,* Buenos Aires, Nueva Visión.



- DORRA, Raúl. 1997. "Los relatos literarios: entre la proliferación y la clasificación (ensayo de un esquema ternario), en *Entre la voz y la letra*. México: P y V.
- DRUCAROFF, Elsa. 2011. *Los prisioneros de la torre. Política, relatos y jóvenes en la postdictadura*. Bs. As.: Emecé
- FLAWIÁ DE FERNÁNDEZ, Nilda M. 1988. *Acerca de los relatos orales en Tucumán III*. Tucumán, Argentina: IILYLH, UNT
- FLEMING, Leonor. 1984. "Una literatura del interior: el noroeste argentino" en *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 408 (junio 1984), Madrid: Instituto de Cooperación Iberoamericana, pp. 132-145
- FIDALGO, Andrés. 1975. *Panorama de la literatura jujeña*. Bs. As.: La Rosa Blindada.
- FIDALGO, Andrés. 1995. *El teatro en Jujuy*. Buenos Aires: Libros de Tierra Firme
- FILINICH, María I. 1997. *La voz y la mirada. Teorías y análisis de la enunciación literaria*. México: Editores P y V.
- FILINICH, María I. 2005. *Enunciación*. Bs. As.: Eudeba
- FOSTER, David W. "Los parámetros de la narrativa argentina durante el 'Proceso de Reorganización Nacional'" en AAVV. *Ficción y política. La narrativa argentina durante el proceso militar*. CABA, Argentina: Eudeba, pp. 137-152
- FOWLER, Alastair. 1988. "Género y canon literario" en Garrido Gallardo, M. (Comp.) *Teoría de los géneros literarios*. Madrid, España: Arcos Libros, pp. 95-127
- GALLEGOS SANTIAGO, Óscar. 2015. *El microrrelato peruano. Teoría e historia*. Lima, Perú: Micrópolis
- GARCÍA CANCLINI. "¿De qué hablamos cuando hablamos de lo popular?" en: <https://www.google.com.ar/search?q=DE+QUE+HABLAMOS+CUANDO+HABLA+MOS+DE+POPULAR+%2B+CANCLINI&oq=de+que+&aqs=chrome.2.69i57j69i61j69i59i2j0i2.3725j0j4&sourceid=chrome&ie=UTF-8>
- GARRAMUÑO, Florencia. 2009. *La experiencia opaca. Literatura y desencanto*. Bs. As.: FDE
- GENETTE, Gerard. 1989. *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid, España: Taurus
- 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 pp. 249-257
- GREGORICH, Luis. 1988. "Literatura. Una descripción del campo: narrativa, periodismo, ideología", Sosnowski, Saúl (comp.). *Represión y reconstrucción de una cultura: el caso argentino*. Bs. As.: Editorial Universitaria de Buenos Aires, pp. 109-122
- GROPPA, Néstor. 1987. *Abierto por balance (de la literatura y otras existencias)*. Jujuy: Buenamontaña.
- IBAÑEZ, Marta O. 2007. *En- Claves políticos culturales en un periódico independiente*. Salta: Pro Cultura Salta.
- JACKSON, Rosemary. 1986. *Fantasy: literatura y subversión*. Buenos Aires: Catalogos
- KLEIN, Irene. 2009. *La narración*. Bs. As.: Eudeba
- KOCH, Dolores. "El microrrelato en México: Torri, Arreola, Monterroso y Avilés Fabila". *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](http://www.cuentoenred.xoc.uam.mx/tabla-contenido-php?id-fasciculo=400) [recuperado el 03/07/2012]

- KOCH, Dolores. 2004. “¿Microrrelato o minicuento? ¿Minificción o hiperbreve?” en Noguero Jiméneez, Francisca (Ed.) *Escritos disconformes. Nuevos modelos de lectura. Salamanca*, España: Aquilafuente, pp. 45-51
- KOHAN, Martín. 2000. “Historia y Literatura. La verdad de la narración” en Drucaroff, Elsa. *La narración gana la partida. Historia crítica de la Literatura Argentina*. Volumen 11. Bs. As.: Emecé
- KULEMEYER, Renata. 1995. *Tesis de Licenciatura. “Correlación entre una experiencia de teatro antropológico y las fiestas y ceremonias tradicionales de la localidad de Yavi (Provincia de Jujuy)”*. Inédita. Facultad de Artes. Universidad Nacional de Tucumán.
- MACEIRAS, F. y FIDALGO, A. 2003. “La poesía” en *Escritos casi póstumos*. Jujuy: San Salvador.
- MARSIMIAN, Silvina y GROSSO, Marcela. 2009. *Panorama de la Literatura Argentina Contemporánea*. Bs. As. Santiago Arcos editor
- MARTÍNEZ, Matías y SHEFFEL, Michael. Koval, Martín (Trad.) 2011. *Introducción a la Narratología. Hacia un modelo analítico-descriptivo de la narración ficcional*. Bs. As.: Las Cuarenta
- 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, pp. 29-52
- MOPTY DE KIORCHEFF, A. M. (2010). *El microrrelato en Tucumán y el noroeste argentino*. Tucumán: UNT
- NALLIM, Ma. Alejandra. 1999. *La escritura de un destino. La cuentística de Tizón y Maggi*. Tesis de licenciatura en Letras (FHyCS-UNJu) inédita.
- 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 1º encuentro nacional de microficción*. Buenos Aires: Catálogos. pp. 371-383
- NATALINI, Aixa Valentina. 2010. “La difusión del microrrelato en el suplemento cultural del periódico Perfil” en Pollastri, Laura (Ed.) *La huella de la clepsidra. El microrrelato en el siglo XXI*. Actas del V Congreso Internacional de Minificción. Argentina: Katatay. pp. 277-286
- 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, pp. 149-166
- LAGOS, Marcelo y GUTIÉRREZ, Mirta. 2006. “Dictadura, democracia y políticas neoliberales” en Teruel, Ana y Lagos, Marcelo (dirs) *Jujuy en la Historia. De la colonia la siglo XX*. Jujuy: EdiUnju
- LAGMANOVICH, David. 2006. *El microrrelato. Teoría e historia*. España: Menoscuarto.
- LAGMANOVICH, David. 2008. “Microrrelatos y poemas” en Valenzuela, Luisa; Brasca, Raúl y Bianchi, S. *La pluma y el bisturí. Actas 1º encuentro nacional de microficción*. Buenos Aires: Catálogos. pp. 151-165
- LAGMANOVICH, David. “Brevedad con B de Borges” en Pollastri, Laura (Ed.) *La huella de la clepsidra. El microrrelato en el siglo XXI*. Actas del V Congreso Internacional de Minificción. Argentina: Katatay. 185-206
- Letradentro*. Revista Literaria y Cultural del IFDC N° 5 “José E. Tello”, San Salvador de Jujuy-Argentina. Año I, Número I.

- Moply de Kiorcheff, Ana María. *El microrrelato en Tucumán y el noroeste argentino*. Tucumán: UNT. 2010.
- OMIL, Alba y PIÉROLA, Raúl A. 1981. "Enrique Anderson Imbert y el minicuento" en *Claves para el cuento*. Buenos Aires: Plus Ultra, pp. 125-130
- PALEARI, Antonio. 1988. "Gatos" en Suplemento cultural *Pregón*. Junio.
- PALERMO, Vicente. "Entre la memoria y el olvido: represión, guerra y democracia en la Argentina" en Novaro, Marcos y Palermo, Vicente. *La historia reciente. Argentina en democracia*. Bs. As.: Edhasa
- PALERMO, Zulma. 1999. "Aportes de la teoría sociocrítica a los estudios literarios y culturales comparados" en *Actas IV Jornadas Nacionales de Literatura Comparada*. V. II. Tucumán: Comunicarte
- PALLEIRO, María Inés. 1992. "Un espacio textual de convergencia. Acerca de las categorías de ficción, historia y creencia en el relato folklórico" en *Nuevos estudios de Narrativa Folklórica*. Buenos Aires: RundiNuskin Editor
- PATIÑO, Roxana (2006) "Revistas literarias y culturales argentinas de los 80' en *Ínsula* n° 715-716, Julio/Agosto 2006: <http://www.revistasculturales.com/articulos/37/insula/596/1/revistas-literarias-y-culturales-argentinas-de-los-80.html>
- PAVÓN, Héctor. 2012. "Revistas y lugares de la cultura política" y "Unidos, los alfonsinistas del peronismo" en *Los intelectuales y la política en la Argentina. El combate por las ideas 1983-2012*. Bs. As: Debate, pp. 143-214
- PERILLI, Carmen. 1994. *Las ratas en la torre de babel. La novela argentina entre 1982 y 1992*. Bs.As.: Letra Buena
- PIGLIA, Ricardo. 2004. "Ideología y ficción en Borges" en Mancini, Adriana et al. *Ficciones argentinas. Antología de lecturas críticas*. Buenos Aires: Norma. pp. 33-41
- PODERTI, Alicia. 2005. *Brujas andinas. La inquisición en la Argentina*. Sidney-Australia: Cervantes Publishing
- POLLASTRI, Laura. 1989. "Una casi inexistente latitud: El dinosaurio de Augusto Monterroso" en *Revista de Lengua y Literatura*. Vol. 3. Núm. 6. Disponible en: <http://revele.uncoma.edu.ar/htdoc/revele/index.php/letras/article/view/1300/1338>
- POLLASTRI, Laura. 2004. "Desordenar la biblioteca: Microrrelato y ciclo cuentístico" en Brescia, P. y Romano, E. (coords.), *El ojo en el caleidoscopio*. México: UNAM
- POLLASTRI, Laura. 2004. "Los extravíos del inventario: canon y microrrelato en América Latina" en NOGUEROL JIMÉNEZ, Francisca (ed.) *Escritos disconformes. Nuevos modelos de lectura*. Salamanca, España: AquíLafuente, 53-64
- POLLASTRI, Laura. "Desbordes de la minificción hispanoamericana": *Katatay Revista crítica de literatura Latinoamericana*, Año II, N° 3 / 4, (Mayo, 2006a): 31-6. Disponible en [https://edicioneskatatay.com.ar/system/items/fulltexts/000/000/008/original/Katatay\\_N\\_3-4\\_2006.pdf?1462239223](https://edicioneskatatay.com.ar/system/items/fulltexts/000/000/008/original/Katatay_N_3-4_2006.pdf?1462239223) [recuperado 23/11/2018]
- POLLASTRI, Laura. 2008. "Microrrelato y subjetividad", en Valenzuela, Luisa; Brasca, Raúl y Bianchi, S. *La pluma y el bisturí. Actas 1° encuentro nacional de microficción*. Buenos Aires: Catálogos. pp. 263- 273
- POLLASTRI, Laura. 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

- POLLASTRI, Laura (Dir.) 2014. *Los umbrales imposibles (de la Patagonia al Caribe anglófono, muestra crítica de textos)*. Neuquén, Argentina: Publifadecs. Departamento de Publicaciones Fadecs
- PUJANTE CASCALES, Basilio. 2008. “Estructura y cotexto en la minificción”, en Pollastri, Laura (Ed.) *La huella de la clepsidra. El microrrelato en el siglo XXI*. Actas del V Congreso Internacional de Minificción. Argentina: Katatay. pp. 95- 104
- QUISPE, Gloria C. 2011. “El microrrelato en Jujuy”, artículo publicado en *La literatura del Noroeste Argentino. Reflexiones e investigaciones*, Massara, Guzmán y Nallim (Dir.). Jujuy: ProHum- UNJu, 2011. Págs. 271 a 278.
- QUISPE, Gloria C. “Los antecedentes del microrrelato en Jujuy: Acerca de Luis Wayar”. *Plesiosaurio*. Primera revista de ficción breve peruana. Año VII, N° 7, Vol. 1. Lima, diciembre de 2014, pp. 85-112. Disponible en: [http://www.mediafire.com/view/v6nqss2vq8adndw/Plesiosaurio\\_7\\_-\\_1.pdf](http://www.mediafire.com/view/v6nqss2vq8adndw/Plesiosaurio_7_-_1.pdf)
- QUISPE, Gloria C. 2016. “Hacia una cartografía histórico-literaria del microrrelato en el noroeste argentino desde los '80 hasta el presente”, en *Revista Nuestro NOA T. 7. Hacia la construcción de conocimientos sociales emancipatorios*. Págs. 91 a 109.
- QUISPE, Gloria C. “Entre la irreverencia y la exquisitez de la palabra: Comentarios a la nueva edición ampliada y revisada de *Placeres cotidianos* (2017) de Ildiko Nassr”, en Cruz, Antonio (Dir.) *Tardes amarillas. Revista de cultura* N° 62. Año 5. Enero 2019. Sitio web: [http://www.tardesamarillas.com/index.php?option=com\\_content&view=article&id=765:gloria-quispe&catid=18:microrrelato&Itemid=22](http://www.tardesamarillas.com/index.php?option=com_content&view=article&id=765:gloria-quispe&catid=18:microrrelato&Itemid=22)
- QUISPE, Gloria C. 2019. “Animales feroces: inventario alternativo del reino ‘animal’”. *Revista Enciudarte* N° 3, publicación académica del Proyecto 2334 - CIUNSa “Relevamiento crítico de la Literatura del NOA”, dirigido por la Dra. Raquel Guzmán. Sitio web: <https://enciudarte.files.wordpress.com/2019/11/12-quispe-gloria-animales-feroces-nassr.pdf>
- RAMOS SIGNES, Rogelio. 2012. “El microrrelato. Hijo pródigo de una larga familia de breves” en Di Gerónimo, Hernández, Niemetz. *Horizontes de la brevedad en el mundo iberoamericano*. Mendoza: F.F.L-C.I.L.H.A.
- REMIRO FONDEVILLA, Sonia. 2012. *El microrrelato metaficcional contemporáneo en Argentina y Cuba*. Tesis doctoral. Disponible en [www.redmini.net/pdf/tesisZaragoza.pdf](http://www.redmini.net/pdf/tesisZaragoza.pdf) [recuperado el 11/03/13]
- RICOERUR, Paul. 2009. *Tiempo y narración. Configuración del tiempo en el relato histórico*. México: Siglo XXI
- RICOERUR, Paul. 2008. *Tiempo y narración. Configuración del tiempo en el relato de ficción*. México: Siglo XXI
- ROJO, Violeta. 1992. “El mini cuento: caracterización discursiva y desarrollo en Venezuela”, en Pacheco, Carlos y Barrera Linares, Luis. *Del cuento y sus alrededores. Aproximaciones a una teoría del cuento*. Caracas, Venezuela: Monte Avila Editores Latinoamericana
- ROJO, Violeta. 2009. *Breve manual (ampliado) para reconocer minicuentos*. Venezuela: Equinoccio.
- 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, pp. 51-64

- ROJO, Violeta. 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, pp. 95-108
- RIVERA, Jorge. 2006. *El periodismo cultural*. Buenos Aires: Paidós
- SARLO, Beatriz. 1988. "El campo intelectual: un espacio doblemente fracturado", en Sosnowski, Saúl (comp.). *Represión y reconstrucción de una cultura: el caso argentino*. Bs. As.: Editorial Universitaria de Buenos Aires, pp. 96-106
- SARLO, Beatriz. 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
- SARLO, Beatriz. 2014. "Política, ideología y figuración literaria" en AAVV. *Ficción y política. La narrativa argentina durante el proceso militar*. CABA, Argentina: Eudeba, pp. 53-89
- SARLO, Beatriz. 2015. *Borges, un escritor en las orillas*. Bs. As.: Siglo veintiuno
- SILES, Guillermo. 2007. *El microrrelato hispanoamericano. La formación de un género en el siglo XX*. Bs.As.: Corregidor.
- Spiller, Roland. (ed.) 1991. *La novela argentina de los años 80*. Frankfurt am Main.
- TACCONI DE GÓMEZ, María del Carmen. 1987. "Acerca de las fuentes míticas de «Las ruinas circulares»" en *Revista de Literatura fantástica y mítica. Homenaje a Jorge Luis Borges*. V. I, Año 1. Tucumán, Argentina: UNT, FFyL
- TERRÓN DE BELLOMO, Herminia. 2007. *El saber de los relatos*. Córdoba, Argentina: Ferreyra Editor
- TODOROV, Tzvetan. 1988. "El origen de los géneros" en Garrido Gallardo, M. (Comp.) *Teoría de los géneros literarios*. Madrid, España: Arcos Libros, pp. 31-48
- TOMASSINI, Graciela y COLOMBO, Stella Maris. 1996. "La minificción como clase textual transgenérica" en *Revista Iberoamericana de Bibliografía*.
- TOMASSINI, Graciela y COLOMBO, Stella Maris (Comp.) 2011. *La minificción en español y en inglés*. Actas de las III Jornadas Nacionales de Minificción. Rosario, Argentina: UNR Editora. Disponible en [www.redmini.net/pdf/ActasRosario.pdf](http://www.redmini.net/pdf/ActasRosario.pdf) [recuperado el 09/03/13]
- TOMASSINI, Graciela y COLOMBO, Stella Maris. 2012. "Tres voces de la minificción en Rosario" y Colombo, S. "Rosario y sus apuestas a la microficción" en Di Gerónimo, M.; Hernández Peñaloza, A. y Niemetz, D. (Edit.) *Horizontes de la brevedad en el mundo iberoamericano*. Mendoza: F.F.L- C.I.L.H.A. Disponible en [www.dl.dropbox.com/s/d5tsfod4aoity6x/Actas%20Mendoza.zip](http://www.dl.dropbox.com/s/d5tsfod4aoity6x/Actas%20Mendoza.zip) [recuperado el 12/03/13]
- 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
- WILLIAMS, Raymond. 2009. "Teoría cultural" en *Marxismo y Literatura*. Buenos Aires: Las Cuarenta
- 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. pp. 209-228
- ZAVALA, Iris. 1991. *La posmodernidad y Mijail Bajtin. Una poética dialógica*. España: Espasa Calpe



- ZAVALA, Lauro. 1996. "El cuento ultracorto: Hacia un nuevo canon literario", *Revista Interamericana de Bibliografía*, 1-4. URL: [www.educoas.org/portal/bdigital/es/rib.aspx?culture=esnavid=201print=true](http://www.educoas.org/portal/bdigital/es/rib.aspx?culture=esnavid=201print=true). [22/03/2013]
- ZAVALA, Lauro. 2006. *La minificción bajo el microscopio*. México: UNAM
- ZAVALA, Lauro. 2007. "De la teoría literaria a la minificción posmoderna", en *Revista Ciências Sociais Unisinos*, V. 43, número 1, Janeiro/abril, pp. 86-96 [http://www.revistas.unisinos.br/index.php/ciencias\\_sociais/article/view/5651/2856](http://www.revistas.unisinos.br/index.php/ciencias_sociais/article/view/5651/2856)

## Literaria

### a. General

- AA.VV. 1993. *Poesía y Prosa en Jujuy hasta 1969*. T. 1. Jujuy: Universidad Nacional de Jujuy.
- CASTRO, Reynaldo. 1991. *Nueva poesía en Jujuy*. Jujuy: Daltónica.
- CAÑAS, Nélica. 1996. *De este lado del mundo*. Salta: Víctor Manuel Hanne
- Encuesta a la Literatura Jujeña*. 2006. Jujuy: Perro Pila
- HEKER, Liliana. 1996. *Después. Narrativa argentina posterior a la dictadura*. Bs. As.: Desde la Gente. EIMFC
- MAGGI, Tito. 1971. *Anamaría de las cuatro palabras*. San Salvador de Jujuy, Jujuy: Buena Montaña
- TERRÓN DE BELLOMO, Herminia. 2007. *Lo que la abuela nos contó*. San Salvador de Jujuy: Intravenosa
- TERRÓN DE BELLOMO, Herminia. 2008. *El cuento fantástico en Jujuy*. San Salvador de Jujuy, Jujuy: Avesol
- TERRÓN DE BELLOMO, Herminia y ANGULO VILLAN, Florencia. 2003. *Bibliografía de autores jujeños*. Jujuy: Universidad Nacional de Jujuy
- TERRÓN DE BELLOMO, Herminia y ANGULO VILLAN, Florencia. 2011. *Fantasmas de Jujuy*. San Salvador de Jujuy, Jujuy: Apóstrofe
- WAYAR, Luis. 1994. *Breve antología del apodo jujeño*. Jujuy: Edición de autor.

### b. Minificción

- AAVV. 2014. *En pocas palabras: microficciones del noroeste*. Salta: Ministerio de Cultura y Turismo de la provincia de Salta
- AAVV. 2016. *La vida en breves*. Tucumán, Argentina: La aguja del Buffon ediciones
- AAVV. 2018. *La vida en breves*. Tucumán, Argentina: La aguja del Buffon ediciones
- ALURRALDE, César A. 2006. *Cuentos Bonsáis. Cuentos brevísimos*. Salta, Argentina: el autor
- ALURRALDE, César A. 2013. *Obra narrativa*. Salta, Argentina: Fondo Editorial Secretaría de Cultura de la Provincia de Salta
- CALVELO, Patricia. 2006. *Relatos de bolsillo*. Jujuy: el autor
- CAZÓN, Mónica. 2011. *Zoológico de señoras*. Morón, Buenos Aires: Macedonia
- CAZÓN, Mónica. 2014. *El mundo de papel. Antología argentina de microrrelato infantil y relatos breves*. Tucumán: CIILIJ- UNT
- CAZÓN, Mónica. 2016. *La previa (Microrrelatos adolescentes)*. Argentina: AAL
- CAÑAS, Nélica. 2010. *Breve cielo*. Tucumán: UNT

- CAÑAS, Nélica. 2013. *En la fragilidad de los días*. Jujuy: Apóstrofe
- CAÑAS, Nélica. 2014. *Intersticios*. Jujuy: Apóstrofe ediciones
- CAÑAS, Nélica. 2018. *Como si nada*. Morón, Buenos Aires: Macedonia
- CORTALEZZI, Claudia. *Escritos entre mate y mate*. Antología de microrrelatistas argentinas. Lima, Perú: Micrópolis
- CRUZ, Antonio. 2006. *Tío Elías y otros cuentos*. Santiago del Estero: el autor
- CRUZ, Antonio. 2011. *Cuadernos de microrrelatos II*. Santiago del Estero: Albigasta
- CRUZ, Antonio. 2011. *El microrrelato en Santiago del Estero*. Santiago del Estero: Lucrecia
- ESTEFAN, Julio. 2009. *La excepción a la regla y otros microrrelatos*. Tucumán, Argentina: La aguja del Buffon ediciones
- ESTEFAN, Julio. 2010. *Juegos de Superhéroes*. Tucumán, Argentina: La aguja del Buffon ediciones
- ESTEFAN, Julio. 2011. *La señal inválida*. Tucumán, Argentina: La aguja del Buffon ediciones
- ESTEFAN, Julio. 2013. *La torre de papel y otros microrrelatos*. Tucumán, Argentina: La aguja del Buffon ediciones
- GUZMÁN, Raquel. 2018. *Verde Villar*. Morón, Buenos Aires: Macedonia
- LAGMANOVICH, David. 2004. *La hormiga escritora*. Buenos Aires- Tucumán, Argentina- Torreón, México: Cuadernos de Norte y Sur
- LAGMANOVICH, David. 2005. *Casi el silencio. Microrrelatos*. Tucumán: Fundación Tiempo de Compartir
- LAGMANOVICH, David. 2007. *Menos de 100*. Argentina: Colección La pecera
- LASTERO, Lucila. 2015. *Regreso en Breve*. Buenos Aires: El Mono Armado
- MOPTY DE KIORCHEFF, Ana M. 1998. *Microrrelatos*. Tucumán, Argentina: Ediciones del Rectorado, UNT
- MOPTY DE KIORCHEFF, Ana M. 2001. *Con ojos y alas*. Tucumán, Argentina: Ediciones del Gabinete- UNT
- MOPTY DE KIORCHEFF, Ana M. 2004. *Panorama del microrrelato en el Noroeste Argentino*. Tucumán, Argentina: UNT
- MOPTY DE KIORCHEFF, Ana M. 2007. *Con abrazos. Microrrelatos*. Tucumán, Argentina: Lucio Piérola
- MOPTY DE KIORCHEFF, Ana M. 2010. *Fervor de Tucumán. Antología*. Tucumán, Argentina: La aguja de Buffon
- MOPTY DE KIORCHEFF, Ana M. 2012. *Mañana piensa en mí*. Tucumán, Argentina: ILEFFyL, UNT
- MOPTY DE KIORCHEFF, Ana M. 2013. *Microrrelatos del Noroeste Argentino*. Antología. Salta: Fondo Editorial Secretaría de Cultura de la Provincia de Salta
- MOPTY DE KIORCHEFF, Ana M. 2018. *Sonidos que se hacen silencio*. Morón, Buenos Aires: Macedonia
- NASSR, Ildiko. 2007. *Placeres cotidianos*. San Salvador de Jujuy, Jujuy: Perro Pila
- NASSR, Ildiko. 2011. *Animales feroces*. Morón, Buenos Aires: Macedonia
- NASSR, Ildiko. 2016. *Ni en tus peores pesadillas*. Morón, Buenos Aires: Macedonia
- NASSR, Ildiko. 2017. *Los hermanos mayores*. CABA, Argentina: Maten al mensajero
- NASSR, Ildiko. 2017. *Placeres cotidianos*. Edición revisada y aumentada. Morón, Buenos Aires: Macedonia

- NASSR, Ildiko, QUIROGA, Susana y UNDIANO, Mónica. 2017. *Hilos dorados*. San Salvador de Jujuy: Ahora o Nunca
- NAVARRO, Andrés. 2011. *Enanos escondidos*. Santiago del Estero: Perras Negras Edita
- OMIL, Alba. 1998. *Con fondo de jazz*. Tucumán, Argentina: Ediciones del Rectorado, UNT
- POLLASTRI, Laura. 2007. *El límite de la palabra. Antología del microrrelato argentino contemporáneo*. Argentina: Menoscuarto.
- QUIROGA, Susana y UNDIANO, Mónica. 2012. *Microrrelatos en Jujuy. Antología*. San Salvador de Jujuy, Jujuy: Ahora o Nunca
- RAMOS SIGNES, Rogelio. 2008. *Monoambientes. Microrrelatos del Noroeste Argentino*. Buenos Aires: Desde la Gente
- RAMOS SIGNES, Rogelio. 2009. *Todo dicho que camina*. Tucumán, Argentina: EDUNT
- SCARPA FILSINGER, Norah. 2009. *Cuentas de maíz*. Morón, Buenos Aires: Macedonia
- SCARPA FILSINGER, Norah. 2011. *Incisiones mínimas. Microficciones*. Morón, Buenos Aires: Macedonia
- SCARPA FILSINGER, Norah. 2014. *La vida y otras inquisiciones*. Morón, Buenos Aires: Macedonia
- SLODKY, David. 2012. *Tres relatos bíblicos y otros cuentos*. Tucumán, Argentina: El Mono Armado
- SLODKY, David. *Parpadeos. Minificciones*. Tucumán, Argentina: La aguja del Buffón ediciones
- VALDEZ, Rosa B. 2013. *Confusión en el laberinto y otros microrrelatos*. Tucumán, Argentina: La aguja del Buffón ediciones