

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO MATO GROSSO DO SUL
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS DE
LINGUAGENS**

LUIZ ROBERTO LINS ALMEIDA

**O NARRADOR E A VIOLÊNCIA EM *CUENTOS*,
MICROCIENTOS Y ANTICIENTOS, DE MARIO HALLEY
MORA**

Campo Grande

2022

LUIZ ROBERTO LINS ALMEIDA

**O NARRADOR E A VIOLÊNCIA EM *CUENTOS*,
MICROCuentos y Anticuentos, DE MARIO HALLEY
MORA**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagens (Área de Concentração: Literatura, Estudos Comparados e Interartes) da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul – UFMS, como requisito final para a obtenção do título de Mestre em Estudos de Linguagens.

Orientador: Prof. Dr. André Rezende Benatti.

Campo Grande

2022

TERMO DE APROVAÇÃO
LUIZ ROBERTO LINS ALMEIDA

**O NARRADOR E A VIOLÊNCIA EM CUENTOS,
MICROCIENTOS Y ANTICUENTOS, DE MARIO HALLEY
MORA**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagens – PPGEL – UFMS, da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, para a obtenção do título de Mestre na Área de Concentração em Literatura, Estudos Comparados e Interartes.

Campo Grande/MS, 28 de novembro de 2022

Comissão Examinadora:

Prof. Dr. Andre Rezende Benatti
Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul (Presidente)

Profa. Dra. Magdalena González Almada
Universidad Nacional de Córdoba - Argentina (Titular)

Profa. Dra. Rosana Cristina Zanelatto Santos
Universidade Federal de Mato Grosso do Sul (Titular)

Prof. Dr. Wellington Furtado Ramos
Universidade Federal de Mato Grosso do Sul (Suplente)

Prof. Dr. Altamir Botoso
Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul (Suplente)

Escribir, para mí, es perdurar en el tiempo, en la memoria de mi gente. Es aliarse al infinito para trascender por medio de las palabras, de las ideas, de la creación pura.

Mario Halley Mora

AGRADECIMENTOS

Não seria possível agradecer a todos os que de algum modo me ajudaram nessa caminhada sem cometer alguma injustiça pelo esquecimento. De qualquer forma, feita essa ressalva, é preciso reconhecer a centralidade da colaboração na escrita desse trabalho.

Ao professor Wellington Furtado, por ter lançado o convite para alunos especiais, uma esperança em plena pandemia, e por vislumbrar possibilidades para além das linhas mais óbvias.

À professora Angela Maria Guida, por me ter aceitado como aluno especial e por ter despertado o interesse na realização do trabalho que ora se apresenta.

Ao professor André Rezende Benatti, meu orientador, pelo apoio, pela orientação, pela honestidade intelectual, pela bibliografia e, principalmente, pela liberdade para o caminho investigativo.

À professora Rosana Cristina Zanelatto Santos, pela inspiração, pelo entusiasmo e pelas conversas.

À Maria Liz Benitez Almeida, pelas traduções do guarani e pelos *insights* quanto à cultura paraguaia.

À Fundación Halley Mora, em especial nas pessoas de Juan Carlos Barrail Ortiz e Cecilia Halley, que me deram subsídios para a pesquisa.

Muitíssimo obrigado a todos!

Dedicatória

*A Maria Liz Benitez Almeida, por todos os
motivos óbvios e por outros nem tanto.*

RESUMO

Esta investigação debruça-se sobre a narrativa breve na obra *Cuentos, microcuentos y anticuentos*, de Mario Halley Mora (1926-2003), escritor, dramaturgo e jornalista paraguaio, considerado o fundador do romance assunceno, além de ser o precursor, na literatura paraguaia, dos gêneros microconto e anticonto. A obra analisada enquadra-se na tradição contística latino-americana, razão pela qual o referencial teórico utilizado apoiou-se especialmente em teóricos latino-americanos, tendo por norte as concepções de formas breves de Ricardo Piglia (2014). Realizou-se, para isso, uma apresentação da evolução da obra estudada, desvelando questões relacionadas à classificação das narrativas. Nesse passo, apresentam-se os gêneros literários presentes na obra, bem como as problemáticas que envolvem essas definições, além de articular como isso se apresenta na obra de Halley Mora, tendo em vista também sua própria produção crítica. Tendo em vista que a violência é um fenômeno social que precede a literatura (BENATTI, 2020) e que é uma presença constante na literatura (KOHUT, 2002), foram selecionadas narrativas nas quais se vislumbra a violência. Da análise desses textos foi possível colher elementos que demonstram a articulação entre elementos constitutivos da violência e a forma como os narradores são mobilizados dentro das estratégias do autor para tratar dessa temática. Comprova-se, assim, que, nas narrativas em que se faz presente a violência, há prevalência do narrador heterodiegético. Para empreender a análise foram considerados os aportes teóricos de Arendt (2020), Crettiez (2009), Michaud (1989), Ginzburg (2012), para citar alguns dos teóricos enumerados neste trabalho.

Palavras-chave: literatura paraguaia, Mario Halley Mora, violência, narrador, narrativa breve.

RESUMEN

Esta investigación se vuelca sobre la narrativa breve en la obra *Cuentos, microcuentos y anticuentos*, de Mario Halley Mora (1926-2003), escritor, dramaturgo y periodista paraguayo, considerado el fundador de la novela asuncena, además de ser el precursor, en la literatura paraguaya, de los géneros microcuento y anticuento. La obra analizada se encuadra en la tradición cuentística latinoamericana, motivo por lo que el referencial teórico utilizado se apoyó especialmente en teóricos latinoamericanos, teniendo por norte las concepciones de formas breves de Ricardo Piglia (2014). Para eso, se realizó una presentación de la evolución de la obra estudiada, desvelando cuestiones relacionadas a la clasificación de las narrativas. En ese paso, se presentan géneros literarios presentes en la obra, así como las problemáticas que involucran esas definiciones, además de articular como eso se presenta en la obra de Halley Mora, llevando en cuenta también su propia producción crítica. Teniendo en vista que la violencia es un fenómeno social que precede a literatura (BENATTI, 2020) y que es una presencia constante en la literatura (KOHUT, 2002), fueron seleccionadas narrativas en las cuales se vislumbra la violencia. Del análisis de esos textos fue posible seleccionar elementos que demuestran la articulación entre elementos constitutivos de la violencia y la forma como los narradores son movilizados dentro de las estrategias del autor para tratar de esa temática. Se comprueba, así, que, en las narrativas en que se hace presente la violencia, prevalece el narrador heterodiegético. Para emprender el análisis fueron considerados los aportes teóricos de Arendt (2020), Crettiez (2009), Michaud (1989), Ginzburg (2012), para citar algunos de los teóricos enumerados en este trabajo.

Palabras-clave: literatura paraguaya, Mario Halley Mora, violencia, narrador, narrativa breve.

Lista de Figuras

Figura 1: Mario Halley Mora (fonte: acervo familiar)	17
Figura 2: Capa da edição de 1971	36
Figura 3: Capa da edição de 1983	37
Figura 4: Capa da edição de 1987	37
Figura 5: Divisão dos gêneros literários na obra	38
Figura 6: Reclassificação dos textos da obra.....	40
Figura 7: O conto como fato literário	42

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	12
CAPÍTULO 1 – Uma Breve Incursão nas Formas Breves	20
1.1 Do conto ao microconto – a atomização da narrativa	20
CAPÍTULO 2 – Contos, microcontos e anticontos na obra de Halley Mora	36
2.1. Gênese e evolução da obra <i>Cuentos, microcuentos y anticuentos</i>	36
2.2. Contos.....	40
2.3. Microcontos	51
3.3 Anticontos – No creo en los anticuentos, pero que los hay, los hay	59
CAPÍTULO 3 – Uso dos elementos narrativos na construção da violência em <i>Cuentos, microcuentos y anticuentos</i>	65
3.1 Violência, estética e literatura	65
3.2 A violência na obra na voz do narrador em Halley Mora	70
3.3 Narrador autodiegético	72
3.4 Narrador homodiegético	80
3.5 Narrador heterodiegético	85
CONCLUSÃO.....	99
Referências bibliográficas	103
Anexo I – Levantamento das obras de Mario Halley Mora	110
Anexo II – Índices das obras	115
Anexo III – Comentario'i	118

INTRODUÇÃO

O principal objetivo desta investigação é debruçar-se sobre os aspectos relacionados à narrativa breve desenvolvida pelo escritor paraguaio Mario Halley Mora (1926-2003) em seu livro *Cuentos, microcuentos y anticuentos*. Essa missão se desenvolve no lacunoso espaço dedicado à literatura paraguaia, como já apontado noutros momentos (ALMEIDA e ALMEIDA, 2019 e ALMEIDA, 2022)¹, afinal “¿Qué pasa cuando uno pertenece a una cultura secundaria? ¿Qué pasa cuando uno escribe en una lengua marginal?”² (PIGLIA, 2014). Essas perguntas de PIGLIA aplicam-se perfeitamente ao caso que se pretende estudar.

Para responder à pergunta lançada por PIGLIA, vale o registro de DELEUZE e GUATTARI, os quais apontam três características de uma literatura menor, quais sejam, “a desterritorialização da língua, a ligação do individual no imediato-político, o agenciamento coletivo da enunciação” (2017, p. 52). A literatura paraguaia desenha-se nessa tríade, pela imposição de uma língua de matriz europeia sobre uma de estrato indígena³, cuja vitalidade persiste, pela ligação pessoal e imediata dos escritores com as esferas políticas, pelo agenciamento coletivo de algumas obras que passam a significar, por metonímia, a literatura paraguaia.

Josefina Plá sintetiza a formação da literatura paraguaia, isto é, sua intranscendência extrafronteiras, ao dizer:

¹ Nepomuceno (2013), apresentado a obra de Juan Manuel Marcos, destaca que, “apesar do formidável talento para ignorar a literatura paraguaia”, ela existe. Aos poucos começa a ser descoberta, seja pelas investigações de André Rezende Benatti, seja por incipientes produções que começam a ser veiculadas no Brasil, a exemplo do volume 10, número 20, da Revista Rascunhos Culturais, da UFMS, que veiculou um dossiê sobre literatura paraguaia, além de publicações da obra de Juan Manuel Marcos em edições bilíngues, e uma coletânea de vozes paraguaias, pela Editora Inverso, sob coordenação de Daiane Pereira Rodrigues.

² Tradução nossa: “O que acontece quando se pertence a uma cultura secundária? O que ocorre quando se escreve em uma língua marginal?”

³ Sobre essa situação escreve LUSTIG (2002): *Una consecuencia de la diglosia que durante siglos marginó al guaraní y sus hablantes fue que esta cultura sólo en muy contadas excepciones fuera considerada digna de la escritura: el idioma de las letras, por principio, tenía que ser el castellano. Apenas en determinadas constelaciones históricas -especialmente en los períodos de guerra, marcados por su extremo nacionalismo y por la necesidad de construirse una identidad diferenciadora frente a las naciones vecinas- se estimuló la actividad literaria en el idioma nativo*. Tradução nossa: “Uma consequência da diglosia que durante séculos marginalizou o guarani e seus falantes foi que esta cultura só em poucas exceções fora considerada digna da escrita: o idioma das letras, por princípio, tinha que ser o castelhano. Apenas em determinadas constelações históricas – especialmente em períodos de guerra, marcados por seu extremo nacionalismo e pela necessidade de construir-se uma identidade diferenciadora diante das nações vizinhas – estimulou-se a atividade literária em idioma nativo”.

(...) la literatura paraguaya se desarrolló al aislamiento que caracterizó el proceso cultural paraguayo desde la colonia, sino también al nivel cualitativo alcanzado por la producción; en rigor, ambos factores se hallan recíprocamente relacionados en términos de círculo vicioso; la literatura paraguaya se desarrolló lenta, discontinua y pobre a causa de su desconexión con el resto de América y, por supuesto, con la metrópoli primero y con Europa después; esa pobreza y discontinuidad le impidieron a su vez hacerse presente en el cotejo continental (1969, p. 641).⁴

Mais ou menos no mesmo período da autora citada, Augusto Roa Bastos, mais histriônico, em entrevista a Jean L. Andreu, afirma:

En la mayoría de los casos, los especialistas sólo se preguntan: ¿existe en Paraguay una literatura de ficción? Objetivamente se debe responder que no, si hemos de entender que una literatura configura un sistema y no la mera existencia de unos cuantos libros aislados; libros en que la realidad pareciera encontrarse tanto más falseada cuanto más empeño ponemos sus autores en copiarla “literalmente” (1971, p. 213).⁵

Aliada à posição entendida como periférica⁶ do Paraguai, isto é, alijada do cânon eurocêntrico, BARCO (2001, pp. 65-70), contestando a validade científica das alegações de Josefina Plá e Roa Bastos e reconhecendo indícios de literatura paraguaia já no século XIX, elenca outros fatores que contribuem para a percepção de inexistência de narrativa paraguaia. Dentre esses fatores aponta: a carência de editoras e meios de difusão das obras literárias; a precariedade das bibliotecas do país; a não preservação de obras das quais se tem notícia; a repressão à expressão cultural e à criação literária durante o governo de Gaspar Rodríguez de Francia, já no Paraguai independente; a demora na instalação da imprensa escrita no país; e, por fim, Guerra da Tríplice Aliança (1864-1870) que, além de ter obrigado a população lutar pela sobrevivência, também fez com que boa parte das narrativas ficassem restritas à questões bélicas e históricas,

⁴ Tradução nossa: “a literatura paraguaia desenvolveu-se no isolamento que caracterizou o processo cultural paraguaio desde a colônia, também ao nível qualitativo alcançado pela produção; em rigor, ambos fatores estão reciprocamente relacionados em termos de círculo vicioso; a literatura paraguaia desenvolveu-se lenta, descontínua e pobre por causa de sua desconexão com o resto da América e, logicamente, com a metrópole primeiro e com a Europa depois; essa pobreza e desconinuidade a impediram por sua vez fazer-se presente no cotejo continental.”

⁵ Tradução nossa: “Na maioria dos casos, os especialistas apenas se perguntam: existe no Paraguai uma literatura de ficção? Objetivamente deve-se responder que não, se entendemos que a uma literatura configura um sistema e não a mera existência de uns quantos livros isolados; livros que nos quais a realidade parece encontrar-se um tanto mais falseada quanto mais empenho colocamos seus autores em copiá-la literalmente.”

⁶ Neste trabalho, os conceitos de marginal ou periférico são adotados num sentido tradicional, tal como adotado nos trabalhos que tratam da invisibilidade da literatura paraguaia. No entanto, nem invisível, nem marginal, nem periférica: é uma literatura que tem seu próprio eixo, seus próprios problemas, seus próprios desafios e suas próprias soluções. Será considerada menor, apenas no sentido dado por DELEUZE E GUATARI (2017).

isto é, a história devorava a literatura (RODRÍGUEZ-ALCALÁ, 1970, p. 57)⁷ e, como consequência, segundo VALLEJOS (2022) a temática predominante girou em torno de um nacionalismo carente de maiores valores artísticos:

*En el Paraguay, la generación del 900 implantó un modo de nacionalismo cultural, cuyas derivaciones se prolongaron hasta la década del treinta. Los escritores fundaron una literatura o una historia por la simple frecuentación de los episodios o símbolos nacionales. Sus alcances fueron perniciosos especialmente para la literatura que tuvo que renunciar a su vocación liberal, para marchar al tambor batiente de los temas nacionales.*⁸

Esses aspectos levam a uma produção descontínua e errática, com pouca repercussão extramuros, que só vai se estabilizar como uma tradição literária firme no século XX.

Mesmo assim, entrado o século XX, ainda a literatura paraguaia sofreria pelos influxos da instabilidade política, que gerou guerras civis e uma longa ditadura, sob o comando de Alfredo Stroessner:

*Nuestra literatura de ficción procede de dos vertientes bien definidas. Una, gestada en el exterior, hija de la diáspora provocada por las convulsiones políticas, las luchas fratricidas y «la treintenaria noche» de la dictadura «stronista», y otra, tributaria de un encierro que lleva sobre sí la huella del cerrojo y de la persecución (FÉRRER, 2001)*⁹.

Esses percalços do caminho da literatura paraguaia também se veem refletidos no comprometimento da possibilidade de estudo e compreensão aprofundada da contística paraguaia:

El acercamiento al estudio del cuento en Paraguay resulta muy complejo fundamentalmente por el histórico aislamiento del país, debido a sus circunstancias políticas – sus terribles guerras y la dictadura de Stroessner – y por sus condiciones de “mediterraneidad”; “la isla sin mar” según Juan Bautista Rivarola Matto, o bien “esta pequeña isla rodeada de tierra” en

⁷ Em sentido semelhante NERI FARINA (2020), ao tratar da geração de intelectuais pós-guerra: “*Todos aquellos Novecentistas pudieron haber sido destacados narradores y poetas y debieron habernos legado una literatura de estatura universal. Estaban preparados para ello, pero lastimosamente no fue así*”. Tradução nossa: Todos aqueles novecentistas poderiam ter sido destacados narradores e poetas e deveriam ter-nos feito chegar uma literatura de estatura universal. Estava preparados para isso, mas infelizmente não isso não aconteceu”.

⁸ Tradução nossa “No Paraguai, a geração dos 900 implantou uma espécie de nacionalismo cultural, cujas derivações duraram até a década de trinta. Escritores fundaram uma literatura ou uma história pela simples frequentação de episódios ou símbolos nacionais. Seu escopo era pernicioso especialmente para a literatura que teve que renunciar à sua vocação liberal, para marchar para o tambor pulsante das questões nacionais”.

⁹ Tradução nossa: “Nossa literatura de ficção procede de duas vertentes bem definidas. Uma, gestada no exterior, filha da diáspora provocada pelas convulsões políticas, pelas lutas fratricidas e a ‘trintenária noite’ da ditadura ‘stronista’, e outra, tributária de um recolhimento que leva sobre si o estigma do ferrolho e da perseguição”.

*palabras de Augusto Roa Bastos. Carlos Villagra Marsal habla de “pozo cultural” cuando se refiere al espacio de la cultura en Paraguay que es desconocido fuera y a veces también dentro del país. Esa falta de proyección internacional se debe a la casi inexistencia de una industria editorial y al escaso número de lectores, provocado por el precario desarrollo de la educación y por la utilización del idioma guaraní de manera generalizada. Por otra parte, el contexto social de guerras y dictaduras constantes relentizó la llegada de las nuevas corrientes literarias y sumió muchas veces a los escritores en un vacío creativo (Rozas, 2015, p. 315-316).*¹⁰

No meio dessa lacuna, como que escondido à vista de todos, produzindo teatro desde 1956, encontra-se a obra de Mario Halley Mora, “uno de los más prolíficos autores literarios del Paraguay” (SUÁREZ, 2015, p. 217), “el dramaturgo paraguayo más prolífico de este siglo” (MENDEZ-FAITH, 1996, p. 140), “uno de los escritores más fecundos del Paraguay, especialmente en los géneros prosísticos y dramático” (BARCO, 2001, p. 1469). A despeito dessa adjetivação laudatória, do reconhecimento formal, incluindo as obras do autor em materiais didáticos do *Ministerio de Educación y Cultura de Paraguay* (PARAGUAY, 2016), escassa é a produção investigativa sobre o autor, dificuldade que permeia o presente trabalho. No Paraguay, conquanto se tenha notícias de trabalhos de conclusão de curso em Letras que versem sobre Mario Halley Mora, não se tem conhecimento de publicações que analisem sua obra em teses, dissertações ou artigos acadêmicos. No Brasil, a produção sobre Halley Mora, por ora, reduz-se ao que temos publicado e a uma tradução comentada por ALMEIDA (2019). Em Espanha, foi publicado um pequeno artigo sobre uma das peças teatrais do autor, intitulado *Del paratexto al texto: claves para una lectura de La Quema de Judas, de Mario Halley Mora* (EL ABKARI, 2006).

Também é preciso considerar que a obra de Halley Mora – ao contrário da de Roa Bastos, cuja obra é constituída praticamente sob a circunstância do exílio (BENISZ, 2013, p. 54) e que entendia que a literatura paraguaia somente era possível no

¹⁰ Tradução nossa: “A aproximação ao estudo do conto em Paraguai resulta muito complexa fundamentalmente pelo histórico de isolamento do país, devido a suas circunstâncias políticas – suas terríveis guerras e a ditadura de Strossner – e por suas condições de ‘meditarreidade’; ‘a ilha sem mar’ segundo Juan Bautista Rivarola Matto, ou ‘esta pequena ilha rodeada de terra’ em palavras de Augusto Roa Bastos. Carlos Villagra Marsal fala do ‘poço cultural’ quando se refere ao espaço da cultura em Paraguai que é desconhecido fora e, às vezes, também dentro do país. Essa falta de projeção internacional se deve à quase inexistência de uma indústria editorial e ao escasso número de leitores, provocado pelo precário desenvolvimento da educação e pela utilização do idioma guarani de maneira generalizada. Por outro lado, o contexto social de guerras e ditaduras constantes desacelerou a chegada de novas correntes literárias e fez sumir, muitas vezes, escritores em um vazio criativo.”

exílio¹¹ – é construída dentro dos limites do país, constituída da cartografia local e dos deslocamentos dentro desses espaços, com ênfase no universo urbano. Mais de uma vez, Halley Mora manifestou sua dissonância à popular afirmação de Roa Bastos reconhecendo, nos moldes de Antonio Candido (2006, p. 33), que “*el progreso literario no sólo se reduce a que se produzca libros, sino que los libros se lean, se discutan, se critiquen y se analicen*”¹², mas ressaltando que “*material abundante de dicha literatura paraguaya existe, a pesar de la liviana, impropia, quizás un poco egocéntrica afirmación de alguno que dijo que la literatura paraguaya no existe*”¹³.

O posicionamento de Halley Mora e sua polémica com Roa Bastos demonstram o comprometimento intelectual do primeiro, a despeito dos prejuízos que isso lhe poderia causar:

Una reacción franca contra la actitud de un grande escritor como Roa Bastos no deja de tener sus peligros pues bien puede ser tachada de reaccionaria en lo político y, claro está, en lo literario (RODRÍGUEZ-ALCALÁ, 1972, p. 543).

De qualquer forma, a literatura paraguaia é uma criação, essencialmente, do século XX. E, durante quase metade desse período, Mario Halley Mora, em diversos meios, em distintos gêneros, a diferentes públicos, escreveu.

Barco (2001, p. 1471) destaca o papel triplamente inovador da narrativa de Mario Halley Mora, quer por sua criação dramatúrgica, quer com o romance citadino ou assunceno, quer pela introdução de microcontos e anticontos na literatura paraguaia:

*Toda la obra narrativa en conjunto tiene un valor considerable en la historia de la narrativa paraguaya contemporánea; no sólo por haber sido el primer creador de la novela de Asunción, sobre todo porque todas sus novelas se localizan en la ciudad y su incursión en este tipo de narrativa no ha sido circunstancial y aislada, sino por la profundidad y la sensibilidad con que trata los problemas humanos y su papel innovador en el cuento paraguayo con sus microcuentos y anticuentos.*¹⁴

¹¹ Em sua obra autobiográfica, Halley Mora faz uma crítica direta e sintética do posicionamento de Augusto Roa Bastos: “*Roa Bastos, con todo respeto, hizo de aquel supuesto exilio, su mejor fábula*” (MORA, 1999, p. 119). Tradução nossa: “Roa Bastos, com todo o respeito, fez daquele suposto exílio, sua melhor fábula”.

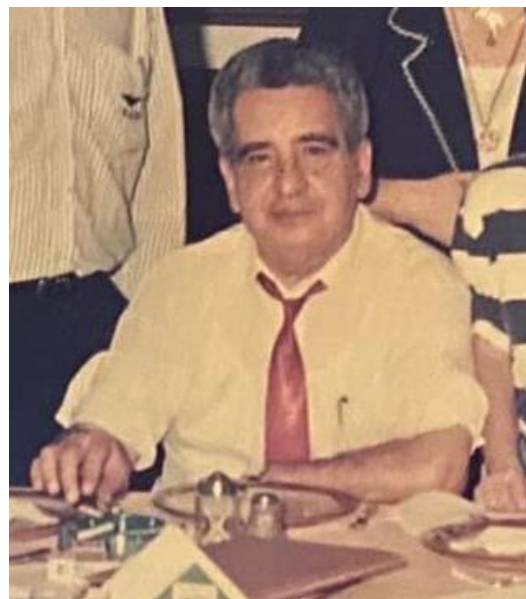
¹² Tradução nossa “o progresso literário não se reduz apenas a que se produzam livros, mas que sejam lidos, discutidos, criticados e analisados”.

¹³ Tradução nossa “Material abundante da literatura paraguaia existe, apenas da leviana, imprópria, talvez um pouco egocêntrica afirmação de alguém que disse que a literatura paraguaia não existe” (cf. Anexo III, Comentario’i: Einstein le contestó, 22 de octubre de 1983.).

¹⁴ Tradução nossa: “Toda a obra narrativa em conjunto tem um valor considerável na história da narrativa paraguaia contemporânea; não apenas por ter sido o primeiro criador do romance de Assunção, sobretudo porque todos seus romances se localizam na cidade e sua incursão nesse tipo de narrativa não foi

Nascido em 1926, em Ajos, na cidade de Coronel Oviedo, interior do Paraguai, onde viveu os primeiros anos da infância. Logo depois, diante da preocupação materna com a educação dos filhos, muda-se a Asunción com a mãe e os irmãos, perdendo contato com o pai, que constitui nova família. Sem formação acadêmica, Mario Halley

Mora foi um leitor voraz e extraiu de suas experiências pessoais e laborais parte do material de sua criação: foi auxiliar contábil, motorista de caminhão, empresário, escritor de cartas e discursos para terceiros, engenheiro de som, roteirista de programa de rádio, crítico e de teatro. Por fim, em 1956, o autor inicia-se nas lides artísticas com o texto dramático *En busca de María*. Já em 1959 escreve o romance *Raíces de la aurora*, que serviu de argumento roteirizado por Augusto



Roa Bastos no filme *La sangre y la semilla* (1959). Além da extensa obra dramaturgica,

Figura 1: Mario Halley Mora (fonte: acervo familiar)

o autor ainda escreveu um livro de poesias *Piel adentro* (1967), produziu literatura infantil, além de ter explorado o gênero zarzuela¹⁵, escrito romances e obras de narrativa breve (levantamento no Anexo I¹⁶). Seu primeiro romance, *La quema de Judas*, publicado em 1965, ficou em segundo lugar em um concurso organizado pelo jornal *La Tribuna*. Em seu livro autobiográfico, intitulado *Yo anduve por aquí* (1999), Halley Mora demonstra a consciência de seu trabalho com a escrita e sua concepção de narrativa “*Ya por entonces, maduraba la convicción de que por «narrativa» no se debe entender sólo la novela y el cuento, sino también el teatro. Son sólo formas distintas de*

circunstancial e isolada, mas pela profundidade e sensibilidade com que trata os problemas humanos e seu papel inovador no conto paraguaio com seus microcontos e anticontos”.

¹⁵ “Género de comedia teatral similar a la opereta, pero de nacimiento, tradición, argumento, vestuario y música específicamente españoles. Con apoyo de coros y bailarines” (MORA, 2018, p. 38). Tradução nossa: “Gênero de comédia teatral similar à opereta, mas de nascimento, tradição, argumento, vestuário e música especificamente espanhóis. Com apoio de coros e bailarinos”.

¹⁶ O levantamento das obras do autor faz-se necessário para compreender sua posição no sistema literário paraguaio. Não há um levantamento definitivo sequer da quantidade de obras do autor, assim como não há acervo organizado de sua obra crítica ou jornalística, embora exista nominalmente uma Fundação Mario Halley Mora, responsável pela gestão do acervo bibliográfico e pelos direitos autorais do escritor.

narrar, y todo se reduce a asumir la técnica de cada género” (MORA, 1999, p. 139)¹⁷. Embora sua obra não seja muito conhecida no Brasil, o longa-metragem *O Toque do Oboé* (1998), de produção binacional brasileiro-paraguaia, foi acusado de plagiar o conto *La quebra del silencio*, publicado por Mario Halley Mora em seu livro *Los Habitantes del Abismo*, de 1989¹⁸.

Halley Mora ainda foi jornalista e chefe de redação do jornal *La Pátria*, durante o governo de Alfredo Stroessner. No jornalismo ainda exercitou o gênero crônica, de modo despretensioso, em sua coluna intitulada *Comentario 'i'*¹⁹, onde tecia observações sobre amenidades, literatura, modo de vida paraguaio, valendo-se de uma linguagem acessível, característica de sua obra. À guisa de amostra e por terem sido citados no presente trabalho, constam no Anexo III oito exemplares de *Comentario 'i'*, gentilmente cedidos pela família do autor. Algo da visão do autor sobre o jornalismo, da confecção das notícias e do mundo da imprensa é retratada na obra teatral *La Noticia*, de 1966.

Nesse contexto, diante da abrangência de gêneros e das ramificações da obra do autor, os limites deste trabalho circunscrevem-se a investigar a presença de elementos que apresentem violência, na perspectiva do narrador, na obra *Cuentos, microcuentos y anticuentos*.

Para análise da literatura breve de Mario Halley Mora, no primeiro capítulo são apresentados fundamentos históricos e teóricos da narrativa, traçando um percurso que vai da tradição clássica, passando pela tradição contística desenvolvida em espanhol até as formas de narrativas mais breves, tendo como norte investigativo as concepções de Ricardo Piglia em *Formas Breves* (2014), para entender Mario Halley Mora como um partícipe desse sistema literário.

No capítulo segundo, analisam-se e discutem-se os conceitos em torno das formas narrativas breves, isto é, o conto e suas variações, levando em conta a obra *Cuentos, microcuentos y anticuentos*, bem como comparando-a e contextualizando-a, dentro dos limites do que há disponível, com a narrativa e a produção cultural do autor, buscando entender como o autor percebe e explora esses gêneros literários.

¹⁷ Tradução nossa: “Já naquela época, estava amadurecida a convicção de que por ‘narrativa’ não se deve entender apenas o romance e o conto, mas também o teatro. São apenas formas distintas de narrar, e tudo se resume a assumir a técnica de cada gênero”.

¹⁸ <https://www.dgabc.com.br/Noticia/187045/filme-o-toque-do-oboe-e-acusado-de-plagio>

¹⁹ *Comentario 'i'*, em jopara, significa “comentariozinho”. À palavra *comentario*, do espanhol, faz-se o acréscimo do sufixo ‘i’ do guarani, que é formador de diminutivo.

Por fim, no último capítulo, a pesquisa se debruça sobre a questão da violência, tal como está presente nas narrativas que compõem a obra, bem como os narradores são mobilizados dentro das estratégias utilizadas pelo autor para lidar com essa temática.

CAPÍTULO 1 – Uma Breve Incursão nas Formas Breves

"To define is to limit"

Oscar Wilde, em O Retrato de Dorian Gray

1.1 Do conto ao microconto – a atomização da narrativa

Parece ser humana – demasiado humana, inerentemente humana – a necessidade de envolver-se com narrativas, de contar e de ouvir e histórias, não apenas para relatar acontecimentos, mas também para admoestação, advertência, exercício de imaginação, explicação para fenômenos da natureza e mesmo para desvendar a origem humana. Nesse passo, as narrativas (orais, escritas, televisionadas) compartilhadas fazem parte da argamassa social da vida gregária.

Aliás, sob o signo da convivência, a estória sempre reuniu pessoas que contam e que ouvem: em sociedades primitivas, sacerdotes e seus discípulos, para transmissão dos mitos e ritos da tribo; nos nossos tempos, em volta da mesa, à hora das refeições, pessoas trazem notícias, trocam idéias e... contam casos. (GOTLIB, 2006, p. 10).

A própria concepção do tempo, a noção de passado é derivada da capacidade humana de relatar o sucedido, é por meio das narrativas que a sociedade toma consciência de seu passado (NILES, 1999, p. 2), chegando alguns autores a referirem-se à espécie humana não como *homo sapiens*, mas como *homo narrans*²⁰, capaz de transcender o imediato e palpável, para relatar sua visão do passado ou, até mesmo, para permitir que sua imaginação alce outros patamares, que lhe permitam perceber a vida e a realidade sob um outro vértice.

No mesmo sentido, Horácio Quiroga vislumbra o conto como intrínseco à constituição biológica do ser humano (CARRERA, 1993, p. 48): “*Y mientras la lengua humana sea nuestro preferido vehículo de expresión, el hombre contará siempre, por ser el cuento la forma natural, normal e irremplazable de contar*” (QUIROGA, 1993,

²⁰ “Homo narrans: o hominídeo que não apenas alcançou o sucesso ao negociar no mundo da natureza, encontrando suficiente comida e abrigo para sobreviver, como também aprendeu a habitar mundos mentais que pertencem a tempos que não são o presente e a lugares que são a matéria dos sonhos” (tradução nossa). No original, “*Homo narrans: that hominid who not only has succeeded in negotiating the world of nature, finding enough food and shelter to survive, but also has learned to inhabit mental worlds that pertain to times that are not present and places that are the stuff of dreams*” (NILES, 1999, p. 3).

p.338)²¹. A necessidade do conto e o impacto por ele causado atingem a todos: “*El infante, el hombre primitivo, el analfabeto y el alfabetizado, todo ser humano, es susceptible al efecto de lo contado*” (CASTAGNINO, 1993, p. 211)²².

O crítico canadense Northrop Frye (2017, p. 33), por sua vez, divisa a presença da literatura como inerente à vida social, pois

Nenhuma sociedade humana é tão primitiva que não tenha alguma espécie de literatura. O único, porém, é que a literatura primitiva não chegou ainda a distinguir-se de outros aspectos da vida: ainda está incrustada na religião, na magia e nas cerimônias sociais.

Narrativas ainda vinculadas às práticas religiosas e de conteúdos míticos podem ser exemplificadas nas histórias bíblicas, na *Ilíada*, na *Odisseia*, em *Beowulf*, no *Bhagavad Gita*, na *Epopeia de Gilgamesh*, no *Ayvu Rapyta*, dentre outras²³. Essa imbricação entre a narrativa e a religião na gênese humana não passa sem atenção de Mario Halley Mora, que, no microconto intitulado *Começo*, coloca a criação da narrativa em geral – e religiosa em especial – como consequência da evolução da espécie humana:

De pronto cayó en la cuenta de que era inteligente. Hizo de la caverna un hogar. Fabricó herramientas, aprendió a encender y conservar el fuego e inventó las armas. Se sintió orgullosamente superior a toda criatura viviente sobre la faz de la tierra, y necesitó una medida de su propia importancia. Entonces, creó a Dios a su imagen y semejanza (MORA, 2003, p. 91).²⁴

Nesse microconto, o autor indica a gênese da religião na razão e na capacidade de criar histórias, dada sua tomada de consciência e, invertendo a sentença bíblica, vislumbra na imaginação a criação do sagrado, que terminaria nos relatos míticos que servem de amálgama social.

De fato, além de a narrativa ser usada com fins memoriais e ritualísticos, aparece no estudo da história, na psicologia, e as estruturas narrativas têm sido utilizadas até

²¹ Tradução nossa: “E enquanto a língua humana seja nosso preferido veículo de expressão, o homem contará sempre, por ser o conto a forma natural, normal e insubstituível de contar”.

²² Tradução nossa: “A criança, o homem primitivo, o analfabeto e o alfabetizado, todo ser humano, é susceptível ao efeito do contado”.

²³ O vínculo entre narrativa e práticas religiosas também se encontra nos demais segmentos da arte, como sinal Rosenfield (2006): “Os objetos da arte primitiva são indissociáveis da magia, da religião e dos rituais; esculturas, armas ou joias arcaicas expressam claramente o prestígio social e político dos seus proprietários”.

²⁴ Tradução de ALMEIDA E ALMEIDA (2020): “Logo deu-se conta de que era inteligente. Fez da caverna um lar. Fabricou ferramentas, aprendeu a acender e a conservar o fogo e inventou as armas. Sentiu-se orgulhosamente superior a toda criatura vivente sobre a face da Terra, e necessitou uma medida de sua própria importância. Então, criou Deus a sua imagem e semelhança”.

mesmo como técnicas de vendas, publicidade e negociação, como o comprovam os inúmeros livros lançados sobre *storytelling*.

As narrativas, fruto do engenho humano, assumiram múltiplas formas e conteúdos, fazendo com que, posteriormente, houvesse quem se debruçasse sobre esses textos a fim de classificá-los em gêneros literários – discussão que remonta a Platão e à *Poética* de Aristóteles. De modo algum, essa tarefa é despida de importância, uma vez que a abordagem dos gêneros literários é “uma porta de entrada para literatura” (COUTINHO, 2015, p. 43). Porém, não deve ser tomada como um fim em si, como adverte Massaud Moisés (2006, p. 26):

Assim a tarefa classificatória dos textos dentro do universo dos gêneros não é, como ainda podem pensar estudiosos menos informados ou menos atentos, o objetivo final da crítica. É, com efeito, o ponto de partida, não o de chegada.

Também Imbert destaca esse aspecto norteador e esquemático dos gêneros: “*Los géneros son esquemas mentales, conceptos de validez histórica que, bien usados, educan el sentido del orden y de la tradición y por lo tanto pueden guiar al crítico y aun al escritor*” (1993, p. 353)²⁵.

Essas exortações não têm apenas um caráter estético, mas sim norteador da compreensão da obra a ser analisada, uma vez que os “os traços dos gêneros estão em constante transformação” (SOARES, 2007, p. 21). O próprio Mario Halley Mora tem publicadas duas obras – destinada a jovens e crianças – nas quais se propõe apresentar possibilidades narrativas: *Palabras Mágicas* (2018) e *Vamos a hacer Teatro* (2018). Esses livros têm um caráter mais de elogio à leitura e de convite à escrita do que de análise dos gêneros literários, isto é, são mais pedagógicos do que analíticos. De qualquer modo, indicam a consciência dos meandros do labor criativo e das potencialidades narrativas, como já aludido na introdução.

Nesse passo, acompanhando a gênese da narrativa, apresenta-se o conto. Nas palavras de Lawrence, “*La tradición oral comienza con la primera familia humana y es allí donde hay que buscar la génesis del cuento*” (LAWRENCE, 1993, p. 76)²⁶. No mesmo sentido, LIMA (1944, p. 158):

²⁵ Tradução nossa: “Os gêneros são esquemas mentais, conceitos de validade histórica que, bem usados, educam o sentido da ordem e da tradição e, portanto, também podem guiar ao crítico e ao escritor”.

²⁶ Tradução nossa: “A tradição oral começa com a primeira família humana e é ali onde há que buscar a gênese do conto”.

Nenhum gênero literário tem de fato maiores relações com a alma popular do que o conto. Nenhum outro também, exceto talvez a poesia lírica, remonta a maiores distâncias no espaço e no tempo. Suas origens perdem-se na tradição oral, sendo o elemento mais vivo e constante do folclore.

Lima, embora reconheça que a arte do conto fosse relativamente recente, percebe nos contos a conexão com o passado da tradição oral, da qual fazem parte as tradições orais míticas e religiosas.

Para além das origens apontadas, Vladimir Propp, em sua enciclopédica obra *Morfologia do Conto* (1974), empenha sua capacidade analítica em destrinçar aspectos constantes dos contos folclóricos. Conquanto seu objeto sejam os contos folclóricos e o que se denomina de “contos de fadas”, seu esforço e rigor científico indicam balizas para o tratamento do gênero, fundado numa criteriosa análise de *corpus*.

O conto contemporâneo é legatário dessas formas breves tradicionais, folclóricas. Sobre essa relação, Mario Halley Mora, destacando a importância dos contos de fada, afirma que, em roupagem fantástica, eles “*plantean profundas cuestiones filosóficas que interesan al hombre en general, a su cultura y a su mundo interior*”²⁷ e, traçando a árvore genealógica da narrativa, vê na ficção científica (incluída a cinematográfica) o conto de fadas para adultos²⁸.

Na obra em análise, Halley Mora também presta homenagem aos contos de raiz folclórica em *El Patito Feo*, microconto no qual explora o conto homônimo de Hans Christian Andersen, mas – somado à síntese demandada pelo gênero e proporcionada pelo conhecimento do conto citado – dá-lhe um fim distinto, uma nova roupagem, isto é, faz-lhe uma nova leitura, participando, desta forma, da tradição narrativa que lhe precede.

No entanto, se hoje é possível vislumbrar as raízes do conto, traçando suas raízes desde sua origem oral, com aparente linearidade, nem sempre foi assim. E nem sempre

²⁷ Tradução nossa: “e propõem profundas questões filosóficas que interessam ao homem em geral, a sua cultura e a seu mundo interior”.

²⁸ Em seu livro *Palabras Mágicas*, livro dedicado a crianças e jovens, o autor expõe, em linguagem adapta ao público leitor, a existência de uma estrutura subjacente aos contos de longa linhagem histórica: “*Existen los personajes ‘clásicos’. Esto significa que existen en los cuentos personajes que durante mucho tiempo, hasta ahora, son usados por los escritores de cuentos infantiles*” (2018, p. 29). Tradução nossa: “Existem os personagens ‘clássicos’. Isso significa que existem, nos contos, personagens que, durante muito tempo, até agora, são usados por escritores de contos infantis” (cf. Anexo III Comentário i: Cuento de Hadas, 25 mayo 83).

se reconheceu ao conto o status artístico, literário ou mesmo que esse gênero fosse digno de registro. LAWRENCE (1993, p. 76) explica:

*El nivel de producción de los antiguos escribas y de los impresores medievales era demasiado limitado para perder el tiempo preservando cuentos que todo el mundo conocía y contaba. Cuando finalmente fueron escritos, resultaron poco apreciados por los eruditos de la época; de allí que no se hiciera ningún esfuerzo serio por conservarlos.*²⁹

Contudo, é no século XIX que o conto literário atinge seu esplendor (MOISES, 2012, p. 264), que pode ser considerado como um produto literário desenvolvido por Poe e seus contemporâneos franceses (LAWRENCE, 1993, p. 76). A partir desse momento histórico é que também se busca conceituar o que seja o conto, quais suas características, quais seus elementos, e a diferença com os contos tradicionais. Chamando atenção para a imprecisão terminológica da palavra conto, diferenciando o conto tradicional do conto literário, GOYANES (2009) conclui que “*El cuento tradicional aspiraba a divertir y educar conjuntamente. El cuento literario, fruto de unas épocas nerviosas e intensas, quiere apresar un trozo de vida y presentárselo al lector con toda su caliente y desnuda palpitación*”³⁰.

É pelas mãos de Edgar Allan Poe que se inauguram também as primeiras tentativas de sistematizar o conto. Assim como em *The Philosophy of Composition* (1977), em *Hawthorne y la teoría del efecto en el cuento* (1993), Poe advoga por uma criação fulcrada na racionalidade e no domínio do tema e das emoções que com ele se pretenda causar³¹. Nesse texto, Poe destaca como características do conto a brevidade e a unicidade do efeito, impacto ou impressão. Todo o conto deve ser concebido tendo em conta esses dois elementos.

²⁹ Tradução nossa: “O nível de produção dos antigos escribas e dos impressores medievais era muito limitado para perder o tempo preservando contos que todo mundo conhecia e contava. Quando finalmente foram escritos, resultaram pouco apreciados pelos eruditos da época; por essa razão não foi feito nenhum esforço sério para conservá-los.”.

³⁰ Tradução nossa: “O conto tradicional aspirava a divertir e educar conjuntamente. O conto literário, fruto de tempos nervosos e intensos, quer capturar um pedaço de vida e apresentá-lo ao leitor em seu palpitante quente e nu”.

³¹ Sobre essa racionalidade buscada por Poe, convém lembrar as ponderações de Jorge Luis Borges em sua aula “*El cuento policial*” (2007). O escritor argentino reconhece o engenho de Poe, mas argumenta que a justificativa racional da criação de suas obras literárias tenha sido um reflexo de sua situação pessoal, e para “*librarse de ella dio en fulgurar y, acaso en exagerar sus virtudes intelectuales*” / “livrar-se dela terminou em fulgurar e, talvez, em exagerar suas virtudes intelectuais” (2007, p. 230).

Em “*El cuento y yo*”, Borges novamente expõe a divergência com a concepção de escrita como uma operação intelectual, afirmando: “Yo creo que es mejor que el escritor intervenga lo menos posible en su obra” / “Creio que é melhor que o escritor intervenha o mínimo possível em sua obra” (1993, p. 439). O texto, no entanto, desmente um pouco a declaração, uma vez que a descrição de seu labor de escritor em muito se assemelha ao de Poe.

Em *The Philosophy of Composition*, POE diz “*It is needless to demonstrate that a poem is such only inasmuch as it intensely excites, by elevating the soul; and all intense excitements are, through a psychal necessity, brief*” (1977, p. 552)³². Do mesmo modo que defende a brevidade do poema para a consecução de seus fins, também postula a brevidade do conto como elemento essencial a serviço da unicidade de efeito. Se para o poema, a brevidade aproxima-se aos cem versos, para o conto esse requisito se traduziria em tempo de leitura, no caso, uma leitura que mediasse entre trinta minutos e duas horas. Embora postule uma certa brevidade³³, Poe adverte que o excesso de brevidade também pode ser nocivo à narrativa, uma vez que degeneraria no epigramático.

Julio Cortázar (1993, p. 404), ao tratar da composição do conto, descreve o processo de forma menos racionalizada do que a proposta por Poe. Enquanto Poe afirma antever cada um dos passos do que pretende escrever, o escritor argentino ilustra a concepção do conto como o acesso a um bloco total, um enorme coágulo, que, pouco a pouco, vai se esclarecendo durante a escrita.

Tirante esse aspecto da forma de produção, Júlío Cortázar segue na mesma esteira do preconizado por Poe, destacando que a brevidade narrativa ocorre em função da necessidade de tratamento verticalizado do tema, tensionando tempo e espaço, sem deixar lacunas:

*El tiempo del cuento y el espacio del cuento tienen que estar como condensados, sometidos a una alta presión espiritual y formal para provocar esa «apertura» a que me refería antes. Basta preguntarse por qué un determinado cuento es malo. No es malo por el tema, porque en literatura no hay temas buenos ni temas malos, hay solamente un buen o un mal tratamiento del tema. Tampoco es malo porque los personajes carecen de interés, ya que hasta una piedra es interesante cuando de ella se ocupan un Henry James o un Franz Kafka. Un cuento es malo cuando se lo escribe sin esa tensión que debe manifestarse desde las primeras palabras o las primeras escenas. Y así podemos adelantar ya que las nociones de significación, de intensidad y de tensión han de permitirnos, como se verá, acercarnos mejor a la estructura misma del cuento (1993, p. 385).*³⁴

³² Tradução nossa: “É despidiendo demostrar que um poema só o é na medida em emociona intensamente, com a elevação da alma; e todas as emoções intensas são, por uma necessidade psíquica, breves”.

³³ As considerações sobre brevidade da obra poética remontam aos tempos de Aristóteles e de alguma forma dialogam com as reflexões de Edgar Allan Poe: “é mister que as fábulas tenham uma extensão que a memória possa abranger inteira” (ARISTÓTELES, 2014, p. 27).

³⁴ Tradução nossa: “O tempo da história e o espaço da história devem ser condensados, submetidos a uma alta pressão espiritual e formal para provocar essa <<abertura>> a que me referi antes. Basta perguntar-se por que um determinado conto é ruim. Não é ruim por causa do tema, porque na literatura não há temas bons ou ruins, há apenas um bom ou um mau tratamento do tema. Também não é ruim porque os personagens não têm interesse, já que até mesmo uma pedra é interessante quando dela se ocupam um

Norman Friedman aponta que a discussão sobre limites de tamanho do que seja conto é, quase sempre, infrutífera, concluindo que “*un cuento puede ser breve porque su acción sea breve por naturaleza; o porque su acción, siendo extensa, resulte reducida en su extensión por medio de los recursos de la selección, la escala y/o el punto de vista*” (1993, p. 104)³⁵.

Ainda sobre a questão da dimensão, colaciona-se a lição de Massaud Moisés (2012, p. 255):

Na verdade, o critério quantitativo não é de todo falso nem desprezível. Contudo, deve ser empregado apenas como auxiliar do critério qualitativo, e a posteriori, porquanto a simples contagem das páginas impossibilita afirmar com precisão o tipo de narrativa em foco. O aspecto numérico pode confundir o observador que relegar para segundo plano o conteúdo e a estrutura das obras. É fora de dúvida que o conto encerra breve dimensão, como apontam não poucos estudiosos (May 1976, 2002, 2006; Shaw 1983; Imbert 1999), mas também é certo que isso decorre de fatores intrínsecos: os contos não são contos porque têm poucas páginas, mas, ao contrário, têm poucas páginas porque são contos.

Além da brevidade, a tradição inaugurada por Poe vê na unicidade do efeito um objetivo a ser buscado pelo escritor. O objetivo de cada palavra e de cada frase do conto deve ter em mente o efeito que pretende transmitir. Em artigo curto, POE (1977, p. 656), sinteticamente, expõe “*no word should be then written wich does not tend, or form a part of a sentence which tends to the development of the dénouement, or the strengthening of the effect*”³⁶. Nas palavras de EICHENBAUM (2013, p. 237): “Portanto, atribui Poe uma importância especial a um efeito principal a que contribuem todos os pormenores, bem como à parte final, que deve esclarecer o que a precede”. Em sentido semelhante, Horacio Quiroga, em texto que, talvez, hoje se enquadrasse em disciplinas de escrita criativa, diz que o conto começa pelo fim (1993, p. 329).

Seguindo a mesma linha de raciocínio, escorada nas teorizações de Poe e Cortázar, ROSENBLAT (1993, p. 232) explica a finalidade da brevidade em função do

Henry James ou um Franz Kafka. Um conto é ruim quando é escrito sem essa tensão que deve se manifestar desde as primeiras palavras ou as primeiras cenas. E assim podemos avançar, já que as noções de significado, intensidade e tensão devem nos permitir, como será visto, nos aproximar da própria estrutura do conto”.

³⁵ Tradução nossa: “um conto pode ser breve porque sua ação seja breve por natureza; ou porque sua ação, sendo extensa, resulte reduzida em sua extensão por meio dos recursos da seleção, da escala e/o do ponto de vista”

³⁶ Tradução nossa: “nenhuma palavra deveria ser escrita que não se inclinasse – ou formasse parte de uma oração inclinada – ao desenvolvimento do desenlace, ou ao fortalecimento do efeito”.

efeito pretendido: “*Un cuento no se constituye en tal por su brevedad. Esta es tan sólo un requisito necesario para lograr esa totalidad o esfericidad, forma estructural del cuento, que implica otros aspectos que constituyen sí sus rasgos distintivos*”³⁷.

Conquanto adotando concepção algo distinta na criação de seus contos, TCHEKOV também advoga pela brevidade, chegando a dizer que “*es mejor no decir suficiente que decir demasiado*” (1993, p. 319)³⁸. Para o autor russo, o conto deve ser despido de subjetividade e sentimentalismo, deve narrar de forma breve, evitando os lugares comuns e focando em um protagonista, que será o personagem desenvolvido, uma vez que os demais gravitariam em seu entorno. Sintetizando numa sentença aforística: “*los cuentos no toleran elementos accesorios*” (MERINO, 1993, p. 467)³⁹.

De fato, em atenção à brevidade e a busca por um efeito único, a construção de personagens fica – ou pode ficar – relegada a um segundo plano. No conto, “regra geral, personagens planas, surpreendidas no momento privilegiado da sua existência” (MOISÉS, 2006, p. 256). O momento, portanto, isto é, o acontecimento, é mais importante do que as idiossincrasias dos personagens: “*el cuento es un relato de un hecho que tiene indudable importancia*”⁴⁰ (BOSCH, 1993, p. 365).

Após um breve percurso sobre história e conceito de conto, CASTAGNINO (1993, p. 220) aponta seis elementos indispensáveis ao conto:

- 1) una serie breve y escrita de incidentes secuenciales; 2) ciclo acabado y perfecto; 3) esencialidad de concentrado asunto o incidentes; 4) trabazón de éstos en ininterrumpida ilación (proceso, consecución y función); 5) sin grandes intervalos de tiempo o abundancia espacial (ingredientes de información); 6) final imprevisible, pero adecuado y natural⁴¹.

Ian REID (1993, p. 257), mais sintético, reduz a três as qualidades do gênero, que estariam interrelacionadas, “*a) produce una impresión única en el lector; b) lo hace*

³⁷ Tradução nossa: “Um conto não é constituído como tal por causa de sua brevidade. Este é apenas um requisito necessário para alcançar essa totalidade ou esfericidade, forma estrutural do conto, o que implica outros aspectos que constituem traços identificadores”.

³⁸ Tradução nossa: “é melhor não dizer o suficiente do que falar em excesso”.

³⁹ Tradução nossa: “os contos não toleram elementos acessórios”.

⁴⁰ Tradução nossa: “o conto é um relato de um ato que tem inquestionável importância”.

⁴¹ Tradução nossa: “1) uma série curta e escrita de incidentes sequenciais; 2) ciclo acabado e perfeito; 3) essencialidade do assunto ou incidentes; 4) enlace destes em ininterrupta ilação (processo, consecução e função); 5) sem grandes intervalos de tempo ou abundância espacial (ingredientes informativos); 6) final imprevisível, porém adequado e natural”.

concentrándose en una crisis; y, c) dicha crisis es fundamental dentro de una trama cuyos hilos son controlados por el autor”⁴².

Em sentido contrário, há quem como MILLÁS que, diante da mutabilidade do conto, descrê de traços específicos do gênero, uma vez que *“los rasgos específicos atribuibles al cuento son los mismo que se pueden atribuir a la literatura en general*”⁴³ (1993, p. 250).

Para além dos aspectos formais, PIGLIA (2014), esmiuçando contos que se fizeram clássicos apresenta sua tese: *“un cuento siempre cuenta dos historias*”⁴⁴ e é a história não aparente quem desvela a forma do conto. *“La historia secreta se construye con lo no dicho, con lo sobrentendido y la alusión*”⁴⁵ (PIGLIA, 2014), isto é, há articulação entre a atividade do escritor, de apresentar ambas as histórias, e o trabalho do leitor, de perceber que há mais no texto do que a história visível.

Essas reflexões de PIGLIA, levam-no, mais adiante, a discorrer sobre a finalização do conto, onde, em regra, reside o impacto do conto. Isso se dá, em especial, porque há uma convicção de que não há uma linguagem que dê conta da completude, isto é, não é possível concluir, pois temos como certo que tudo continua: *“la verdad de una historia depende siempre de un argumento simétrico que se cuenta en secreto. Concluir un relato es descubrir el punto de cruce que permite entrar en otra trama*”⁴⁶.

Essa visão do conto mostra uma abertura hermenêutica entre o contado e o aludido, fruto da concisão da narrativa, que permite a ampliação da atividade do leitor, que passa a ter de exercer o papel de investigador, que colmatará as lacunas da narrativa, buscando evidências das histórias subjacentes. BORGES (2007, p. 230), em ensaio sobre Poe e o conto policial, explica o papel que desempenha a consciência do gênero na leitura e recepção de um texto literário. Embora o texto trate especificamente dos contos policiais, não parece equivocado perceber esse fenômeno nos demais contos literários. Portanto, para a ocorrência do impacto, do ápice da tensão almejado pelo

⁴² Tradução nossa: “a) causa uma impressão única no leitor; b) faz isso concentrando-se em uma crise; e, c) tal crise é fundamental dentro de um enredo cujos fios são controlados pelo autor”.

⁴³ Tradução nossa: “os traços específicos atribuíveis ao conto são os mesmos que podem ser atribuídos à literatura em geral”.

⁴⁴ Tradução nossa: “Um conto sempre conta duas histórias”.

⁴⁵ Tradução nossa: “A história secreta se constrói com o não dito, com o subentendido e com a alusão”.

⁴⁶ Tradução nossa: “a verdade de uma história sempre depende de um argumento simétrico que é contado em segredo. Concluir uma história é descobrir o ponto de travessia que permite que entrar em outra trama”.

escritor, também há de o leitor de estar atento, aberto à recepção das possibilidades do conto.

No entanto, a procura de concisão não se encerra na já breve forma dos contos. Na busca de um rigor adamantino, visa-se ainda mais à brevidade, à síntese, além da concisão da tensão. Do enlace entre poesia e conto clássico⁴⁷ nasce um novo gênero e, com isso, renascem as discussões sobre o gênero, de nomenclatura aos elementos constitutivos, passando por sua constituição como gênero autônomo.

Microconto, microrrelato, minificção, literatura brevíssima, *sudden fiction*, *flash fiction*, *short short story*, *shortsy*, miniconto, nanoconto, relato hiperbreve, relato mínimo, *literatura cuántica*, *relatillo*, *ficción súbita*, *textículo*, *relato enano*. Essas são algumas das denominações utilizadas para designar o gênero que radicaliza a questão da brevidade narrativa. Conforme apontado por ANDRÉS-SUAREZ (2017 p. 29), a nomenclatura varia geograficamente, tendo predominado em Espanha a expressão *microrrelato*, enquanto na América Latina predominaria *minificción*. Apesar dessas preferências, para os limites deste trabalho, será usado o termo escolhido pelo autor em estudo: microconto.

PEREZ (2008) coloca os gêneros surgidos com a micronarrativa dentro de um movimento minimalista, enraizado em movimentos da pintura e da escultura, que se espalha por outros ramos da arte, ganhando da vertente arquitetônica o mote de “menos e mais”. O minimalismo é, portanto, um movimento artístico que exprime uma reação ao excesso de refinamento e prolixidade na seara artística. Tal acepção é usada na arquitetura, na música e também na literatura: “O minimalismo, em suma, se manifestaria tanto na simplificação das formas como na redução dos elementos de linguagem” (2008, p. 20).

Nesse passo, o microconto, por seu perfil minimalista, aproxima-se de formas poéticas, como, por exemplo, haikais⁴⁸, tankas⁴⁹, assim como remete a outros gêneros

⁴⁷ Nesse sentido, VALADÉS (1993, p. 286) e ANDRÉS-SUAREZ (2017 p. 22).

⁴⁸ Um haikai de Millôr Fernandes (1997, p. 68):

Com pó e mistério
A mulher ao espelho
Retoca o adultério

⁴⁹ Um tanka de Yosano Akiko (2007, p. 62/63):

mamilos duros

sintéticos, como os aforismos⁵⁰, analectos⁵¹ e provérbios⁵² e, até mesmo, piadas. Nesses gêneros é possível encontrar laivos de narratividade que os irmanam aos microcontos.

Do mesmo modo que os contos, também a evolução histórica dos microcontos lança suas raízes em tempos imemoriais, havendo quem veja sua gênese na literatura chinesa, com resquícios em diversas outras tradições, como a árabe, hindu, judaica etc. (VALADÉS, 1993, p. 286). Apesar dessa origem ancestral, há um renascer dessa narrativa como gênero literário no século XX, chegando a tornar-se um gênero emblemático do século XXI (ANDRÉS-SUAREZ, 2017 p. 21). É comum atribuir essa ascensão do gênero à velocidade da vida do período contemporâneo e sua consolidação à evolução tecnológica, com a ascensão de redes sociais (GOMES, 2013), embora, por evidente, não seja o caso da obra investigada, que, aliás, se insere na tradição hispânica da escrita breve.

No mundo hispanófilo, no qual se insere a obra a ser analisada, as micronarrativas já são antevistas na obra de Rubén Dario de 1888 (SOUZA, 2021, p. 24), nas greguerías de Ramón Gómez de La Serna, e narrativização da poesia Juan Ramón Jiménez (ANDRÉS-SUAREZ, 2017 p. 26). VALADÉS estipula como marco fundacional da tradição microcontística latino-americana a publicação de *A Cirne*, de Julio Torri, no ano de 1917 (1993, p. 286). Independentemente do marco que se utilize, se o da escrita intencional do gênero micronarrativo ou sua escrita incidental, no seio de obras mais abrangentes, inegável é que a presença dessa narrativa minimalista ganha terreno na literatura hispânica.

revelam-se os mistérios
tão docemente
uma flor desabrocha
vem tingida de carmim

⁵⁰ À guisa de exemplo, veja-se a presença de narratividade num aforismo de Nietzsche (2002, p. 96): “‘Onde estiver a árvore do conhecimento, aí está o paraíso’: é o que dizem as serpentes mais velhas e as mais novas”.

⁵¹ Também é possível encontrar narratividade nalguns dos analectos de Confúcio, como o que segue (2006, p. 112):

Chi-lu perguntou como os espíritos dos mortos e os deuses deveriam ser servidos. O Mestre disse: “Você sequer é capaz de servir aos homens. Como poderia servir aos espíritos?”
“Posso perguntar sobre a morte?”
“Você sequer entende a vida. Como poderia entender a morte?”

⁵² É possível encontrar narratividade nalguns provérbios bíblicos, vg: “O rico e o pobre se encontram; a todos o Senhor os fez” (BÍBLIA, Provérbios 22:2).

A percepção desse tipo de narrativa como um gênero independente dos contos traz à baila a discussão sobre suas características, que se regem por dois princípios: hiperbrevidade e narratividade (ANDRÉS-SUAREZ, 2017 p. 22). Quanto à questão da hiperbrevidade novamente reacende-se a discussão dos limites dimensionais da obra: duas páginas impressas (ROJO, 2009, p. 22.), uma página impressa (ANDRÉS-SUAREZ, 2017 p. 22), três quartos de página (VALADÉS, 1993, p. 285), menos de 200 caracteres (GOMES, 2013).

Essas discussões obrigam à retomada do já discutido anteriormente, isto é, da teoria do conto:

Assim sendo, uma estética do miniconto pressupõe a teoria do conto, visto que a suma brevidade é tão circunstancial quanto dizer que estamos ante um conto policial ou um conto de 10, 20, 30 ou mais páginas. Considerando que não podemos afirmar com certeza quantas são as linhas ou páginas que uma narrativa deve ter para constituir um miniconto, somente é lícito saber se estamos ou não falando do mesmo objeto quando nos referimos à suma brevidade de um conto (MOISÉS, 2012 p. 318).

Essa discussão não é meramente teórica, uma vez que se faz necessário definir o conceito de microconto para Mario Halley Mora. Sob essa rubrica, a obra agrega narrativas de um único parágrafo, contendo entre 29 a 252 palavras (média 76,7 palavras por microconto).

Mas, de forma semelhante ao que acontece com o conto, não é apenas da extensão que se classifica um texto como microconto, mas, sim sua forma e conteúdo. Não obstante, segundo ANDRÉS-SUAREZ (2017 p. 24), as consequências da hiperbrevidade na concepção dos microcontos são:

a) la ausencia de complejidad estructural, b) la mínima caracterización de los personajes, c) el esquematismo espacial, d) la condensación temporal, e) la utilización de un lenguaje esencialmente connotativo que confiere al texto la potencia expresiva y semiótica, f) la importancia del título – elemento clave que guarda una relación dialéctica con el texto, orienta la lectura y subraya los elementos significativos que conviene tener en cuenta –, y también del inicio y del cierre (abundan los finales sorprendivos y/o enigmáticos)⁵³.

⁵³ Tradução nossa: “a) a ausência de complexidade estrutural, b) a caracterização mínima das personagens, c) o esquematismo espacial, d) a condensação temporal, e) o uso de uma linguagem essencialmente conotativa que dá ao texto o poder expressivo e semiótico, f) a importância do título – elemento-chave que tenha uma relação dialética com o texto, orienta a leitura e sublinha os elementos significativos que devem ser levados em conta –, e também do início e fechamento (abundam os finais que causam surpresa e/ou são enigmáticos)”.

Como se nota, há uma radicalização do conto, aprimorando a concisão das estruturas essenciais da narratividade: *“la unicidad de concepción y recepción se acentúan, la intensidad del efecto es mayor, y, por supuesto, la economía es más grande, igual que el rigor y la condensación más apretada, ya que las palabras a utilizar son pocas y el espacio es menor”*⁵⁴ (ROJO, 2009, p 49).

Corolário dessa drástica redução de elementos e da velocidade impressa pela hiberbrevidade narrativa, há maior abertura hermenêutica do texto, que “coloca o ponto de partida, o leitor infere o ponto de chegada, apelando ao ser saber literário e cultural” (ÁLVARES, 2012). Impossível fugir, portanto, da bastante gasta e citada metáfora do iceberg, segundo a qual o microconto seria apenas a superfície visível de uma estrutura monumental que lhe dá sustento. Cabe ao leitor a imersão na narrativa para descobrir-lhe os aspectos submersos. Requer-se do leitor a participação ativa (ROJO, 2009, p. 75).

Uma das estratégias mais profícuas na gestão de microtextos, por sua possibilidade de ampliação semântica, é a intertextualidade⁵⁵:

Debido a la brevedad del espacio y a la condensación de la anécdota, el autor debe encontrar un tema conocido, o dar referencias comunes para no tener que explicar situaciones ni ubicar largamente al lector. En los minicuentos es común el uso de la intertextualidad y, en menor medida, de la metaliterariedad (ROJO, 2009, p 23).⁵⁶

Nesse sentido, por exemplo, textos como os contos de fadas são material privilegiado para funcionar como hipotexto, como no caso que será analisado na próxima seção, do microconto *El Patito Feo*, que remete aos contos tracionais, colocando no leitor a responsabilidade pelo conhecimento do original e das possibilidades interpretativas derivadas do texto lido e do texto referido.

Um dos mais populares microcontos *“El dinosaurio”*⁵⁷, de Augusto Monterroso, é pródigo em alusões, paródias, gerando uma nova cadeia de intertextualidade. Apenas a

⁵⁴ Tradução nossa: “a unicidade da concepção e da recepção são acentuadas, a intensidade do efeito é maior, e, claro, a economia é maior, assim como o rigor e a condensação mais apurada, já que as palavras a serem usadas são poucas e o espaço é menor”.

⁵⁵ Não custa lembrar que a intertextualidade não é exclusiva dos microcontos e os há sem recorrer à intertextualidade (SOUZA, 2021, p. 126).

⁵⁶ Tradução nossa: “Devido à brevidade do espaço e à condensação da anedota, o autor deve encontrar um tema conhecido, ou dar referências comuns para não ter que explicar situações ou localizar o leitor precisamente. Nas mini-histórias é comum usar intertextualidade e, em menor grau, metaliterariedad”.

⁵⁷ MONTERROSO *apud* ROJO, 2009, p. 103:

El dinosaurio
Cuando despertó, el dinosaurio todavía estaba allí.

modo de exemplo, longe de ser uma lista exaustiva, elencam-se algumas referências à obra:

Dinossauros

Quando acordaram, Monterroso ainda estava lá. (CARRASCOSA, 2016)

I

Quando acordou, já não estava mais lá. (SPALDING, 2018, p. 33)

O pesadelo de Houaiss

Quando acordou, o dicionário ainda estava lá. (TERRON *apud* FREIRE, 2004, p.42)

Quando despertou, a tese ainda estava lá. (SOUZA, 2021)

A microficcão é aludida também no título de tese, *Pequeno como um dinossauro: microconto, um gênero autônomo* (SOUZA, 2021), e em coletânea de microcontos assinada por Marcio Markendorf, André Ricardo Aguiar e Adriano Salvi, na obra “Ainda estavam lá” (2021).

Além da intertextualidade, nos microcontos, a elipse é levada ao ápice. Numa expressão paradoxal, a acentuada presença da elipse potencializa a narrativa. O não dito, o aludido, o referido, cada um desses elementos desempenham um importante papel na compreensão da narrativa. Portanto, a leitura do microconto demanda a leitura ativa, a busca de pistas nos desvãos narrativos, uma vez que “quanto mais econômica é a escrita, mais dispendiosa é a leitura” (ÁLVARES, 2012).

Anteriormente mencionou-se PIGLIA, que propõe que o conto traz duas histórias, de modo semelhante, ROJO (2009, p. 78) explica que a leitura do microconto pode ser feita em, pelo menos, dois níveis:

El minicuento tiene dos niveles de lectura. Puede leerse sin establecer relaciones, viendo, o leyendo y pasando la página, o puede verse o leerse estableciendo relaciones intertextuales, aplicando la «enciclopedia» y sacando más información, o en todo caso una información más rica de la que puede obtenerse siguiendo la primera opción. Por supuesto, la segunda opción no es alcanzable sin contar con un lector que sepa establecer relaciones entre hechos. Esto es, que aplique su cultura.⁵⁸

⁵⁸ Tradução nossa: “O miniconto tem dois níveis de leitura. Pode ser lido sem estabelecer relações, vendo ou lendo e passando a página, ou pode ser visto ou lido estabelecendo relações intertextuais, aplicando a ‘enciclopédia’ e obtendo mais informações, ou em qualquer caso uma informação mais rica do que o que

Voltando aos exemplos acima, só é possível extrair o máximo das minificações que fazem alusão ao microconto de Monterroso, quando se tem a noção de sua existência e de sua persistência incômoda na teoria literária.

Outra característica comumente apontada pelos estudos hispano-americanos dos microcontos é o seu caráter *proteico*⁵⁹, isto é, sua possibilidade de transitar entre outras formas simples, de adaptar-se a elas, ou delas se valer para veicular sua narrativa:

El minicuento da la impresión de ser un tipo de texto des-generado. En apariencia no es exactamente un cuento, aunque tenga sus características, pero tampoco es un ensayo ni un poema en prosa, aunque se parezca mucho a estas formas. Pertenecce o se vincula con muchos géneros a la vez, pero a ninguno de ellos en propiedad (ROJO, 2009, p. 79).⁶⁰

As conclusões de ROJO remetem ao anteriormente mencionado, é dizer, à presença de narrativas breves mais arcaicas, veiculadas em formas como aforismos, provérbios, parábolas e fábulas.

LAGMANOVICH (1996), buscando uma teoria que explique o microrrelato hispano americano, amarra a discussão sobre o status genérico do microconto – a seu ver, híbrido, como soem ser todos os gêneros – à recepção do leitor:

El segundo de estos elementos, la percepción del lector, lo encontramos cada vez más importante en la teoría contemporánea. La obra literaria no termina de formalizarse mientras no completa su circuito, es decir, cuando se ha producido la recepción por parte del lector.

La verdad es que somos cada vez más los lectores que aspiramos a leer microrrelatos en tanto tales; que reexaminamos obras del pasado buscando esas construcciones perdidas; que asumimos una distinta actitud lectoral frente al microrrelato y frente al cuento. Los lectores somos quienes estamos terminando de constituir el género; la tarea llevó unos cincuenta años, pero ahora está llegando a su fin.⁶¹

se pode obter seguindo a primeira opção. Obviamente, a segunda opção não é alcançável sem ter um leitor que saiba estabelecer relações entre os fatos. Isto é, para aplicar sua cultura”.

⁵⁹ Segundo o dicionário etimológico: “*proteico* 2 griego *Proteus*: *Proteo*, dios mitológico marino que cambiaba fácilmente de forma. S. xix - *Que cambia fácilmente*” (PÉREZ, 1996). Tradução nossa: “*proteico* 2 grego *Proteus*, deus mitológico marinho que mudava facilmente de forma. S. XIX – que muda facilmente”.

⁶⁰ Tradução nossa: “O miniconto dá a impressão de ser um tipo de texto des-generado. Na aparência não é exatamente um conto, embora tenha suas características, mas tampouco é um ensaio ou um poema em prosa, embora seja muito semelhante a essas formas. Ele pertence ou está vinculado a muitos gêneros ao mesmo tempo, mas a nenhum deles propriamente ditos”.

⁶¹ Tradução nossa: “O segundo desses elementos, a percepção do leitor, a encontramos cada vez mais importante na teoria contemporânea. A obra literária não termina de se formalizar até que conclua seu circuito, ou seja, quando tenha ocorrido a recepção do leitor.

“A verdade é que somos cada vez mais leitores que aspiram a ler microrrelatos como tais; que reexaminamos obras do passado procurando por essas construções perdidas; que assumimos uma atitude

Diante desse breve panorama, é possível que haja decepção por parte de quem busque definições e limites claros ou modelos aos quais possa subsumir as narrativas e chegar a sua classificação genérica. E é nesse terreno tormentoso, em uma época que o assunto era incipientemente discutido, que a obra de Mario Halley Mora se propõe abertamente como precursora desse conturbado gênero no Paraguai.

Feitas essas considerações preliminares quanto aos gêneros da constelação do conto, é hora de dar um passo além e iniciar um caminho exploratório na obra *Cuentos, microcuentos y anticuentos*.

CAPÍTULO 2 – Contos, microcontos e anticontos na obra de Halley Mora

2.1. Gênese e evolução da obra *Cuentos, microcuentos y anticuentos*

Antes de tentar esboçar o que sejam contos, microcontos e anticontos na obra de Mario Halley Mora, cumpre tentar traçar os limites do objeto de estudo. A opção por centrar-se apenas em uma obra deve-se aos limites do gênero, bem como à imprecisão quanto aos limites da obra do autor, uma vez que não há – até o momento – sequer uma lista completa de todas as suas obras.⁶²

A edição usada para o presente trabalho é a publicada em 2003, pela editora *El Lector*, cujo texto é basicamente o mesmo do registrada na Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, edição virtual baseada na edição também da editora *El Lector*, do ano de 1987. Muito embora não seja possível – nos limites deste trabalho – precisar o ano exato de produção de cada uma das narrativas, percebe-se que a história dos textos que compõem o livro é mais antiga que a edição referenciada pelos livros de História da Literatura Paraguaia.

No ano de 1971, sob o título *Cuentos y Anticuentos*, publicada na *Colección El País*, a obra contém 12 contos⁶³ e 3 anticontos. Desse acervo inicial, por exemplo, o conto *Perrito* já havia sido submetido a concurso internacional e sido premiado pela *Revue Française*. Para fins de contextualização e memória, nota-se que a obra surge, portanto, quando do que se convencionou nomear *boom* latino-americano. Embora Halley Mora não figure entre os autores catapultados pelo fenômeno editorial, é possível que sua produção

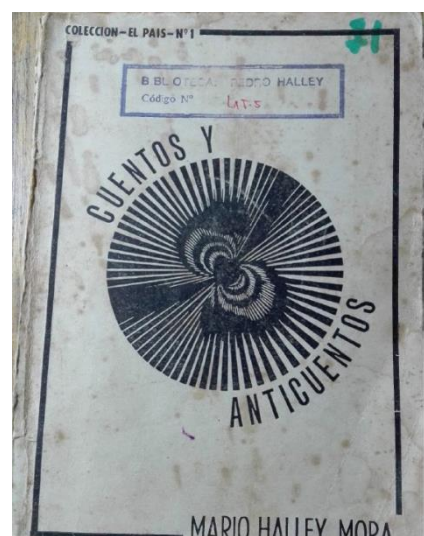


Figura 2: Capa da edição de 1971

⁶² Em seu livro *Yo anduve por aquí* (1999), Halley Mora diz ter publicado 25 livros. Peiró Barco (2001) ainda afirma que o autor publicou contos em diversos livros e coletâneas. Parte de sua obra teatral, por exemplo, se perdeu. A produção jornalística, com seus *Comentario'i*, também carecem de sistematização, tendo sido apenas uma pequena parte publicada no livro *Parece que fue ayer*. Também quanto às tirinhas de jornal – nas quais introduz o *jopara* – também não há registro organizado de sua produção. Por fim, também não há – de maneira organizada – um registro de prólogos e ensaios que tenha escrito. Há, portanto, um longo horizonte de possibilidades a serem trabalhados para estabelecer uma correta aproximação da obra do autor em estudo.

⁶³ *Perrito, Lo grotesco, El puente, Muerte administrativa, La libreta de almacén, El luisón, Los dos diarios, La cita, La trampa, Nicanor, La cinta grabada, El arribeño.*

narrativa tenha sofrido influxos dos escritores latino-americanos que, então, gozavam de prestígio internacional, o que também pode ter gerado reflexo nas alterações que a obra viria a sofrer na década seguinte.⁶⁴

Posteriormente, em 1983, o autor publica o volume *Cuentos y microcuentos* pela editora *El Lector*.⁶⁵ Os anticontos desaparecem do título e, embora não haja uma categoria específica para eles no índice, aparecem no meio dos contos, sem qualquer tipo de menção específica do motivo desse rearranjo. Aos contos no livro publicado em 1971, acrescentam-se 14 novos contos⁶⁶. Por sua vez, os contos *Nicanor*, *Lo grotesco*, *El puente* e *Los dos diarios* aparecem após os microcontos.

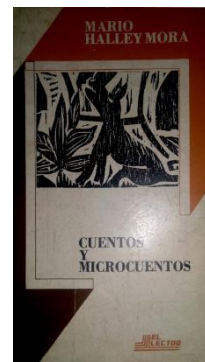


Figura 3: Capa da edição de 1983



Figura 4: Capa da edição de 1987

A partir de 1987, o livro parece ter tomado sua forma final, passando a chamar-se *Cuentos, microcuentos y anticuentos*. Quantitativamente, não houve modificação no acervo colacionado, apresentando-se com o mesmo conjunto de 66 narrativas, apenas com ordem diferente e com a (re)criação da categoria anticontos – que havia sido obliterada na obra de 1983 –, onde alberga três de suas narrativas *Del miedo*, *De la fúria* e *Del fuego*. Na edição de 1983, os anticontos haviam sido dissolvidos e espalhados aleatoriamente entre os textos elencados na categoria de contos.

Essa localização temporal da obra deve ser levada em conta porque, nesse mesmo período o autor se destacava como dramaturgo, mesmo assim ainda dependia de seu trabalho jornalístico no jornal *La Patria*, onde publicava sua coluna *Comentario 'i'*:

Incluso en el periodismo, Halley Mora demostró su talento literario, especialmente a través de aquella memorable columna en la contratapa del

⁶⁴ Se é possível vislumbrar certas simetrias entre as obras de Halley Mora com seus contemporâneos latino-americanos na versão final da obra (i.e. a de 1987), essa influência ficará ainda mais marcada em sua obra *“Los Habitantes del Abismo”*, de 1989.

Massaud Moisés (2012, p. 264), ao tratar da evolução histórica do conto, afirma que a época de esplendor desse gênero deu-se no século XIX, espraiando-se até o XX, elencando uma diversidade de autores tais como James Joyce, Jorge Luis Borges, Virginia Woolf, Anatole France, que se destacaram na escrita contística. Mario Halley Mora escreve nesse contexto mundial.

⁶⁵ Essas informações demandam investigações confirmatórias mais acuradas no campo da crítica textual, que excedem o objetivo deste trabalho.

⁶⁶ *Castración, La cajita de música, Cosme Mendoza, Niceto González, Calaito Sosa, Rosalía, El licenciado, Recuerdo de Reyes, El perro, El entierro, El maniquí, El Angel de la Guarda, Papá y mamá, El fantasma*. Ver Anexo II.

diario Patria, llamada Comentario'i, que era como un bálsamo en medio del contenido de ese medio que respondía al régimen de Alfredo Stroessner. Esa sección era como un silencioso refugio para el autor que confesaba que en medio de su trajín creativo, debía aceptar el trabajo periodístico para vivir (Farina, Bernardo in MORA, 2018, pp. 11-12).⁶⁷

Esse período de germinação da obra – quase dezoito anos – aliados à prática jornalística e ao exercício do teatro, dão à obra um caráter plural, contemporâneo, articulando-se e criando na fratura entre o arcaico e o moderno (AGAMBEN, 2009), conhecedor da tradição e de seu país, intuindo o futuro, mas com olhos no presente. Levando em conta que a primeira obra é de 1956 e que o autor escreveu até sua morte em 2003, o período dessa obra corresponderia ao segundo terço de sua vida.

Deste modo, portanto, a obra sobre a qual este trabalho se debruçará, em sua edição de 2003, é composta de 66 narrativas, das quais 22 estão sob a aba contos, 41 estão sob a rubrica de microcontos e 3 estão agrupados como anticontos. Essa observação é importante por três razões.

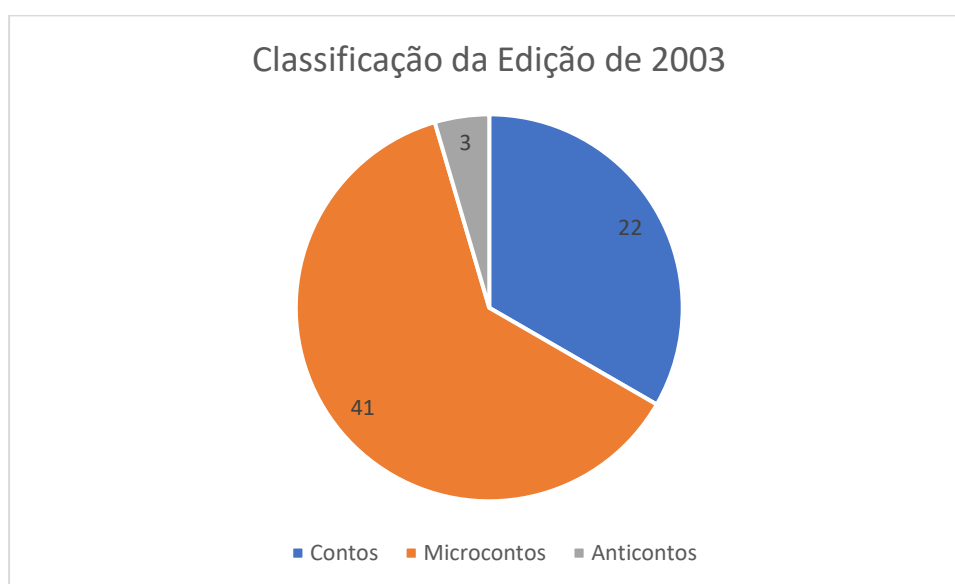


Figura 5: Divisão dos gêneros literários na obra

A primeira observação diz respeito aos microcontos, pois das 41 narrativas assim classificadas, 37 apresentam forma extremamente breve, de paragrafação única, privilegiando a economia do (micro)conto, concentrando ao máximo a ação no tempo e no espaço. Sem embargo, quatro deles – quais sejam, *Nicanor*, *Lo grotesco*, *El puente* e

⁶⁷ Tradução nossa: “Até mesmo no jornalismo, Halley Mora demonstrou seu talento literário, especialmente através daquela coluna memorável na contracapa do jornal *La Patria*, chamada *Comentario'i*, que era como um bálsamo no meio do conteúdo desse meio que respondia ao regime de Alfredo Strossner. Essa seção era como um silencioso refúgio para o autor que confessava que, no meio de seus afazeres criativos, tinha que aceitar o trabalho jornalístico para sobreviver”.

Los dos diarios – fogem desse esquema mais rígido, o que já fora notado quando da tradução dos microcontos para a língua portuguesa (ALMEIDA e ALMEIDA, 2020). Do ponto de vista formal, portanto, essas quatro narrativas, embora classificadas como microcontos no índice de obra, assemelham-se mais aos contos do autor. Alguns dos textos agrupados na seção de contos são, inclusive, menores do que esses quatro.

Nesse aspecto, os contos da obra são textos que contém de 343 a 2891 palavras (média 1100), enquanto os microcontos são compostos de 29 a 252 palavras (média 76,7), sempre em um único parágrafo. Por fim, os anticontos têm entre 500 e 812 palavras (média 706). *Nicanor*, *Lo grotesco*, *El puente* e *Los dos diarios* têm, respectivamente, 538, 854, 1556 e 871 palavras.

Essa interpretação, baseada na brevidade e nas características textuais, compartilha da chave hermenêutica oferecida por José-Luis Appleyard no prólogo da obra:

En lo que se refiere a la microcuentos, éstos constituyen una variante dentro del género narrativo y son una suerte de juego que se asemeja en mucho a las miniaturas a las que son tan adictos los pueblos orientales y también a esos poemas del mismo origen que deben encerrar todo un mundo con la máxima economía verbal (Mora, 2003, p. 10).⁶⁸

O segundo aspecto diz respeito ao fato de que *Nicanor*”, *Lo grotesco*, *El puente* e *Los dos diarios* são narrativas já presentes no livro *Cuentos y Anticuentos* de 1971, quando foram classificadas como contos pelo autor, muito antes de serem lançados ao final dos microcontos, o que ocorre, aparentemente, apenas na edição de 1983.

O terceiro aspecto a ser analisado, ainda vinculado à classificação das narrativas *Nicanor*, *Lo grotesco*, *El puente* e *Los dos diarios*, consiste no fato de que essas narrativas não foram incluídas no volume *Todos los microcuentos*, publicado pelo autor em 1993. Deste modo, as narrativas mencionadas, por sua origem, por critério cronológico, por critério lógico, não podem ser consideradas como microcontos.

⁶⁸ Tradução nossa: “No que se refere aos microcontos, estes constituem uma variante dentro do gênero narrativo e são um tipo de jogo que se assemelha em muito às miniaturas às quais são adictos os povos orientais e também esses poemas de igual origem que devem conter em si todo um mundo com a máxima economia verbal”.

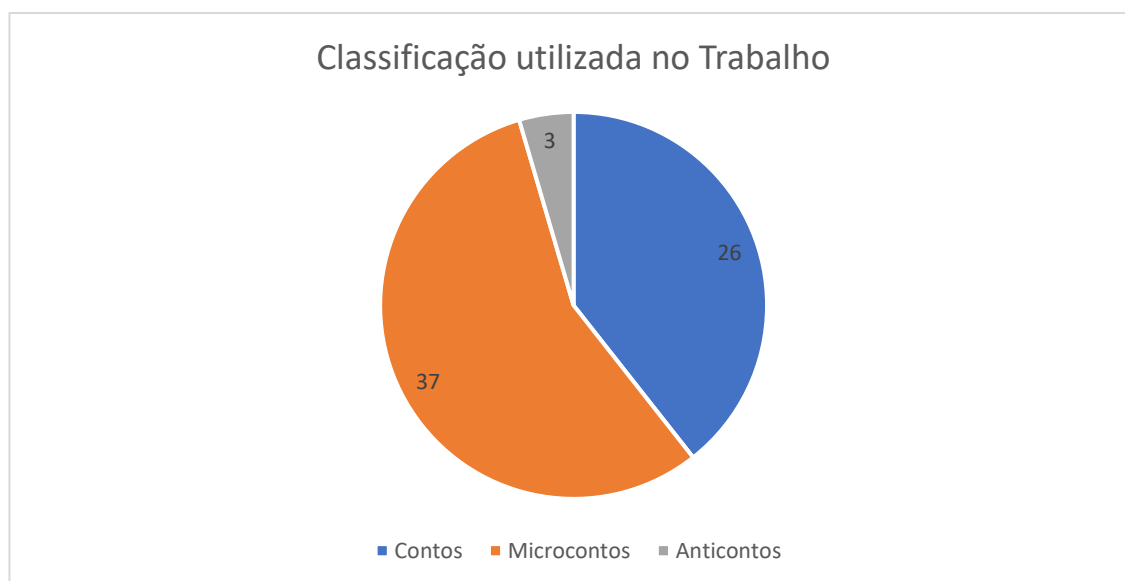


Figura 6: Reclassificação dos textos da obra

Portanto, para as lindes desta investigação, as narrativas acima apontadas, por critérios formais e estruturais, serão entendidas como contos e não como microcontos.

2.2. Contos

Como se viu no primeiro capítulo, muito se discute sobre o conceito do que seja conto, bem como sobre os limites desse gênero literário. Para o presente estudo, adotaremos a tese nominalista de GARRAMUÑO (1993, p. 451):

*El cuento no existe, existen los cuentos; el cuentista, como especie humana determinable, en la cual se pueden subsumir una cantidad de personas dedicadas al trabajo, tampoco existe: lo que existen son los cuentistas, todos diferentes, como diferentes son las gotas de agua en un aguacero torrencial o las espigas en un enorme campo de trigo floreciente*⁶⁹.

Mario de Andrade apresenta a mesma ideia em formulação mais sintética “Em verdade, sempre será conto aquilo que seu autor batizou com o nome de conto” (ANDRADE, 2012, p 22). Portanto, o que se busca entender é como são os contos deste autor específico, nesta obra específica, mesmo sabendo que também aqui há um

⁶⁹ Tradução nossa: “O conto não existe, existem os contos; o contista, como uma espécie humana determinável, na qual se podem subsumir uma quantidade de pessoas, tampouco existe: o que existe são os contistas, todos diferentes, pois diferentes são as gotas d’água em uma chuva torrencial ou as espigas em um enorme campo de trigo florescente”.

conjunto de indivíduos (contos) a serem analisados, os quais podem demandar diferentes enfoques, como corolário da adoção da premissa acima mencionada.

BORGES, ao reconhecer a paradoxal necessidade do conceito de gênero, propõe uma estética de recepção:

El hecho estético requiere la conjunción del lector y del texto y sólo entonces existe. Es absurdo suponer que un volumen sea mucho más que un volumen. Empieza a existir cuando un lector lo abre. Entonces existe el fenómeno estético, que puede parecerse al momento en el cual el libro fue engendrado (BORGES, 2007, p. 229).⁷⁰

Até ser lido, um conto, um livro não passa de “*un volumen, una cosa entre las cosas*” (BORGES, 2005, p. 278)⁷¹. É no leitor que se perfectibiliza o fato estético. Em sentido semelhante, aprofundando a concepção borgeana e analisando isoladamente os elementos presentes no fenômeno estético, CASTAGNINO (1993, p. 218) explica que:

*Como obra literaria, el cuento no existe sino en acto. El carácter fáctico es rasgo distintivo del hecho literario. Sobre el papel impreso, el cuento no es sino escritura, objeto. Acto resulta el de su creación por el autor; acto el de su recreación por el lector.*⁷²

Na figura abaixo, busca-se a representação de como se desenvolvem os papéis de autor e leitor diante da materialidade do objeto textual que se lhe intermedeia.

⁷⁰ Tradução nossa: “O fato estético requer a conjunção do leitor e do texto e só aí existe. É absurdo supor que um volume seja algo mais que um volume. Começa a existir quando um leitor o abre. Então existe o fenômeno estético, que pode assemelhar-se ao momento em que o livro foi engendrado”.

⁷¹ Tradução nossa: “um volume, uma coisa entre as coisas”.

⁷² Tradução nossa: “Como obra literária, o conto não existe senão em ato. O caráter fático é traço distintivo do fato literário. Sobre o papel impreso, o conto não é mais que escrita, objeto. Ator resulta o de sua criação pelo autor; ato é o de sua recreação pelo leitor”.

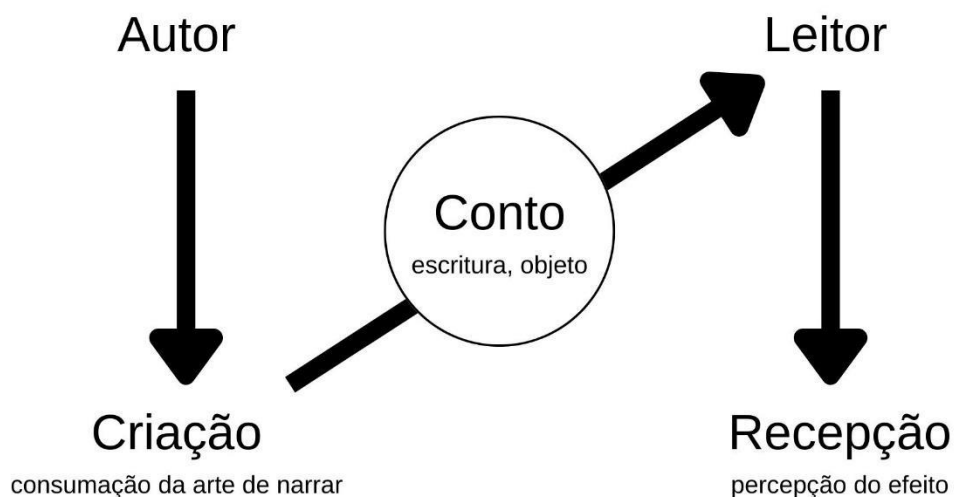


Figura 7: O conto como fato literário

Levando em conta que “*el cuento literario admite toda clase de experiencias, toda suerte de realidades e ilusiones, las ópticas más variadas*”⁷³ (CASTAGNINO, 1993, p. 222), na obra analisada, o autor desenvolve contos nos quais se destaca sua verve experimental, valendo-se de linguagem prosaica e tratando de diversos temas, que vão de histórias da infância a memórias das guerras. Pelo experimentalismo e pela produção dos textos ao longo dos anos, não há uniformidade temática, tampouco há um equilíbrio em extensão ou tratamento da narrativa.

De fato, há uma coletânea de contos, de qualidade assimétrica, à diferença, por exemplo, de *Los habitantes del abismo* (1989), obra posterior e de tratamento mais uniforme e coeso, que denota o amadurecimento intelectual e literário do autor.

Halley Mora, conforme compendiado por Barco (2001, p. 1471), ao escrever o prólogo à obra de “*Para contar en días de lluvia*”, da autora encarnacena Lucía Scosceria de Cañellas, deixa antever um pouco de suas concepções a respeito das características do gênero conto.

Hemos leído cada uno de estos relatos y en el curso de la complacida lectura, advertimos la virtud que se considera esencial en este género literario, la sencillez, que no es lo simple, sino es la trascendencia de la rica imaginación. A este respecto, mi antiguo profesor de Castellano, don Gustavo Lezcano, solía decir que la lectura placentera es aquella contenida

⁷³ Tradução nossa: “O conto literário admite todo tipo de experiências, toda sorte de realidades e ilusões, as óticas mais variadas”.

*en los libros que se leen sin necesidad de recurrir al diccionario, y procuré siempre ajustarme a la norma. [...] son relatos fluidos, que no hacen de la lectura un esfuerzo, sino un placer, tanto por el manejo esquemáticamente agradable del relato, como por la logicidad del argumento de cada cuento y la maestría de los diálogos.[...] No son buenos cuentos, aquellos que se pierden en descripciones largas y fatigosas. Basta que el autor haga “hablar” a su personaje para que se perciba su humanidad.*⁷⁴

Ao falar da obra de outrem o escritor revela um pouco de si, seja pela nota biográfica de seu mentor intelectual, citado também em seus ensaios jornalísticos (cf. Anexo III – Comentario'i), seja porque a teorização – posto que perfunctória – reflète sobre sua própria forma de escrita: singela, sem arroubos descritivos, com diálogo ágil e mostrando mais do que contando, como que obedecendo à sentença de ARISTÓTELES (2014, p. 43): “A excelência da linguagem consiste em ser clara sem ser chã”. A constatação de BENJAMIN (1987, p. 200) de que “o senso prático é umas características de muitos narradores natos” aplica-se perfeitamente tanto à escrita quanto à teorização do escritor.

Barco confirma e explica o motivo da singeleza da linguagem adotada pelo autor, dizendo que *“Mario Halley Mora concibe la lectura como un puente entre un autor y un lector atraídos por simpatía mutua. De ahí que prefiera un lenguaje sencillo, hasta incluso automutilarse los cultismos y el estilo”* (Barco, 2001, p. 1482)⁷⁵. Essa concepção de leitura como uma ponte, como um vínculo, como uma aproximação com o leitor adéqua-se à escrita do conto, que segundo Cortázar, não pode cair no erro de principiante de esquecer-se do leitor: *“Y es entonces que el cuento tiene que nacer puente, tiene que nacer pasaje, tiene que dar el salto que proyecte la significación inicial, descubierta por el autor, a ese extremo más pasivo y menos vigilante y muchas veces hasta indiferente que llamamos lector”* (1993, p. 390)⁷⁶. Num país sem grande

⁷⁴ Tradução nossa: “Lemos cada um desses relatos e, no curso dessa leitura prazerosa, percebemos a virtude que se considera essencial nesse gênero literário, a singeleza, que não é o simples, mas sim a transcendência da rica imaginação. A esse respeito, meu antigo professor de Castelhana, don Gustavo Lezcano, costumava dizer que a leitura prazerosa é aquela que têm os livros que são lidos sem necessidade de se recorrer ao dicionário, e sempre tentei ajustar-me a essa norma. [...] são relatos fluidos, que não fazem da leitura um esforço, mas sim um prazer, tanto pelo manejo esquematicamente agradável do relato, como pela logicidade do argumento de cada conto e da maestria dos diálogos. [...] Não são bons contos aqueles que se perdem em descrições longas e cansativas. Basta que o autor faça que seu personagem fale, para que se note sua humanidade”.

⁷⁵ Tradução nossa: “Mario Halley Mora concebe a leitura como uma ponte entre o um autor e um leitor atraídos por simpatia mútua. Daí que preferia uma linguagem singela, até mesmo mutilando cultismos e estilo”.

⁷⁶ Tradução nossa: “E é então que o conto tem que nascer ponte, tem que nascer passagem, tem que dar o salto que projeta o significado inicial, descoberto pelo autor, para aquele extremo mais passivo e menos vigilante e muitas vezes até indiferente que chamamos de leitor”.

tradição literária, a preocupação com uma estética da recepção como forma de popularização de seus escritos tem inegável valor.

A singeleza de sua escrita exsurge nos contos de maneira bastante evidente, tanto é assim que não é incomum encontrar seus textos para análise em obras didáticas (PARAGUAY, 2016). Se em seus romances Mario Halley Mora opta pelo cenário urbano, fundando a narrativa urbana paraguaia, evitando o espaço rural (Barco, 2001, p. 1472), o mesmo não ocorre em seus contos. Relatos como os de *Cinta Grabada*, *El Arribeño*, *Castración*, *La cajita de música* têm por locação o campo, ou os povoados do interior do Paraguai, retratando suas histórias e memórias. No conto *El Luisón*, embora a história seja localizada num subúrbio assunceno, alude-se à tradição mítico-folclórica do Paraguai. *Luisón*, *Luisõ*, *Lobison* é uma espécie de lobisomem, cujo toque prenuncia a morte (ALCARAZ & CANESE, 2014, p. 30).

No texto de Halley Mora há, também, um tratamento cuidadoso com os diálogos, com a voz da personagem. Sobre os diálogos, diz Barco (2001, p. 1480) “*La calidad de los diálogos de la obra procede de la capacidad de Halley Mora como autor de teatro*”⁷⁷. De fato, a carreira do escritor começou no rádio, escrevendo roteiro para programas populares, além de ter uma sólida carreira teatral, o que justifica seu empenho na simplicidade do diálogo para captação de atenção do público:

El autor, al crear sus personajes, ha creado seres humanos, cuya primera condición es la legitimidad. Lo cual significa que si el autor imagina a Don José, el carretero, el personaje debe tener la mentalidad, la manera de hablar y la rusticidad del carretero. Muchos autores han creado en nuestro país una variedad de caracteres, el cantinero, el jardinero, el financista, el abogado, el médico. Y sucede que todos hablan como hablaría el autor. Es esto, porque el autor ha cometido el pecado de poner al revés la creación teatral: en vez de que los personajes hablen a través del autor, el autor habla a través de los personajes. Y todo se resuelve en una artificialidad terrible.

(...)

Cada parlamento, debe corresponder a la personalidad, cultura, raíces del que habla. Una manera de hablar sencilla y rústica, no excluye la profundidad del pensamiento o la poesía (Mora, 2018, p. 63).⁷⁸

⁷⁷ Tradução nossa: “A qualidade dos diálogos da obra provém da capacidade Halley Mora como autor de teatro”. No mesmo sentido VALLEJOS (2022): “*Dueño de una rica imaginación y de una excelente mecánica de diálogo, Halley Mora es el dramaturgo de mayores recursos de nuestro país*”. Tradução nossa: Dono de uma rica imaginação e de uma excelente mecânica de diálogo, Halley Mora é o dramaturgo de maiores recursos extras”.

⁷⁸ Tradução nossa: “O autor, ao criar seus personagens, cria seres humanos, cuja primeira condição é a legitimidade. Isso significa que se o autor imagina ao senhor José, o carroceiro, o personagem deve a mentalidade, a maneira de falar e a rusticidade de um carroceiro. Muitos autores criam em nosso país uma variedade de personagens, o cantineiro, o jardineiro, o financista, o advogado, o médico. E acontece que

Nalguns dos contos, o diálogo flui de forma tão espontânea que funciona como base de toda a estrutura narrativa. É isso o que ocorre em *La cita* e *La trampa*. No entanto, mesmo em contos nos quais não há necessariamente diálogos, como *Los dos diarios*, há alternância de registros, mudança de pontos de vista, como se os dois narradores, ao conversarem consigo mesmos por meio do diário, também dialogassem com o leitor, contando-lhe a perspectiva sobre a história que estão vivendo (ou que acreditam estar vivendo). Nesse conto, as mesmas palavras, referências aos mesmos objetos ou fatos repercutem conotativamente de modo distinto quando são proferidas por um ou outro dos narradores, permitindo um jogo de identificação e de alteridade, no qual se envolve o leitor.

Outro artifício usado pelo escritor é emular um diálogo gravado, excluindo as falas do entrevistador. Esse recurso é utilizado em *Cinta grabada* e *El aribeño*. Nesses contos, o autor exhibe sua capacidade de contar histórias de uma forma simples, direta, recorrendo, inclusive, à forma de falar do paraguaio, que consiste no *jopara*⁷⁹, contato linguístico entre o guarani e o espanhol. Aliás, Halley Mora já usava o *jopara* em seus programas de rádio, em suas colunas jornalísticas, em suas obras teatrais, em sua *zarzuela*, a primeira em *jopara*, assim como também usos desse modo de expressão para escrever roteiros de histórias em quadrinhos.

Em *Cinta grabada* e *El aribeño*, o narrador se vale de recursos para que o leitor reconheça a situação em que se dá o conto. Em *Cinta grabada*, além do título, que remete textualmente à antiga forma de registro sonoro por meio de fitas, há marcas textuais que indicam a existência de diálogo, seja pelo uso de travessões, seja por explicações que ocorrem no meio da narrativa, ou mesmo pela alusão clara ao gravador de som: “-...por lo demás, ese su aparatito me pone un poco nervioso don, porque parece cosa de payé.”⁸⁰

Semelhante expediente é utilizado já na primeira frase de “El aribeño”:

todos falam como falaria o autor. Isso porque o autor comete o pecado de colocar ao contrário a criação teatral: em lugar de que os personagens falem através do autor, o autor fala através dos personagens. E tudo se torna numa artificialidade terrível. (...) Cada conversa deve corresponder à personalidade, cultura, raízes daquele que fala. Uma maneira de falar simples e rústica não exclui a possibilidade do pensamento e da poesia”.

⁷⁹ Segundo CANESE e ALCARAZ, (2015, p. 42) “jopara. adj. Mezclado, mixto. 2. s. Mezcla, combinación. 3. Lengua guaraní con mezcla de español. 4. v. pr. Mezclar”. Tradução nossa “jopara. Adj. Misturado, misto. 2. S. Mistura, combinação. 3. Língua guarani com mistura de espanhol”.

⁸⁰ Tradução de ALMEIDA (2019, P. 200): “... além disso, esse seu aparelhinho me deixa um pouco nervoso, sinhô, porque parece coisa de pajé”.

-Me da risa ese su aparato, don. Sí, oí lo que dije ante. Es medio como mirarse en el espejo. En el espejo está otro que es uno mimo. Diferente pero igual. Y así sale lo que dije de ese rollo de su grabador. Cosa que parecen salir de la garganta de un desconocido, que soy yo, y que estoy ahí adentro.⁸¹

Nesse aspecto, ambos os contos têm em si uma visão da fissura do contemporâneo, neles há um desconforto com o tecnológico, um assombro diante do desconhecido, não sob a égide do medo, mas do fascínio do contato com o novo. Ainda assim, as histórias registradas pelo aparelho são de fatos antigos, ocorridos na zona rural, em pequenos povoados. O registro dessas histórias denota o interesse do entrevistador, que reconhece a importância do passado para o futuro.

Além de usar o gravador como recurso para permitir a voz direta dos narradores nesses contos, Mario Halley Mora usa outras estratégias para mostrar o desenrolar das histórias que conta, tais como o cotejo dos diários de dois vizinhos (*Los dos diarios*), ou com a emulação da leitura de um caderno de fiado (*La libreta de almacén*).

Na obra analisada, há contos de diferentes estilos, distintas abordagens, extensões desiguais. Isso também se reflete nas temáticas, que vão de contos com apelo mais infantil (*Perrito*, *Recuerdo de Reyes*), contos de crítica social (*Muerte administrativa*), contos de terror (*El perro*, *El Fantasma*), contos que beiram à frivolidade dos relacionamentos (*Lo grotesco*, *La cita*, *Los dos diarios*, *La trampa*, *Papá y mamá*).

No que diz respeito à extensão, o menor dos contos, *El licenciado*, tem 343 palavras e o maior, *Cinta Grabada*, contém 2625, sete vezes maior do que o primeiro. O menor conto, em extensão, está mais próximo aos microcontos, dos quais o maior, *La pandorga*, tem 252 palavras.

Se há contos ancorados inteiramente em diálogos, como mencionado anteriormente, há narrativas que deles prescindem, como *La libreta de almacén*, *El maniquí*, *El fantasma*, *Nicanor*, *Lo grotesco*, *El Puente*.

A variedade de tópicos e histórias abordadas têm a ver com a concepção de escrita do autor, que atribuía suas histórias mais à sua capacidade de observação do que a qualquer outra qualidade intelectual ou literária que tivesse. Em *Vamos a hacer teatro*

⁸¹ Tradução nossa: “Acho engraçado esse seu aparelho, sinhô. Sim eu ouvi o que disse antes. É meio como se olhar no espelho. No espelho está outro que é eu também. Diferente mais igual. E assim sai o que eu disse no rolo do seu gravador. Coisa que parecem sair da garganta de um desconhecido, que sou eu, e que estou aí dentro”.

(2018), o autor aponta a imaginação, a memória, a experiência e a observação como características a serem desenvolvidas por quem queira escrever, em especial para a criação de personagens verossímeis:

Ayuda a la imaginación también la observación, y no hace falta ser mago ni vidente para desarrollar la capacidad de observación. Todos tenemos capacidad de observación. (...) Eso es capacidad de observación, que para el candidato a escritor sirve mucho, no para aplicar apodosos humillantes al semejan te sino para definir tipos humanos sólidos, macizos y creíbles que llevar a la creación literaria (Mora, 2018, p. 53).⁸²

Em seu livro de caráter mais memorialista – e um de seus últimos livros –, *Yo anduve por aquí* (1999), mais de uma vez Halley Mora discorre sobre a importância da observação em seu processo de escrita criativa:

Así como en Ajos mi curiosidad de niño fue perfilando a hombres y mujeres del paisaje humano, también desde la casa solariega y periférica en Asunción ejercí tan útil costumbre, porque como allá en el valle, mis conclusiones me sirvieron toda la vida para que a mi vez, dibujara mis personajes de tantas obras de ficción, que nunca fueron hijos de la imaginación pura, sino nacidos en la memoria, la observación, la retención por «memoria fotográfica» de los tipos humanos, y mi poco, sólo un poco, de imaginación (Mora, 1999, p. 43).⁸³

Essa visão coaduna com a lição de Jorge Luis Borges sobre aproveitar-se das experiências pessoais (até mesmo a cegueira, no caso do escritor argentino) em favor do labor artístico:

Un escritor, o todo hombre, debe pensar que cuanto le ocurre es un instrumento; todas las cosas le han sido dadas para un fin y esto tiene que ser más fuerte en el caso de un artista. Todo lo que le pasa, incluso las humillaciones, los bochornos, las desventuras, todo eso le ha sido dado como arcilla, como material para su arte; tiene que aprovecharlo (BORGES, 2005, p. 312)⁸⁴.

⁸² Tradução nossa: “A observação também ajuda a imaginação, e não é preciso ser mago nem vidente para desenvolver a capacidade de observação. Todos temos a capacidade de observação. (...) Isso é a capacidade de observação, que para o candidato a escritor serve muito, não para colocar apelidos humilhantes aos próximos, mas para definir tipos humanos sólidos, maciços e críveis para levá-los à criação literária”.

⁸³ Assim como em *Ajos*, minha curiosidade de criança foi prescrutando homens e mulheres da paisagem humana, também na casa ensolarada e periférica de Asunción exerci tão útil costume, pois, como lá no interior, minhas conclusões me foram úteis por toda a vida para que, quando me tocou, desenhasse meus personagens de tantas obras de ficção, que nunca foram filhos da imaginação pura, senão nascidos na memória, da observação, a retenção por <<memória fotográfica>> dos tipos humanos, e meu pouco, só um pouco de imaginação.

⁸⁴ Tradução nossa: “Um escritor, ou todo homem, deve pensar que tudo que lhe acontece é um instrumento; todas as coisas lhe foram dadas para um fim e isso tem que ser mais forte no caso do artista. Tudo o que acontece, inclusive as humilhações, os incômodos, as desventuras, tudo isso lhe foi dado como argila, como material para sua arte; tem que aproveitá-lo”.

Ainda em seu livro de memórias, Mario Halley Mora fala sobre como retirou o personagem e a história de *La libreta de almacén* em grande medida de sua capacidade de observação, de sua memória e um pouco de sua imaginação:

Curiosamente, en estos tiempos, en los que lectores, críticos y profesores de castellano que lo incluyen en sus textos consideran el mejor cuento de mi producción, se titula «La Libreta de Almacén» y está inspirado en la observación que hice en tiempos tan aurorales de mi infancia sobre las virtudes deductivas de don Pancho, partiendo, justamente, de la «libreta de almacén» (MORA, 1999, p. 54).⁸⁵

Além dessa alusão explícita ao dono do armazém do bairro de infância, é de se ter em mente que também o pai de Halley Mora fora, a seu tempo, dono de um armazém no interior, tendo deixado a família partir para Asunción, enquanto constituía nova família. No entanto, as experiências pessoais, registradas pela observação e armazenadas na memória, por si, não são suficientes para alcançar o fato estético; é preciso o tratamento artístico do tema, como o explica CASTAGNINO (1993, p. 219):

*Todo cuento, aunque narre un hecho real, se reconstruye sobre la ficción básica de la voz narrativa y reclama en el creador el ingenio y la habilidad de montar desde ella, la ficción de la fábula, de apelar a recursos que estimulen la imaginación del receptor con artificios consecuentes.*⁸⁶

Sobre essa reconstrução apontada por Castagnino, isto é, sobre o tratamento narrativo dado à experiência, em trabalho anterior sobre *La libreta de almacén*, já foram mencionadas algumas das estratégias artísticas adotadas por Halley Mora:

Em “La Libreta de Almacén”, o escritor desenvolve um narrador mesquinho, que ao buscar vantagens econômicas de pequena monta, acaba por deparar-se com um caderno de fiado. Esse caderno é encontrado na despensa de uma casa meio abandonada, num pátio erodido, inóspito, onde já não mais havia vaga-lumes. No meio dos inservíveis trastes da despensa, o caderno de fiado. De posse desse objeto burocrático, o narrador-personagem descobre (ou inventa?) uma história que transcende o mero registro de existência de relação comercial; inventa (ou descobre?) que, por trás de números e anotações de dívidas, há uma linha narrativa que indica que, mesmo ali, a vida pulsa (ALMEIDA, 2021, p. 572).

⁸⁵ Tradução nossa: “Curiosamente, nesses tempos em que leitores, críticos e professores de castelhano que incluem em seus textos consideram o melhor conto de minha produção, intitulado <<Caderno de Fiado>> e está inspirado na observação que fiz em tempos tão aurorais de minha infância sobre as virtudes dedutivas de Don Pancho, partindo, justamente do <<caderno de fiado>>”.

⁸⁶ Tradução nossa: “Todo conto, ainda que narre um fato real, se reconstrói sobre a ficção básica da voz narrativa e reclama no criador o engenho e a habilidade de montar a partir dela, a ficção da fábula, de apelar a recursos que estimulem a imaginação do receptor com artificios consecuentes”.

Nesse conto, há uma mudança semântica específica, isto é, “a transferência de um objeto de sua percepção habitual para a esfera de uma nova percepção” (CHKLÓVSKI, 2013, p.104), noutras palavras, do mesmo autor, “para fazer de um objeto um fato artístico, é preciso extraí-lo da séria dos fatos da vida” (CHKLÓVSKI, 2013b, p.104). É isso o que se faz em *La libreta de almacén*, nele o escritor constrói um triplo estranhamento. Em primeiro lugar, o próprio caderno de fiado em torno do qual se elabora a narrativa é encontrado fora de seu ambiente próprio, fora do armazém, já destinado ao lixo. Em segundo lugar, demora-se o narrador sobre o objeto, dando-lhe relevância, ao nele buscar – de maneira avara e mesquinha – algo de reaproveitável. Em terceiro lugar, de elemento contábil, burocrático e administrativo, torna-se o elemento central sobre o qual se funda a narrativa.

O escritor, falando sobre o processo de criação de teatro, aconselhava aos jovens: “*El siguiente paso es escribir un cuento breve, un resumen muy corto del argumento que va a desarrollar, siguiendo el patrón clásico, desarrollo y desenlace*” (MORA, 2018, p. 57). É possível encontrar, no argumento do conto *El maniquí*, uma ligação genética com o romance *Manuscrito Alucinado (Las mujeres de Manuel)*, de 1993. Do mesmo modo, é possível ver que as reflexões que o levam a escrever o romance *Amor de Invierno* (1989) já estão ensaiadas em *Papá y mamá*.

Um traço característico da escrita de Mario Halley Mora é o manejo que faz do humor. Destaque-se que isso ocorre na escrita porque, segundo relatos, durante toda sua vida foi um indivíduo reservado⁸⁷. Esse humor é bastante perceptível nalgumas de suas obras teatrais, mas também o encontramos em seus contos.

No conto *Muerte administrativa* o humor aparece pela exploração de um tema que poderia ser considerado absurdo, o de um doente que precisa provar perante o sistema burocrático do Hospital que não está morto. Embora esse fato possa parecer um tanto extraordinário ou exótico, no entanto, não é impossível que tenha sido uma observação de um acontecimento real, desses típicos dos que soem acontecer na

⁸⁷ Bernardo Neri Farina usa as seguintes palavras para descrever a natureza do escritor: “*De naturaleza calada y carácter reservado, casi hermético*” (Mora, 2018, p. 12). Durante as investigações para a escrita da dissertação, conversei com conhecidos do autor, que confirmam esse traço de personalidade. O próprio Mario Halley Mora, em *Yo anduve por aquí* (1999) fala sobre sua introversão: “*Uno nace introvertido o extrvertido, y a mí me tocó lo primero y creo haber sido afortunado, porque el mundo interior es más rico, la imaginación de mayores vuelos, la observación más aguda y la fantasía inagotable*”. Tradução nossa: “A gente nasce introvertido ou extrovertido, e a mim me tocou ser o primeiro e acho que tive sorte, porque o mundo interior é mais rico e a imaginação de maiores voos, a observação mais aguda e a fantasia inesgotável”.

América Latina, uma vez que, 50 anos depois do conto, a história se repete, não como conto, não como ficção, mas nas notícias dos jornais.⁸⁸

Bernardo Farina (MORA, 2018c, p. 8) chama atenção para a escrita independente de Mora: “*Es que pese a pertenecer a ‘la situación’, como se decía entonces, Mario Halley Mora se permitía criticar con humor al gobierno para el cual él trabajaba desde la jefatura de redacción del diario Patria*”⁸⁹. Em *Muerte Administrativa* há uma crítica à situação política e ao Estado – do qual de algum modo participava –, mas pelo viés do humor, atitude que se faz perceber tanto em seu teatro quanto no restante de sua produção literária.

No entanto, o uso do humor não se restringe à crítica social, também funciona para situações mais comezinhas, para descrição cenas caseiras, passagens prosaicas do cotidiano, como ocorre em *La trampa*, *Lo Grotesco*, *Los dos diarios*.

Como visto na seção anterior, o conto, muita vez, prescinde da nomeação das personagens, ainda que protagonistas, e não é incomum que se nos esqueçam os nomes do protagonista de um conto (CASTAGNINO, 1993 p. 218); importa muito mais a ação narrada, o excerto, o acontecimento com sua tensão. A despeito disso, no livro, há cinco contos cujos títulos são nomes próprios *Cosme Mendonza*, *Niceto González*, *Calaíto Sosa*, *Rosalía* e *Nicanor*.

Esse conjunto de contos que alça o personagem – nem sempre o protagonista – ao título da narrativa chama atenção por, pelo menos, outros dois motivos: o primeiro porque são contos ambientados no interior do país, escritos pelo escritor saudado como o fundador do romance assunceno; o segundo porque, sob o signo dos nomes próprios, sejam as narrativas que, talvez, mais se aprofundem nas questões sociais do Paraguai.

Em *Nicanor*, o protagonista homônimo, depara-se com o conflito entre o que lhe parece ser a inevitabilidade do progresso e sua relação com a terra e com os animais. A substituição do animal companheiro de jornada pela máquina fria e poluente é representativa de uma precarização da vida no campo.

⁸⁸ Por culpa del “tocayo”, desde el 99 ¡es difunto! Tradução nossa: “Por culpa de homônimo, desde 99, é considerado defunto!”. Disponível em <https://www.cronica.com.py/2021/05/22/por-culpa-del-tocayo-desde-el-99-es-difunto/>.

⁸⁹ Tradução nossa: “É que apesar de pertencer à ‘situação’, como se dizia então, Mario Halley Mora se permitia criticar com humor ao governo para o qual trabalhava desde a direção da redação do jornal *Patria*.”

Em *Calaíto Sosa* e *Rosalía*, são trazidas as temáticas de uma certa objetificação da mulher e da paternidade irresponsável, tema este também presente em *Cinta Grabada* e no microconto *El hijo*. Conquanto esses problemas não sejam exclusividade do Paraguai, foram ali potencializados pela Guerra da Tríplice Aliança e por suas consequências.

Há dois contos com motivo animal, aliás, com o nome do mesmo animal *El perrito*⁹⁰ e *El perro*. Neles demonstra-se a construção do conto em torno da unidade do efeito. *El perrito*, um conto de apelo mais infantil, o que se percebe de entrada pelo uso do diminutivo, bem como por ter como protagonista, um cachorrinho, e por dar-se no universo de seu dono, uma criança, o efeito dá-se na opção pela esperança do transcendente. Noutro vértice, *El perro* é, talvez, o mais sombrio dos contos da obra e mesmo podendo culminar com o ataque cardíaco, o narrador estende um pouco mais o conto, para encerrá-lo com a constatação de que, de fato, foi o cachorro magro e pelancudo que vinga o ex-dono. Esses dois contos trabalham numa chave de contradição/complementariedade. Em ambos os contos, a proverbial amizade entre homem e cão, seu melhor amigo, transcende a vida. Em *El perrito*, a faceta do amor e da amizade tem contornos transcendentais, o cachorrinho, resgatado pelo menino, torna a encontrá-lo noutro plano. Em *El perro* há a vingança: a fidelidade do cão, que não aceita a justiça humana, o coloca a vigiar o algoz de seu dono, até responsabilizá-lo com a pena capital. Animal e homem irmanados, na redenção final e na justiça.

2.3. Microcontos

Como dito anteriormente, considerando-se os aspectos formais da obra analisada, o microconto poderia ser conceituado como narrativas compostas de 29 a 252 palavras (média 76,7), agrupadas em um único parágrafo.

Os microcontos demonstram, segundo Barco (2001, p. 1534), a amplitude da capacidade de Mario Halley Mora em lidar com distintos gêneros literários:

Lo fundamental es que con ellos el autor ha demostrado que puede abordar cualquier género literario en diversas variantes. En su lectura contemplamos

⁹⁰ Mario Halley Mora também teve uma coleção de contos ecológicos dedicados a crianças à Horácio Quiroga.

*la perfecta utilización de la paradoja, de la ironía, de la gradación dramática en pocas palabras y de la síntesis para ilustrar un tema.*⁹¹

Fruto da atomização do conto, o microconto de Halley Mora demonstra a fragmentação da narrativa. Se o conto é o relato de uma ação, um acontecimento que gera uma impressão e, portanto, restrito no tempo e no espaço, o microconto pode abarcar de uma forma resumida uma história muito longa, isto é, “a brevidade obriga a encolher drasticamente o tempo através do sumário e da elipse, reduzindo a sucessão de ações a uma ação única contada uma única vez” (ÁLVARES, 2012). É possível um aceleração da narrativa pela elipse de longos períodos (GENETTE, 1995, p. 93), a fim de que se chegue na impressão que se pretende dar.

Essa narrativa veloz se vê, por exemplo nos microcontos *Comienzo* e *Genealogía*, que falam sobre evolução, cobrindo o que seria, no tempo da história, um período de mais de séculos. Em *Mestizaje*, a narrativa abarca gerações do período colonial espanhol. Por sua vez, *Fúnebre* trata de três gerações que culminam no presente do narrador.

No microconto *Dentro de 20 años*, o recurso de aceleração da narrativa não está em nenhuma das elipses do texto, senão está contida no próprio título, que complementa o sentido constante da última sentença do texto.

Essa aceleração máxima da narrativa faz-se presente em boa parte dos microcontos, que, em curto fragmento textual, cobrem significativo percurso temporal.

Se Edgar Allan Poe advertia que a redução extrema poderia desandar no epigrama, a brevidade dos microcontos vem menos como resposta a um mundo fragmentado e tecnológico, uma vez que ainda não havia a velocidade causada pela revolução dos computadores pessoais, que influenciará outros momentos da prosa breve, e mais como um exercício de contenção, de economia narrativa, como bem exposto por José-Luis Appleyard no prólogo da obra:

En lo que se refiere a los microcuentos, éstos constituyen una variante dentro del género narrativo y son una suerte de juego que se asemeja en mucho a las miniaturas a las que son tan adictos los pueblos orientales y también a esos poemas del mismo origen que deben encerrar todo un mundo con la máxima economía verbal. Halley Mora se muestra un artífice de estas breves narraciones en las cuales se dan sólo los elementos esenciales, el esqueleto

⁹¹ Tradução nossa: “O fundamental é que com eles o autor demonstrou que pode abordar qualquer gênero literário em diversas variantes. Em sua leitura contemplamos a perfeita utilização do paradoxo, da ironia, da gradação dramática em poucas palavras e da síntese para ilustrar um tema”.

del relato para que sea El Lector el encargado de cubrirlo con la carne necesaria y hábilmente insinuada por el autor. Estos microcuentos constituyen, en su mayor parte, breves biografías con los hitos principales de una existencia y, a veces, son tan pocos que uno no puede menos que sentirse dolido ante la futilidad de algunas vidas que pasan por el mundo sin dejar huellas ni recuerdos. El juego sutil y bien logrado del escritor consigue esos efectos y son ellos, precisamente, los que marcan los perfiles de los microcuentos y los hacen profundamente complejos dentro de su inicial simplicidad. (Mora, 2003, p. 10)⁹²

Em estudo exaustivo sobre a Literatura Paraguaia, Barco (2001, p. 1470) irmana os relatos breves de Mario Halley Mora aos de Augusto Monterroso:

Y sus microcuentos son un ejercicio literario de síntesis en el que se narra una historia con el menor número de palabras posible. Guardan estrecho paralelismo con los relatos microscópicos del guatemalteco Augusto Monterroso de La oveja negra y demás fábulas, ya que ambos se caracterizan por su brevedad y por la agudeza ingeniosa de la sátira, aunque los de Mario Halley Mora son más humanísticos y de valor pedagógico social.⁹³

Esse desnudamento da narrativa, essa busca pela essência, mostra, por vezes, como o diz Appleyard, na brevidade do texto, a fugacidade da vida. No microconto *El círculo*, em cinco frases, narra-se toda a vida do protagonista, de forma cíclica, evocando de certo modo a aproximação entre velhice e infância presente no Elogio da Loucura de Erasmo de Roterdã (1987), ou no aforismo de NIETZSCHE (2002, p. 91) “Maturidade do homem significa o reecontro com a seriedade que se tinha nas brincadeiras de criança”.

Semelhante atmosfera de abandono e, talvez, uma advertência a modo dos estoicos – *memento mori* – encontram-se nos microcontos *La vida continua* e *Suceso*. Essas narrativas descarnadas deixam transparecer que, por mais louvável que seja a vida

⁹² Tradução nossa: “No que se refere aos microcontos, estes constituem uma variante dentro do gênero narrativo e são um tipo de jogo que se assemelha em muito às miniaturas às quais são adictos os povos orientais e também esses poemas de igual origem que devem conter em si todo um mundo com a máxima economia verbal. Halley Mora se mostra um artífice dessas narrativas nas quais aparecem apenas os elementos essenciais, o esqueleto do relato para que seja *O Leitor* o encarregado de cobri-lo com a carne necessária e habilmente insinuada pelo autor. Esses microcontos constituem, em sua maior parte, breves biografias com os marcos principais de uma existência e, às vezes, são tão poucos que que o leitor pode não pode menos que sentir-se chocado ante a futilidade de algumas vidas que passam pelo mundo sem deixar rastros ou memória. O jogo sutil e bem logrado do escritor consegue esses efeitos e são eles, precisamente, os que marcam os perfis dos microcontos e os fazem profundamente complexos dentro de sua inicial simplicidade”.

⁹³ E seus microcontos são um exercício literário de síntese no qual se narra uma história com o menor número de palavras possível. Guardam estreito paralelismo com os relatos microscópicos do guatemalteco Augusto Monterroso de *La oveja negra y demás fábulas*, já que ambos se caracterizam por sua brevidade e pela agudeza engenhosa da sátira, ainda que os de Mario Halley sejam mais humanísticos e de valor pedagógico social.

de uma pessoa, seja por ser um ente querido ou uma pessoa de destaque, todos são irmanados na morte, e tão logo ocorre o decesso, começa o esquecimento e o que resta da memória pode ser borrado pela água da chuva.

Outro elemento reduzido diz respeito aos personagens que aparecem quase sempre anônimos⁹⁴, como personagens planos, apenas servindo de instrumento para o desfecho da narrativa. Em *50 años*, os personagens são tipos, reduzidos a suas habilidades ou características mais marcantes.

Já em *¿Vivir...?*, os nomes aparecem para contar brevemente as vidas comparadas. Sem embargo, esse texto talvez sequer se qualifique como um (micro)conto, já que conta duas histórias separadamente e não há um acontecimento ou atmosfera que os una, mas, sim, a conclusão do narrador nas duas últimas frases, que mais se parecem a uma *redondilla menor* (ABBA), aproximando a narrativa a um efeito poético:

Carlos vivió mucho, (A)

pero vivió poco. (B)

Raúl vivió poco, (B)

pero vivió mucho. (A)

Essa construção rítmica, que obedece a uma articulação sonora, parece ter sua raiz em lição sobre a arte de escrever que teve ainda nos bancos do colégio, quando o professor instruiu o autor e seus companheiros a ler em voz alta:

*Solo mucho tiempo después, descubrimos el motivo de la condición de leer en voz alta, que no es otra que fijar en la memoria la "música de la prosa" es decir, la cadencia armoniosa de las palabras bien usadas y gentilmente insertadas en el contexto de una frase o de un pensamiento. (...) La prosa bien escrita, tiene también esa misma condición de alimentar a la memoria de cadencias que asoman sin que nos demos cuenta, cuando a nuestra vez, acometemos el difícil compromiso de escribir.*⁹⁵

⁹⁴ Exceções: *¿Vivir...?* e *50 años*.

⁹⁵ Tradução nossa: “Somente muito tempo depois descobrimos o motivo da condição de ler em voz alta, que não é outra coisa que fixar na memória a música da prosa, isto é, a cadência harmoniosa das palavras bem usadas e gentilmente inseridas no contexto de uma frase ou de um pensamento. (...) A prosa bem escrita tem também essa mesma condição de alimentar a memória de cadências que se assomam, sem nos darmos conta, quando nos toca o difícil compromisso de escrever” (cf. Anexo III Comentario’i: El arte de la escritura, 10 de setiembre de 1983).

Esse tensionamento da linguagem nesse microconto guarda resquícios da ordem do poema, já que, na concepção de Cortázar (1993b, p. 405), compartilham, na origem, do mesmo código genético.

Outro microconto que peca pela falta de narratividade é o *Diferencia*, no qual há violação da norma *show don't tell*, uma vez que a força do texto não está tanto no que está sendo contado, mas sim na conclusão deduzida pelo narrador. Também neste texto faz-se presente um paralelismo entre a história de dois personagens. Apesar disso, o relato traz luz sobre reflexões do autor sobre a velhice:

*El viejecito estaba sentado en un banco de la plaza. La viejecita en otro. Pasó una jovencita y el viejecito la miró con lujuria. Pasó un jovencito y la viejecita lo miró con ternura. El viejecito soñaba con volver a ser joven, para Vivir. La viejecita estaba contenta de seguir siendo abuela, antes de Morir*⁹⁶.

Essa narrativa de algum modo vaticina a temática da velhice que será abordada com mais profundidade no romance *Amor de Invierno*. De qualquer forma, idealiza a conduta da mulher idosa, ou mesmo aponta para um traço cultural, pois “A cultura hispano-americana, particularmente, vê a sexualidade da mulher idosa como fonte de humor – ‘grotesca, inapropriada’” (SÁNCHEZ, 2002, p. 12). No microconto, a imagem da mulher idosa é despida de sexualidade, quase como de uma santidade abnegada, enquanto talvez a fonte de humor seja o desejo da luxúria do velhinho.

Semelhante é o que ocorre em *49 años*, uma vez que o tensionamento se dá na reflexão do narrador, que beira a explicação do fato em si. Há mais explicação do que história, está presente o assombro diante do real, o deslumbramento, ponto de partida da filosofia, mas que não necessariamente contribui para a composição da história pretendida. A ação narrativa dá-se no encontro com um retrato, sendo necessário que o narrador explique o que sentiu ao vê-la, culminando com uma explicação e, conforme pontuado por Benjamin, “metade da arte narrativa está em evitar explicações” (1987, p. 203).

A despeito das considerações acima, o microconto *49 años*, logra descrever uma epifania diante do retrato, talvez fruto da antiga crença entre alguns povos indígenas de

⁹⁶ Tradução de ALMEIDA E ALMEIDA (2020): “O velhinho estava sentado em um banco da praça. A velhinha em outro. Passou uma jovenzinha e o velhinho olhou-a com luxúria. Passou um jovenzinho e a velhinha olhou-o com ternura. O velhinho sonhava voltar a ser jovem, para Viver. A velhinha estava contente em seguir sendo avó, antes de Morrer”.

que a fotografia arrebataria a alma da pessoa fotografada. Porque ali o protagonista, em primeira pessoa, *mutatis mutandis*, reflete em termos benjaminianos:

O interesse ardente do leitor se nutre de um material seco. O que significa isto? "Um homem que morre com trinta e cinco anos", disse certa vez Moritz Heimann, "é em cada momento de sua vida um homem que morre com trinta e cinco anos." Nada mais duvidoso. Mas apenas porque o autor se engana na dimensão do tempo. A verdade contida na frase é a seguinte: um homem que morre aos trinta e cinco anos aparecerá sempre, na rememorando, em cada momento de sua vida, como um homem que morre com trinta e cinco anos. Em outras palavras: a frase, que não tem nenhum sentido com relação à vida real, torna-se incontestável com relação à vida lembrada (1984, p. 213).

O protagonista envelhece, o retrato – como é de se esperar de qualquer retrato que não seja o de Dorian Gray – permanece. A vida lembrada do pai está ali, congelada aos 42 anos de idade, já a do filho prossegue. O pai já não pode envelhecer e provoca o insólito na mente filho, que convive com a imagem de um pai mais novo.

Enquanto Massaud Moisés (2016, p. 311) destaca o diálogo como importante elemento para condução do conto, elemento que aproximaria os contos do teatro, Halley Mora, apesar de sua imersão na dramaturgia, ao compor seus microcontos, prescinde dos diálogos. Em apenas 5⁹⁷ dos 37 microcontos, aparecem fragmentos de diálogos, e em 2⁹⁸ há o diálogo interno, representados por discurso direto.

Os fragmentos de diálogo utilizados nas narrativas não têm respostas expressas. Em alguns casos, como em *Tragedia*, *Ministro* e *50 años*, a fala é o ápice da narrativa, que, aliás, dá o sentido a toda a narrativa. Em *El hijo*, por sua vez, aparecem dois excertos de fala, a do pai e a do filho da protagonista; a voz desta última, por sua vez, aparece apenas em discurso indireto num diálogo interno. Com temática semelhante, de abandono familiar, *Historia* se encerra com um grito que ilumina a compreensão de todo a narrativa.

No caso do microconto *Tragedia*, buscando o efeito humorístico, o autor desemboca numa blague bastante gasta, apenas dando sua redação peculiar para uma história já conhecida e batida:

Su esposa salió de compras con el auto y tuvo un accidente, del cual le informó telefónicamente un amigo. Al escuchar la noticia sintió un desfallecimiento de pánico, una sensación de pérdida, una predestinación de

⁹⁷ *El hijo*, *Tragedia*, *Locuras*, *Ministro* e *Historia*.

⁹⁸ *50 años* e *Extremos*.

*tragedia irreparable, y con voz temblorosa, le preguntó al amigo: «¿Qué le paso al auto?»...*⁹⁹

Nesse microconto, mais próximo ao chiste do que da inovação poética e literária, Halley Mora inverte a lógica sapiencial contida num analecto confuciano: “Os estábulos pegaram fogo. O Mestre, ao voltar da corte, perguntou: ‘Alguém se feriu?’. Ele não perguntou sobre os cavalos” (CONFÚCIO, 2006, p. 109).

Nesse ponto, é importante lembrar que, no conjunto da obra de Halley Mora, não é incomum a presença do humor, muito utilizado em seu teatro e justificado da seguinte maneira:

La fórmula de la atracción popular, residía simplemente en el humor. Y quien reduzca el humor a una virtud humana de baja categoría, se equivoca. Con independencia de que sea chabacano o fino, que resida en el chiste grueso o en la afilada ironía, el humor es parte del temperamento humano, y principal, porque una existencia sin el humor sería invivible (MORA, 1999, p. 132)¹⁰⁰.

A elisão dos diálogos chama atenção pela vasta produção dramatúrgica de Halley Mora, bem como pela habilidade demonstrada no manejo dos diálogos, seja em suas outras obras seja nos contos do próprio volume em estudo. O próprio início de sua carreira deu-se – de maneira algo casual – escrevendo roteiro de um programa de rádio, no início dos anos 50. Josefina Plá (MORA, 1999, p. 148) reconhece, na construção de diálogos, uma das virtudes do escritor: “*Ya en alguna ocasión, y hablando de la obra teatral de Mario Halley Mora, señalamos su destreza en la construcción del diálogo, corto, significativo, alumbrado de interioridades*”¹⁰¹.

Portanto, a ausência de diálogos nos microcontos parece integrar a concepção da obra, que nasce experimental em 1971 e se desenvolve com a inclusão dessas narrativas menores, nas quais o escritor exercita suas habilidades. Uma explicação menos

⁹⁹ Tradução de ALMEIDA E ALMEIDA (2020): “Sua esposa foi às compras com o carro e teve um acidente, do qual foi informado telefonicamente por um amigo. Ao escutar a notícia sentiu um desfalecimento de pânico, uma sensação de perda, uma predestinação de tragédia irreparável, e com voz trêmula, perguntou ao amigo: “Que aconteceu com o carro?”...”

¹⁰⁰ Tradução nossa: “A fórmula da atração popular residia simplesmente no humor. E quem reduza o humor a uma virtude humana de baixa categoria se equivoca. Independentemente se vulgar ou fino, que resida na piada grosseira ou na afinada ironia, o humor é parte do temperamento humano, principalmente porque uma existência sem humor seria invivível”.

¹⁰¹ Tradução nossa: “Já em algum outro momento, e falando sobre a obra teatral de Mario Halley Mora, destacamos sua destreza na construção do diálogo, curto, significativo, iluminado de interioridades”.

criteriosa cientificamente pode ser encontrada em sua autobiografia “*es que el amor en estado puro no necesita de diálogos*” (1999, p. 90).¹⁰²

Há uma relação inversamente proporcional entre a brevidade da narrativa e a referencialidade do microconto. Quanto mais concisa e breve a narrativa, maior a necessidade de que exista uma cumplicidade entre leitor e autor: é preciso que o leitor capte as referências e complemente as lacunas deixadas pelo autor.

Em *Genealogía* e *Comienzo* um mínimo de noção sobre a Teoria da Evolução é essencial para a compreensão. Também em *Comienzo*, a inversão da ordem bíblica da criação do homem faz-se presente. O foco da criação passa a ser a ilusão do homem que, para sentir-se melhor, precisa criar um Deus a sua imagem e semelhança, do mesmo modo que o Deus bíblico, após a criação, fez o homem¹⁰³. O paralelismo estabelecido na narrativa entre o ápice da obra humana (Deus) e o zênite da obra divina (o homem) traz uma dupla ironia: a da concepção da existência de um deus e a da crença de que o homem seja superior aos demais animais.

Patito feo e *Hombre feliz*, conquanto possam ser lidos de forma independente, fazem remissão a contos da tradição folclórica, portanto, suas chaves de leitura passam pela possibilidade da compreensão de sua inserção na tradição narrativa.

Como referido na seção anterior, quando foram analisados os contos, o escritor tinha uma tendência ecológica, tendo escrito livros para crianças enfeixados numa coleção de contos ecológicos. Além de sua releitura de *Patito Feo*, ou de sua didática evolucionista em *Genealogía*, os microcontos *La diferencia* e *El vencedor* representam no cão – o melhor amigo do homem – sentimentos humanos. As narrativas, protagonizadas por animais, tratam de problemas que atingem a todos. *La diferencia*, por exemplo, partindo de um ponto do princípio da igualdade, fala de diferença de classes sociais. Em *El vencedor*, a violência do mundo animal se faz presente, mas o consolo também advém da natureza. Por fim, no microconto *Mujer* há um retorno do cão como o amigo vingador como já o havia feito no conto *El perro*. No entanto, enquanto o conto tem um ambiente lúgubre, assustador, na micronarrativa predomina o humor e a possibilidade de proteção e vingança.

¹⁰² Tradução nossa: “é que o amor em estado puro não precisa de diálogos”.

¹⁰³ Gênesis 1:26 “Então disse Deus: ‘Façamos o homem à nossa imagem, con-for-me a nossa semelhança’”.

3.3 Anticontos – No creo en los anticuentos, pero que los hay, los hay

Faz-se necessário abrir também espaço para o que sejam os anticontos e como se faz sua inserção na tradição contística, uma vez que a obra em análise os traz. Antes de entrar em definições – se é que isso é possível – convém notar que os experimentos do autor analisado com os anticontos mantiveram-se estáveis na evolução temporal da obra. Noutras palavras, os anticontos surgem na edição de 1971, no número de 3, e permanecem os mesmos até a configuração final da obra em 1987, enquanto o número de contos aumentou e houve a inclusão dos microcontos. Isso parece demonstrar que o gênero – se é que é possível falar em gênero – não continuou a ser desenvolvido pelo escritor, ou ao menos não continuou a ser desenvolvido com essa nomenclatura.

IMBERT (1993, p. 361) questiona a concepção de anticontos como um gênero, uma vez que, analisando o que se tem apresentado como anticonto, vê um subgênero reacionário, pois essas composições visam a experimentar e testar os limites do que se convencionou chamar de conto. O escritor e teórico argentino destaca o caráter negativo e experimental do anticonto:

El código de reglas del anticuento sería un código negativo: no hay que contar acciones con sentido, ni urdir tramas, ni crear personajes identificables, ni acatar la razón, ni preocuparse por valores estéticos, ni respetar la gramática, ni bucear en la psicología, ni permitir diálogos inteligentes, ni apartarse mucho del balbuceo, ni guiar al lector, ni mantener la cronología de los eventos, ni componer la historia con principio, medio y fin, ni... IMBERT (1994, p. 16)¹⁰⁴.

Sob essa visão, os anticontos seriam os experimentos feitos no conto, desafiando os limites impostos pelas classificações existentes. Assim como a realidade precede a análise, a narrativa precede à sua tentativa de classificação. Negar que uma obra pertença a um gênero por conta de categorias pré-estabelecidas não deixa de ser uma forma de querer que a realidade seja recortada para caber dentro da teoria.

Partindo da premissa lançada por IMBERT, KUTASY destaca o caráter paradoxal da classificação de uma narrativa como sendo um anticonto:

¹⁰⁴ Tradução nossa: “O código de regras do anticonto seria um código negativo: não é preciso contar ações com sentido, nem urdir tramas, nem criar personagens identificáveis, nem acatar a razão, nem preocupar-se com valores estéticos, nem respeitar a gramática, nem mergulhar na psicologia, nem permitir diálogos inteligentes, em afastar-se muito do balbucio, nem guiar o leitor, nem manter a cronologia dos eventos, nem compor a história com princípio, meio e fim, nem...”.

A base de los pocos ejemplos observados parece que textos con características análogas pueden ser igualmente cuentos o cuentos experimentales, a la vez que el anticuento no contiene ningún elemento específico que lo distinga claramente del resto de los géneros. Si admitimos la necesidad de alguna relación entre cuento y anticuento para que la oposición sea reconocible, la definición empezaría así: “el anticuento es un cuento que...”, frase que en sí encierra una paradoja, una explosión (KUTASY, 2019, p. 36)¹⁰⁵

Em sentido semelhante, BAEZA (2019) demonstra que o que se convencionou chamar como anticonto são as narrativas que rompem com a causalidade, isto é, com a forma linear de contar história¹⁰⁶, o que não seria suficiente para dar-lhe autonomia de gênero:

Por decirlo pronto: sacrificar, pues, la causalidad de acciones en realidad no lleva a que emerja algo llamado “anticuento”, sino a la presencia de otro tipo de texto distinto del narrativo: texto descriptivo o reflexivo; texto dialógico; o bien textos donde no hay más que otra vuelta de tuerca a la propuesta chejoviana donde el desenlace queda suspendido (BAEZA, 2019, p. 16)¹⁰⁷.

Em complementariedade, ZAVALA (1994) propõe uma distinção trinária do conto: o conto clássico, o conto moderno e o conto experimental. A esse último dá o nome de conto pós-moderno ou anticonto. O mesmo autor, em suas notas de curso sobre a minificação contemporânea afirma que “*una minificción es lo opuesto a un cuento y a un minicuento. Una minificción es un anticuento. O más exactamente, un antiminicuento*”¹⁰⁸ (ZAVALA, 2011, p. 9). Adotando essas premissas como ponto de partida, SANTANA (2021, p. 139) vê o anticonto como gênero mais amplo, no qual estariam contidos os microcontos:

O “conto pós-moderno”, ou “anti-conto”, que tem como uma das suas formas a “micro-” ou “minificação”. Sua estrutura corresponde à “anti-estrutura”

¹⁰⁵ Tradução nossa: “Com base nos poucos exemplos observados, parece que textos com características semelhantes também podem ser contos ou contos experimentais, enquanto o anticonto não contém nenhum elemento específico que claramente o distinga do resto dos gêneros. Se admitirmos a necessidade de alguma relação entre conto e anticonto para que a oposição seja reconhecível, a definição começaria assim: ‘o anticonto é o conto que...’, uma frase que por si só contém um paradoxo, uma explosão”.

¹⁰⁶ Em sentido distinto, registram-se as palavras de JOLLES (1976, p. 201) “Podemos esperar, agora, que dessa dupla tendência em curso nesta disposição mental resultem duas formas: a par de uma forma em que o curso das coisas obedece a uma ordem tal que elas satisfazem inteiramente às exigências da moral ingênua, deveremos encontrar outra forma em que se cristalice o universo ingenuamente imoral do trágico; em poucas palavras, deverá existir um anticonto.”

¹⁰⁷ Tradução nossa: “Resumindo: sacrificar a causalidade das ações não leva realmente ao surgimento de algo chamado ‘anticonto’, mas à presença de outro tipo de texto que não seja o narrativo: texto descritivo ou reflexivo; texto dialógico; ou textos onde há apenas uma outra reviravolta para a proposta tchekhoviana onde o desenlace permanece suspenso”.

¹⁰⁸ Tradução nossa: “uma minificação é o oposto a um conto e a um miniconto. Uma minificação é um anticonto. Ou mais exatamente um antiminiconto”.

esboçada pelos modernos: ela não funciona pela integridade literária, senão pelo desígnio “inter-”, inter-gêneros, intertextual, interdiscursivo, interartes. Acerca de seu tempo, pode-se afirmar que se respeita uma organização cronológica, todavia alicerçada numa “fantasia do relato” (ALVES, 2019), o “simulacro de contar uma história” (ZAVALA, 2014, p. 29); o espaço exhibe realidades virtuais, que se encorpam apenas com a participação ativa do leitor; os personagens são aparentemente convencionais, mas possuem no âmago uma natureza paródica, intertextual e metaficcional; o narrador é pouco relevante, pois as ações dos personagens o ofuscam com veemência.

Embora microcontos e anticontos convirjam em experimentalidade em relação à forma do relato, há diferença entre eles, pois enquanto os primeiros buscam a síntese, a radicalização da intensidade narrativa, pela eliminação de todo e qualquer excesso, os últimos podem prescindir dos demais elementos do conto, ou usá-los de uma forma distinta, ou para a consecução e outros fins.

Noutro giro, enquanto nos microcontos destaca-se a hiperbervidade, nos anticontos é a própria forma narrativa que é desafiada, na ordem, na ausência de ação, pela violação de outros elementos e estruturas consideradas essenciais para o conto chamado clássico ou moderno.

Com base no acima exposto, na seção seguinte será desenvolvido o conceito de anticonto com base na obra de Mario Halley Mora. Isto é, como deve ser compreendido seu experimento narrativo distinto dos microcontos, com características experimentais próprias, para além das estratégias de concisão narrativa.

Barco (2001, p. 1701) registra que Mario Halley Mora traz inovações ao conto paraguaio, por meio da introdução dos microcontos e anticontos. Como dito anteriormente, os anticontos de Mario Halley Mora são publicados por primeira vez em 1971, e repetidos nas demais edições.

Como visto na seção anterior, os anticontos buscam esgarçar as fronteiras dos contos, propositadamente trabalhando de forma a experimentar, jogando com as imposições traçadas na teorização sobre o gênero. Ao desafiar os limites do conto, também o experimento bem-sucedido é incorporado na tradição narrativa, abrindo-se espaço para novas disputas, novas tentativas de estabelecer-se como forma narrativa. *Hecha la ley, hecha la trampa*, diz o provérbio, isto é, uma vez estabelecida a lei, surgem as brechas, as formas de superar a lei.

Em sua tese sobre a narrativa paraguaia, Barco (2001, p. 1470) explica que “*Los anticuentos que inventa son un género de narración donde la situación que se plantea*

se resuelve por medio del absurdo, que sale de los moldes del relato tradicional (...).¹⁰⁹

Por sua vez, Bacon Duarte Prado, no prólogo da obra *Cuentos y Anticuentos* (MORA, 1971, p. 22), após fazer um conciso percorrido sobre a história da contística, apresenta os anticonotos da seguinte forma:

*Así pues, Halley Mora, tal vez un poco BURLA BURLANDO, ha ejercitado su facundia en tres anti-cuentos titulados “Del miedo”, “De la Furia” y “Del Fuego”, de los cuales nos adelantamos a aclarar que no son otras tantas parodias sino muestras de su consagrado ingenio. Son visiones de duerme-vela, francamente oníricas o de un dejarse deslizar por los vericuetos del sub-consciente, donde la forma avasalla al fondo hasta casi diluirlo en imágenes, sugerencias y cromatismos verbales. Hallamos en ellos, además, escorzos de símbolos, abreviados por el torrente verbal que arrastra la imaginación desbordada.*¹¹⁰

Enquanto na obra há o predomínio de narradores heterodiegéticos, que permitem uma visão mais objetiva e facilitam a consecução do resultado da narrativa pela apresentação do acontecimento, os três anticonotos que fazem parte da obra têm narradores autodiegéticos.

Sob uma visada mais formal, os anticonotos são narrativas breves compostas entre 500 e 812 palavras em um único fluxo, num monobloco, representando a “expressão direta dos estados mentais (...) e onde parece manifestar-se diretamente o inconsciente” (Leite, 2002, p. 69), isto é, o fluxo de consciência do narrador. Medo, fúria, sofrimento, desespero, ansiedade, inquietude, aflição, angústia têm curso na narrativa, criando uma unidade de impressão, que dá coesão ao texto.

Estos anticuentos suelen ser una historia en primera persona, en la que la angustia y la manía persecutoria se apoderan de un protagonista de caótica existencia (...). La prosa a veces tiene rasgos de automatismo, cuando se centra en el discurso continuo, e indaga en los sentimientos que corroen la tranquilidad de la vida de los protagonistas (Barco, 2001, p. 1531).¹¹¹

¹⁰⁹ Tradução nossa: “Os anticonotos que inventa são um gênero de narrativa em que a situação que se apresenta é resolvida por meio do absurdo, que sai dos moldes do relato tradicional, com

¹¹⁰ Tradução nossa: “Deste modo, Halley Mora, talvez um pouco de BRINCADEIRA, exercitou sua eloquência em três anticonotos intitulados “*Del miedo*”, “*De la Fúria*” e “*Del Fuego*”, dos quais nos adiantamos em esclarecer que não são paródias, mas sim demonstração de sua consagrada engenhosidade. São visões de sono-vigília, francamente oníricas ou de um deixar-se deslizar pelas trilhas do subconsciente, onde a forma avassala o fundo até quase diluí-lo em imagens, sugestões e cromatismos verbais. Achamos neles, ademais, escorços de símbolos, abreviados pela torrente verbal que arrasta a imaginação desbordada”.

¹¹¹ Tradução nossa: “Esses anticonotos sóem ser uma história em primeira pessoa, na qual a angústia e a mania persecutória se apoderam de um protagonista de caótica existência (...) A prosa, às vezes, tem rasgos de automatismo, quando se centro no discurso contínuo, e indaga nos sentimentos que corroem a tranquilidade da vida dos protagonistas”.

Sem embargo, aqui se faz notar – ainda sob um aspecto formal – que ao anticonto *De la furia*, embora seja o menor (500 palavras) é o único que está dividido em dois parágrafos, sem que haja razão aparente para isso, exceto a precariedade do tratamento editorial mencionado em seção anterior. O segundo parágrafo é uma continuação do fluxo de consciência, não havendo diferença que justifique a cisão, ainda mais quando levados em consideração os dois outros anticontos. Some-se a isso o fato de o primeiro verbo desse segundo parágrafo traz o pronome “le”, com função anafórica, denotando a unidade das ideias entre os dois parágrafos. Por fim, a distribuição dos parágrafos também é assimétrica quantitativa e qualitativamente. Quantitativamente há um desequilíbrio entre o número de palavras, tendo o primeiro parágrafo mais do que o dobro de palavras (383) do que o segundo (177). Por essas razões, parece razoável entender que a leitura deva ser realizada num único fôlego, como um único parágrafo.

Como a narrativa dá-se na consciência do narrador, há menção a outras pessoas, mas é apenas no narrador que a experiência narrativa ocorre. Não há propriamente outros personagens, há menção à memória de um *Valerio* e sua sombra, de um *Capitán*, a figuras de *Caim*, *Abel* e *Torquemada*, mas são personagens que operam no discurso do narrador, não têm materialidade fora do fluxo de consciência.

Como consequência da ausência de personagens, também não há diálogos, não há interação. A ação – se é que se pode dizer que existe ação – é intestinal, isto é, dá-se dentro do fluxo de consciência do narrador. Não há referência a elementos do universo exterior ao discurso do narrador.

Nos anticontos tampouco há, necessariamente, um acontecimento. O leitor é colocado diretamente em contato com a consciência do narrador, com a impressão de não haver mediação. Conexão direta entre a consciência do narrador com a consciência do leitor. O efeito alcançado por essa aparente falta de lógica, por essa exposição ao claro-escuro do texto, destaca a sensação do onírico, do inexato, do subjetivo. Embora não haja um acontecimento, todos os anticontos têm sua culminação na sentença final.

Em *Del miedo*, o leitor pode ser levado a crer que a frase final traz um acontecimento, quando, de fato, o que faz é apresentar uma sensação mais do narrador que, numa crescente de medo, “chega a fingir que é dor a dor que deveras sente”, ao sentir “*el agradable frío del metal*”, deixando o espaço interpretativo a cargo do leitor.

Já em *De la furia* o fechamento da narrativa dá-se na chave de uma aceitação da realidade que contrasta com o título; a ira dá lugar a algo aproximado à razão. Por fim, no último anticonto, *Del fuego*, o narrador termina sua espiral discursiva com uma sentença que apela à filosofia sartriana: “*Finalmente, se olvidaron de mí, y me condenaron a ser libre sin ser yo mismo*”¹¹².

¹¹² Tradução nossa: “Finalmente, esqueceram-se de mim e condenaram-me a ser livre sem ser eu mesmo”.

CAPÍTULO 3 – Uso dos elementos narrativos na construção da violência em *Cuentos, microcuentos y anticuentos*

*I have shown you what you want:
not belief, but capitulation
to authority, which depends on violence.*
Spring snow - Louise Glück

3.1 Violência, estética e literatura

A violência não é estranha à vida, por consequência tampouco é alheia à literatura: da cólera de Aquiles à contenda de Canudos, do invejoso fratricídio de Caim ao vingativo filicídio de Medeia, do conflito de *The Birth of a Nation* à vingança redentora de *Inglorious Bastards*, das surras que leva o Cebolinha nos gibis da Mônica aos atritos entre Lex Luthor e Superman. Guerras, disputas coletivas, desavenças pessoais permeiam a história da literatura, das histórias infantis ao gênero policial, incluindo todos os demais. Para Crettiez (2009, p. 25), “*La violencia, sea social o política, está en el núcleo de los grandes relatos de la vida en común*”¹¹³. Em síntese, “a violência, assim como qualquer realidade social representada na Literatura, existe antes do texto, e é independente deste” (BENATTI, 2020).

A despeito dessa onipresença da violência, sua conceituação não é das mais pacíficas. Hanna Arendt, por exemplo, destaca o caráter instrumental da violência¹¹⁴, que a distingue de outros fenômenos, tais como força, vigor, poder e autoridade, mas não apresenta uma definição sistemática sobre violência (ARENDR, 2020, p. 63). ABBAGNANO (2012, p. 1198) colaciona duas acepções, quais sejam: “ação contrária à ordem ou à disposição da natureza” e “ação contrária à ordem moral, jurídica ou política”. Por sua vez, BENJAMIN, ao debruçar-se sobre o fenômeno adotando uma perspectiva crítica, vê a violência como força motriz do próprio direito, isto é, “a instauração do direito é a instauração de poder e, enquanto tal, um ato de manifestação

¹¹³ Tradução nossa: “A violência, social ou política, está no núcleo dos grandes relatos da vida em comum”.

¹¹⁴ Em sentido semelhante, BENJAMIN (2011, p. 144): “o caráter violento de uma ação não deve ser julgado segundo seus efeitos ou fins, mas apenas segundo a lei de seus meios”.

imediate da violência” (2011, p. 148). Parte da imprecisão do conceito de violência vem do fato de que a tipificação de um ato como violento depende do ponto vista: de quem pratica a ação, de quem sofre a ação e de quem a observa/julga (KOHUT, 2002, p. 200).¹¹⁵

Buscando sanar a imprecisão da definição, pressupondo a interação como fator essencial à violência, MICHAUD busca defini-la, ao dizer que:

Há violência quando, numa situação de interação, um ou vários atores agem de maneira direta ou indireta, maciça ou esparsa, causando danos a uma ou várias pessoas em graus variáveis, seja em sua integridade física, seja em sua integridade moral, em suas posses, ou em suas participações simbólicas e culturais (MICHAUD, 1989, p. 11).¹¹⁶

Em sentido semelhante e tendo como premissa a constatação de que a violência é uma constante da experiência humana, GINZBURG, ao debruçar-se sobre as imbricações entre literatura e violência, também apresenta sua definição de violência:

Aqui a violência é entendida como uma situação, agenciada por um ser humano ou um grupo de seres humanos, capaz de produzir danos físicos em outro ser humano ou outro grupo de seres humanos. Estou entendendo a violência como um fenômeno que inclui um deliberado dano corporal. A violência, tal como definida aqui, envolve o interesse em machucar ou mutilar o corpo outro, ou levá-lo à morte (GINZBURG, 2012, p. 11).

Como se nota, para os limites de seu trabalho, tendo em vista a necessária limitação dos trabalhos acadêmicos, GINZBURG excluiu de sua análise outros tipos de violência, restringindo-se à análise de textos nos quais a violência dá-se de maneira física.

Pensar sobre literatura e violência de forma integrada demanda uma reflexão de origem aristotélica, que aproxima ética e estética:

Aristóteles aproxima o belo e o bem, primeiro na medida em que ambos repousam na justa medida; segundo, porque produzem um prazer que, embora individual, não é egoísta. Mas os valores estético e ético nunca se confundem totalmente. Mesmo quando seu conteúdo for idêntico, permanece

¹¹⁵ Com uma redação ainda mais clara, BENATTI (2017, p. 6) destaca a imprecisão do conceito de violência e seus motivos: “O que é a violência? Boa parte dos conceitos oriundos das ciências humanas, e nestes também se enquadra o conceito de violência, não há uma posição de certeza quando ao conceito, pois este depende do ponto de vista de quem pratica ou recebe tal ação, logo a violência existirá ou não de acordo com quem narra um ou outro fato”. CRETTEZ (2009, p. 13) aponta ainda a complexidade desses papéis exercidos no ato de violência: “*aunque la violencia implica la existencia de un ver dugo y una víctima, no siempre es fácil distinguirlos*”.

¹¹⁶ No mesmo sentido, “*La violencia, en otras palabras, es un hecho sujeto a la percepción no sólo ideológica sino cultural e histórica que a su vez depende de una serie de factores*” (KOHUT, 2002, p. 200).

uma diferença na forma, pois o belo é contemplado, ao passo que o bem se dá na ação (ROSENFELD, p. 14, 2006).

Tendo por norte essa ligação entre ética e estética é que GINZBURG pensa as relações entre literatura e violência, pois “existe uma conexão direta entre estética e ética. O modo como nossa percepção funciona no campo artístico está vinculado ao modo como organizamos nossos valores nas percepções cotidianas” (GINZBURG, 2013, p. 25). A importância desse viés verifica-se na finalidade/função da representação da violência nas obras literárias:

Na verdade, representar artisticamente a atrocidade, para protestar contra ela, está no princípio da violência que gera violência. O escritor simula, dentro do quadro ficcional, um círculo fechado homólogo ao da realidade, na esperança de que a visão do horror impeça uma nova implantação do horror. Resta saber em que medida comporta este um método eficiente para atingir os objetivos desejados. (LINS, 1990, p. 33)

Em resposta ao questionamento acima, é possível valer-se das conclusões de GINZBURG, para quem “a leitura de textos literários, sabemos há muito tempo, é capaz de romper com percepções automatizadas da realidade” (2013, p. 24)¹¹⁷. Esse estranhamento possibilitado pelo texto artístico pode chocar, provocar e comover o leitor, fazendo-o refletir sobre a situação de violência retratada. O tratamento narrativo dado à violência, sua ficcionalização, atende às necessidades artísticas e

Lejos de tergiversar la verdad, la ficción nos convoca a imaginar lo inimaginable para producir una comprensión más compleja de la realidad. Más aún, cuando la ficción recurre deliberadamente a lo falso (datos imaginarios, personajes inventados), no lo hace para reivindicar lo falso, según indica Saer, “sino para señalar el carácter doble de la ficción, que mezcla, de un modo inevitable, lo empírico y lo imaginario” (PABÓN, 2015, p. 27).¹¹⁸

Assim, a ficção permite à literatura a abordagem de temas que, como a violência, podem ser espinhosos. O tratamento artístico dado à violência permite desvendar, a partir da ficção, particularidades da realidade retratada e “representar

¹¹⁷ Em sentido semelhante, FRYE (2017, p. 68) diz que “uma das utilidades mais óbvias” do estudo da literatura e de um mundo de imaginação é o “incentivo à tolerância”.

¹¹⁸ Tradução nossa: “Longe de tergiversar a verdade, a ficção nos convoca a imaginar o inimaginável para produzir uma compreensão mais complexa da realidade. Mais ainda, quando a ficção recorre deliberadamente ao falso (dados imaginários, personagens inventados), não o faz para reivindicar o falso, segundo indica Saer, ‘mas para assinalar o caráter dúplice da ficção, que mescla, de um modo inevitável, o empírico e o imaginário’”.

literariamente a violência funciona como um espelho questionador” (BENATTI, 2020A, p. 24). LESPADA (2015, p. 36), apoiando-se no trabalho de Foucault, trata do assunto:

*(...) Foucault, refiriéndose a la doble relación que con la verdad y el poder mantiene la literatura, postula que a esta última “le corresponde decir lo más indecible, lo peor, lo más secreto, lo más intolerable”, porque al estar consagrada a revelar lo inconfesable y a transgredir todos los límites y las reglas, tendrá que colocarse ella misma fuera de la ley, o al menos asumir la carga del escándalo o de la revuelta: más que cualquier otra forma de lenguaje la literatura sigue siendo el discurso de la “infamia”. La literatura se instaure como ficción, como artificio, “pero comprometiéndose a producir efectos de verdad”.*¹¹⁹

GINZBURG (2013, p. 24) aponta ainda que “textos literários podem motivar empatia por parte do leitor para situações importantes em termos éticos”. Assim, a cólera de Aquiles não é meramente um recorte de violência, mas sim obriga o leitor a questionamentos sobre a (in)justiça da irresignação do herói, bem como seus limites, além da vaidade da busca pela glória para além da vida. Ao tratar de temas violentos, a literatura viabiliza a inquirição de sua gênese, de suas causas próximas e remotas, de suas relações com a realidade, de sua (im)pertinência à situação narrada. A violência usada para repelir uma agressão injusta pode, ao não se conter, vir a perpetrar (e, às vezes, perpetuar) novos ciclos de violência

Diante dessas tentativas de conceituação do que seja violência, bem como de seus aspectos éticos e estéticos, é importante ter em conta a admoestação de MICHAUD:

É preciso estar pronto para admitir que não há discurso nem saber universal sobre a violência: cada sociedade está às voltas com a sua própria violência segundo seus próprios critérios e trata seus próprios problemas com maior ou menor êxito (MICHAUD, 1989, p. 14).

Nesse passo, muito se fala sobre a impossibilidade de narrar, em especial após a experiência das Grandes Guerras (BENJAMIM, 1987). Sem embargo, quase sempre o enfoque é dado sob a perspectiva da experiência europeia. No entanto,

Nas Américas a brutalização das pessoas é ligada à brutalização do espaço e estas brutalizações são enraizadas no passado. O genocídio de tribos

¹¹⁹ Tradução nossa “(...) Foucault, referindo-se à dúplici relação que com a verdade e o poder mantém a literatura, postula que a essa última ‘deve dizer o mais indizível, o pior, o mais secreto, o mais intolerável’, porque ao estar consagrada a revelar o inconfessável e a transgredir todos os limites e regras, ela terá que se colocar fora da lei, ou pelo menos assumir o fardo do escândalo ou da revolta: mais do que qualquer outra forma de linguagem, a literatura continua sendo o discurso da ‘infâmia’. A literatura se estabelece como ficção, como artificio, ‘mas comprometida em produzir efeitos da verdade’.”

indígenas, a escravidão e o sistema de plantação e as várias formas de exploração da natureza, entre outros, caracterizaram as diferentes fases e processos de colonização e ainda continuam a ter um impacto sobre o pensamento e o agir das pessoas não somente em termos de como elas se relacionam e tratam os diversos outros, mas como as imagens destes eventos traumáticos perseguem ideias e atos (WALTER, 2017, p. 187).¹²⁰

Se existe essa brutalização nas Américas em geral, isso se reflete, em especial, no Paraguai que, por sua vez, passou por, pelo menos, três experiências bélicas traumáticas: a Guerra da Tríplice Aliança (1864-1870), a Guerra do Chaco (1932-1935) e a Revolução de 1947, além de uma longa ditadura¹²¹. Tais eventos atravessam a narrativa de Mario Halley Mora, nos romances, nos contos, na distribuição de papéis de gênero, pela recriação da memória dos personagens. Por essa razão, calha analisar como a violência perpassa a obra em estudo.

Antes de adentrar nos aspectos da violência na obra, é preciso relembrar o que fora destacado na introdução desta investigação, isto é, que as guerras, em especial a Guerra da Tríplice Aliança estão na gênese do silenciamento da literatura paraguaia. A situação de violência vivenciada no país é apontada pelos estudiosos como motivo que teria retardado a própria constituição narrativa nacional. E não apenas isso, como se verá no decorrer dos episódios narrados nos contos, haverá diversas referências à Guerra da Tríplice Aliança, Guerra Guasu, Guerra Grande, ou Guerra do Paraguai. Isso se justifica, segundo Luc Capdevilla (2010, p. 13), porque:

*El recuerdo conflictivo de la guerra de la Triple Alianza, formidablemente vivo, formó parte de la estructuración del microcosmos paraguayo a lo largo de todo el siglo XX. Dicho de otro modo, las contradicciones internas a la sociedad, exacerbadas durante la guerra, los conflictos de memoria y las ambigüedades del recuerdo del que son objeto forman el conjunto constitutivo del tiempo presente paraguayo.*¹²²

Em síntese, a Guerra é constitutiva do imaginário social paraguaio, e sua violência é constante no discurso local como algo mais do que memória ou história, é vivenciada como sendo um eterno presente.

¹²⁰ Sobre esse assunto, Karl Kohut questiona e matiza a premissa de Ariel Dorfman, para quem a literatura hispano-americana seria mais violenta do que outras regiões, haja vista que “*La violencia es una constante de la literatura*” (2002, p. 203).

¹²¹ Para melhor compreender a presença do autoritarismo no Paraguai, faz-se necessário ler a obra de Guido Rodríguez Alcalá, *Ideologia Autoritária* (2005).

¹²² Tradução nossa: “A memória conflituosa da guerra da Tríplice Aliança, formidavelmente viva, formou parte da estruturação do microcosmo paraguaio ao longo de todo o século XX. Em outras palavras, as contradições internas à sociedade, exacerbadas durante a guerra, os conflitos de memória e as ambigüedades da memória a que estão submetidos formam o conjunto constitutivo do presente paraguaio”.

3.2 A violência na obra na voz do narrador em Halley Mora

O escritor não era alheio à violência. Sua avó contava-lhe histórias sobre a *Guerra de la Triple Alianza*, que havia vivenciado quando criança. Seus irmãos combateram na Guerra do Chaco, seu pai morreu crivado a tiros em 1937, um de seus irmãos teve destino semelhante em 1959; o próprio autor, quando jovem, participou na guerra civil de 1947, em um batalhão cuja missão era a proteção da capital do país.

Em seu ensaio autobiográfico, intitulado *Yo anduve por aquí*, que foi escrito já quase no fim de sua vida, após recordar-se de algumas das atrocidades da guerra, reconhece ter sido um ator – ainda que figurante – da tragédia que assolou o Paraguai:

Estas reflexiones, vale repetir, no son una renuncia ni una denuncia a mi condición de colorado. Es simplemente la meditación de un hombre viejo que de joven se vio sumergido en el error de todos, participó de una culpa colectiva y fue, aunque de coro, actor en una tragedia que no debió suceder, porque ninguna bandera justifica la destrucción de un país y el desgarramiento de un pueblo (MORA, 1999, p. 111).¹²³

Não bastassem todos esses fatos narrados, o Paraguai ainda viveu sob a ditadura de Alfredo Stroessner de 1954 a 1989. Portanto, não é de espantar que violência permeie a obra de Mario Halley Mora.

Em *Cuentos, microcuentos y anticuentos*, é possível perceber uma mobilização da escrita em torno da violência, da morte, do trágico, um pouco alentada pela cultura fatalista que tinha a morte por certeza “*Ña manonte arä voí nico*” (MORA, 1999, p. 21)¹²⁴. A pouca transcendência atribuída à morte é sentida, por exemplo, em microcontos como *Suceso*, *Frustración* e *La vida continúa*. Este último, em especial

Llevaba ocho días de enterrado. Al noveno, su viuda se decidió a abrir las ventanas de la casa y entró el sol con un brillo casi irreverente. Por la tarde ella se miró al espejo, se vio pálida y se permitió un toquecito de maquillaje. Un poco después su hija regresó del Colegio, puso un disco en el combinado y la música sacó como a empujones a la tristeza que había estado fermentando en la obscuridad de la casa cerrada. Más tarde sonó el teléfono

¹²³ Tradução nossa: “Essas reflexões, vale repetir, não são uma renúncia nem uma denúncia a minha condição de colorado (partido tradicional paraguaio, ao lado do partido liberal). É simplesmente a meditação de um homem velho que, quando jovem, se viu submerso no erro de todos, participou de uma culpa coletiva e foi, ainda que no coro, ator em uma tragédia que não deveria ter acontecido, porque nenhuma bandeira justifica a destruição de um país e a dilaceração de um povo”.

¹²⁴ Tradução nossa: “De qualquer jeito todos temos que morrer”.

*y el hijo atendió la llamada de una chica, y hubo risas. El olvido había empezado.*¹²⁵

A noção passada pelo microconto é quase estoica. A morte é vista como algo tão inerente ao humano que seu destino é o oblívio. De alguma forma isso também se representa em *Vivir*, onde o que importa é a intensidade da vida, não sua duração, pois... de qualquer modo vamos todos morrer.

O aspecto a ser destacado, portanto, na obra, é a relação entre os narradores e as violências narradas. Após reconhecer no narrador um ponto privilegiado para análise da violência, GINZBURG (2013, p. 31) classifica os narradores, em relação à violência, de quatro formas: o narrador que se coloca à distância dos acontecimentos; o que é vítima da violência; o que comete a violência; e o que oscila entre duas posições discursivas. Na obra em análise, esse quarto tipo de narrador não se faz presente. A despeito dessa classificação, mais apropriada ao tema da violência, também serão adotadas as classificações mais tradicionais dos tipos de narrador: autodiegético, heterodiegético e homodiegético.

Embora Mario Halley Mora tenha sido um hábil criador de personagens femininos, em todos os gêneros do livro investigado há o predomínio do narrador masculino, que é exclusivo nos casos em que se fala de violência, isso porque, de algum modo, como MICHAUD (1989, p. 63) alerta, “as normas do comportamento machista são freqüentemente o ponto de partida do confronto”. Essa visão dialoga com a própria percepção de Halley Mora sobre a sociedade paraguaia, na qual aos meninos “*no faltaban padres que les ponía como rúbrica un revolver al cinto como resumen y símbolo de iniciación varonil*”¹²⁶ (MORA, 1999, p. 15), em franco culto a uma figura masculina envolvida pela violência.

Interessante notar que, apesar das experiências pessoais do autor com a morte e com a violência – ou talvez por elas –, o tipo de narrador que predomina na obra é o

¹²⁵ Tradução de ALMEIDA E ALMEIDA (2020): “Já estava enterrado há oito dias. No nono, sua viúva decidiu abrir as janelas da casa e entrou o sol com o brilho quase irreverente. De tarde ela olhou-se ao espelho, viu-se pálida e permitiu-se um toquezinho de maquiagem. Um pouco depois, sua filha voltou do colégio, pôs um disco no aparelho de som e a música tirou, como que por empurrões, a tristeza que havia estado fermentando na obscuridade da casa fechada. Mais tarde, tocou o telefone e o filho atendeu a chamada de uma menina, e houve risos. O esquecimento havia começado”.

¹²⁶ Tradução nossa: “não faltavam pais que lhes colocassem como distinção um revólver ao cinto como resumo e símbolo da iniciação varonil”.

heterodiegético, aquele que conta uma história da qual não participa, conforme se infere da tabela abaixo:

Tabela 1 - Tipos de Narrador

	Autodiegético	Heterodiegético	Homodiegético
Contos	5	17	4
Microcontos	3	33	1
Anticontos	3	0	0

Fonte: o autor.

Apesar do predomínio do narrador heterodiegético, talvez o segundo dado que chame atenção da tabela seja o fato de que, nos anticontos, todos são autodiegéticos, narrados em fluxo de consciência. E, em todos, se faça presente – ainda que espectralmente – a violência.

3.3 Narrador autodiegético

Nos anticontos, cuja intenção é mais claramente a de romper com as estruturas dos contos, o narrador também parece romper com a estrutura da realidade. A história flui, sem respiro, sem paragrafação, passando-se apenas dentro da consciência do narrador que sabe que é buscado para ser morto (*Del miedo*), que se imobiliza pela presença do adversário (*De la fúria*), que é perseguido (*Del fuego*). Como se vê, a violência nos anticontos é sentida como “ação contrária à ordem ou à disposição da natureza” (ABBAGNANO, 2012, p. 1198) e não se expressa apenas pela temática, mas também pela forma. A narrativa se dá de modo contrário à ordem e ao que se espera da estrutura de um conto. O conto rui pela volúpia narrativa, pela agressividade do narrador que – desesperado – não dá tempo ao leitor para que digira as informações que lhe são arrostadas, arrastando-o para o centro de uma história que não entende, mas cuja agressividade é palpável.

Os narradores dos anticontos são masculinos, vivendo num mundo de agressividade, vingança, morte e perseguição. A violência sem sentido que percorre as linhas dos anticontos dá conta de uma vida caótica, que vê na ruptura da forma a

história a ser narrada. Ao esgarçar os limites do conto, percebe-se também a transgressão da lógica, do racional, permitindo o predomínio de uma irracionalidade de matiz violento.

Na obra, o gênero anticonto é o que tem uma maior unidade temática. Enquanto nos contos e microcontos, há produção de variado cariz, do humor ao trágico, do ecológico ao romântico, nos anticontos há apenas uma temática: a violência. O assombro diante da violência, o medo causado por ela, a expectativa de sofrê-la.

Na classificação de GINZBURG, os anticontos trazem para a narrativa a voz da vítima; é o narrador que sofre – ou julga sofrer – a violência narrada. É sobre o narrador que atua o medo, o pavor, a ansiedade.

Nos contos, por sua vez, das cinco narrativas autodiegéticas, quatro¹²⁷ apresentam algum tipo de violência. Ainda assim, há estratégias de afastamento do narrador do conteúdo da violência. Em *La libreta de almacén*, entre a morte da criança e a narrativa, o narrador interpõe um artifício ficcional de imaginar os acontecimentos não sobre um liame narrativo, mas sim por meio de um caderno de fiado, que, ao fazer o registro contábil, imprime os indícios de acontecimentos contra a ordem da vida. Já em *El arribeño* e *Cinta grabada*, o afastamento do narrador se dá pela interposição de um gravador, que capta a narrativa, afastando, assim, a responsabilidade do narrador pelas violências descritas.

No conto *Muerte administrativa*, como já dito em seções anteriores, há uma representação um tanto cáustica do sistema burocrático e de saúde do Paraguai. Como já mencionado, a situação narrada nem chega a chocar um latino-americano. A despeito da coloração irônica e do evidente absurdo da situação, aproxima-se a uma narrativa de mera descrição da realidade. Isso demonstra a naturalização de uma forma de violência, a burocracia. Nas palavras de ARENDT (2020, p. 55):

Hoje poderíamos acrescentar a última e talvez a mais formidável forma de dominação: a burocracia, ou o domínio de um sistema intrincado de departamentos nos quais nenhum homem, nem um único nem os melhores, nem a minoria nem a maioria, pode ser tomado como responsável e que deveria mais propriamente chamar-se o domínio de Ninguém.

O conto expõe essa ferida, essa doença da percepção da realidade, que coloca o texto, o documento, acima da realidade. No império do arquivo, a certidão reina

¹²⁷ *Muerte administrativa, La libreta de almacén, Cinta grabada, El arribeño e El fantasma.*

soberana, impassível, prescrevendo os ditames da realidade. Se a realidade não se adequa ao documento, que se mude a realidade, não o documento. A estrutura burocrática existe e um “procedimento/expediente é uma coisa respeitável” em si, independentemente de sua finalidade ou funcionalidade.

O cidadão – e, no caso, o paciente – é alienado da estrutura de poder, não podendo a ela sequer se dirigir, a despeito do erro grosseiro. O indivíduo é abandonado ao domínio de Ninguém, não tendo a quem queixar-se, nem a quem recorrer. Perdido diante de um Estado que lhe nega até mesmo a existência. A angústia diante do absurdo da violência simbólica sofrida se destaca pela opção do uso de um narrador autodiegético, que dá um tom memorialista à história.

Em *La libreta de almacén*, a pobreza paraguaia é retratada pelo hábito do fiado. Em seu livro de memórias, Halley Mora (1999, p. 52) conta que se inspirou em *Don Pancho*, dono do armazém de seu bairro, de costumes escusos e abusivos, que usava dos cadernos de fiado para saber, por meio das dívidas contraídas, os costumes e atividades da família devedora.

Essa devassa na intimidade do devedor é transformada em estratégia narrativa pelo escritor, que conta a morte de uma criança, pela leitura – algo divinatória – do fluxo de caixa do armazém do bairro. A narrativa se dá pela leitura que o novo proprietário faz do livro recém-descoberto, ou seja, a situação antinatural da morte da criança não é vivenciada pelo narrador, mas extraída da leitura do texto que tem em mãos. É claro que o leitor precisa (des)confiar duplamente nesse narrador. A uma porque ele conta a história desde o seu ponto de vista, a duas porque só ele tem acesso ao caderno de fiado, dele extraíndo as movimentações contábeis que justifiquem a conclusão pelo trágico final.

Cinta grabada, por sua vez, traz o afastamento do narrador se dá pela interposição de um elemento tecnológico, um gravador, que capta a narrativa de uma pessoa do povo, que se diz com dificuldades para contar histórias, em especial quando em espanhol, pela interferência do guarani que traz interiorizado: “-Y má toavía, cuando hablo castellano me parece que voy arrastrando la palabra, medio a remolque del

guaraní que tengo en mi cabeza”¹²⁸. Além dessas questões linguísticas, que são marcantes, ALMEIDA (2019, p. 196) observa que:

A narrativa, que busca seguir a cadência de uma conversa informal, resulta em miscelânea de menções a eventos que marcaram a sociedade paraguaia, tais como a Guerra da Tríplice Aliança (1864-1870), a Guerra do Chaco (1932-1935) e a Revolução de 1947, o que ajuda a compreender o tempo em que se passam as histórias contadas e permitem vislumbrar peculiaridades das relações sociais e históricas do Paraguai.

Como se nota, a questão bélica, que permeia a sociedade paraguaia, está presente no conto. Como já exposto anteriormente, o próprio Mario Halley Mora vivenciou pessoalmente tanto a Guerra do Chaco quanto participou da Revolução de 1947. Apesar dessa experiência pessoal, é clara uma opção de afastamento da responsabilidade pela narrativa. Antes de entrar na história a ser narrada, o narrador conta sua experiência com a Guerra do Chaco, na qual tem que combater bolivianos no Chaco Paraguai, num cenário em que escasseava água. Também conta de sua negativa em participar da Revolução de 1947. Ao contrário de Mario Halley Mora, o narrador se nega a participar da guerra civil, mesmo tendo sido agredido para alistar-se:

*Me pegaron con arreador hasta que mi carne dijo basta, pero no era yo, sino mi carne, y me caí medio muerto y sin sentir más nada. Me jugaron mucho, pero igual no me jui. Sabía lo que era la Revolución, peor que con los bolivianos, porque uno le puede matar a su pariente sin saber nada, y cuando uno sabe eso, el corazón se descolorea, igualito que mi pañuelo viejo del 22. Y no me jui nomá...*¹²⁹

De alguma forma, esse narrador redime, em sua desobediência civil, o próprio autor, já deixando claro que o coração e o apego partidário já tinham perdido as cores que tinham anteriormente. Em seu livro autobiográfico trata da dor desses conflitos:

Y lo que duele más, la inocencia que no se perdió con la guerra del Chaco, se perdió por primera vez con la guerra civil de 1947. Lo malo de las guerras es que terminan con victoriosos soberbios y vencidos humillados. Pero es infinitamente peor cuando en la guerra «civil» vencedores y vencidos son del mismo país, la misma nación, la misma raza y cultura. Hoy,

¹²⁸ Tradução de ALMEIDA, (2019): “E mais ainda, quando falo castelhano parece que vou arrastando a palavra, meio a reboque do guarani que tenho em minha cabeça”.

¹²⁹ Tradução de ALMEIDA (2019): “Me bateram com relho até minha carne dizer chega, mas não era eu, mas minha carne, e caí meio morto e sem sentir mais nada. Me maltrataram muito, mesmo assim não fui. Sabia o que era a Revolução, pior que com os bolivianos porque a gente pode matar um parente sem saber nada, e quando a pessoa sabe disso, o coração desbota, igualzinho que meu lenço velho de 22. E então eu não fui...”

todavía sectariamente se discute la atribución de culpas y responsabilidades. Todos fuimos culpables sin absolución posible (MORA, 1999, p. 114)¹³⁰.

Deste modo, “a memória do trauma é sempre uma busca de compromisso entre o trabalho de memória individual e outro construído pela sociedade” (SELLIGMAN-SILVA, 2008, p. 67). Por meio de sua narrativa, há um amálgama entre as experiências pessoais e uma imagem que pesa sobre o inconsciente coletivo, e a vivência do autor e do narrador vinculam-se e tensionam-se.

Mas a história que o narrador quer contar é outra, protagonizada (talvez seja melhor dizer: sofrida) por Aparicia Peña. Antes de seu nascimento já está marcada a violência, na permissividade dada aos homens de irem de povoado em povoado, deitando-se com as mulheres que bem entendessem, a fim de sanar o prejuízo causado pelo extermínio populacional da Guerra da Tríplice Aliança. A paternidade, portanto, é negada à protagonista. A presença da guerra ainda se nota nos próprios adornos levados pela bela jovem, que à missa levava consigo:

*(...) su rosario de coral y filigrana encima de su typoi almidonado, y su zarcillo de tre pendiete y su anillo de ramale como sólo la gente de ante sabía hacer allá por Luque. Ella mostraba con orgullo esa su prenda, que hasta ahora no sé cómo su mamá salvó de lo cambá de don Pedro II, que padeciendo ha de estar en el Purgatorio como decía mi mamá, y se hacía la señal de la crú para sacarse la suciedad de la boca y de la cabeza*¹³¹.

Os atavios da protagonista trazem à lembrança a guerra, somando ao valor monetário e estético o valor da coragem e da memória de haver ludibriado os cambá (os negros), isto é, os soldados de Dom Pedro II. Até mesmo essa designação pejorativa dada aos soldados brasileiros, pelos paraguaios, é herança do imaginário bélico. Durante o conflito, os brasileiros eram nomeados de negros (kamba, cambá) ou mesmo de macacos, pela imprensa paraguaia da época.¹³²

¹³⁰ Tradução nossa: “E o que dói mais: a inocência que não se perdeu na Guerra do Chaco, perdeu-se po primeira vez com a guerra civil de 1947. O lado ruim da guerra é que terminam com vitoriosos arrogantes e vencidos humilhados. Mas é infinitamente pior quando na guerra ‘civil’ vencedores e vencidos são do mesmo país, da mesma nação, de mesma raça e cultura. Ainda hoje se discute sectariamente a atribuição de culpas e responsabilidades. Todos fomos culpáveis sem absolvição possível”.

¹³¹ Tradução de ALMEIDA (2019): “(...) seu rosário de coral e filigrana sobre seu typói engomado, e seu brinco de três pedras e seu anel entrelaçado como só a gente de antes sabia fazer lá por Luque. Ela mostrava com orgulho essa prenda, que até agora não sei como sua mãe salvou dos kamba de dom Pedro II, que padecendo deve estar no Purgatório como dizia minha mãe, e fazia o sinal da cruz para tirar a sujeira da boca e da cabeça”.

¹³² Na hemeroteca da Biblioteca Nacional do Paraguay (<http://bibliotecanacional.gov.py/hemeroteca/>) estão disponíveis exemplares do jornal Cabichuí, no qual, nas datas de 16 e 20 de maio de 1867, há expressões como “cambá”, “macacos” e charges nas quais reduzem os soldados brasileiros a escravos

No conto, a violência dá-se porque Aparicia, que tinha uma relação muito próxima a um padre italiano recém-chegado, aparece com a barriga avultada, o que desperta a fúria de seu namorado. Cego de ciúmes, fiando-se na língua ferina do povo, mata o padre. Num arremedo de Romeu e Julieta, Aparicia se suicida. Posteriormente, descobre-se que Aparicia não estava grávida, mas sim que tinha um tumor na barriga.

Nesse caso, a violência e a consequente morte deram-se pela ignorância, pela falta de tolerância e pela desconfiança do celibato pastoral imposto pela igreja.¹³³ E o epílogo da narrativa traz uma lógica um tanto conformista em relação à violência vivenciada na sociedade paraguaia:

*-Así es desde siempre. Usted dice que la muerte es el fin. Ciertamente es eso, pero también la muerte es el comienzo y el medio, todo junto de una vez. Nadie quiere nacer para morir, pero desde que uno es parido el ángel de la guarda ya viene de luto, por si acaso nomás. La muerte está en todo, don. En la espuela del gallo y en el corazón inocente que guarda su amor bajo el typoi. Galopea encima del pingo del caudillo y forma fila entre la gente en el día de votación. Nunca se duerme, porque siempre está alerta y manotea y agarra apenas la caña se sube en la cabeza, o el pie retobado pisa el fleco del poncho del semejante. La muerte siempre ronda cerquita de la gente, como perro que espera una sobra de la vianda de la vida, o sino como arribeño pendenciero que llega a un baile y pide para bailar una polka partidaria, que es la polka de la muerte, porque pone miedo en el corazón de lo músico y afila el cuchillo de lo contrario...*¹³⁴

Como se nota da citação, nesse curto parágrafo, que afirma que o paraguaio, ao nascer, já tem seu anjo da guarda em luto, o narrador tangencia as fraudes eleitorais pela ameaça dos caudilhos locais, que controlavam as eleições em um país que tem um longo histórico de ditaduras. Também explicita uma ofensa específica a um paraguaio e que pareceria inofensiva para qualquer outra pessoa, qual seja a de pisar no poncho de alguém:

(...) si algún ciudadano hispano parlante usa poncho, y alguien se lo pisa, éste pedirá disculpas y no pasará nada. Sin embargo para el nativo criollo,

¹³³ Talvez a desconfiança fosse, de algum modo, justificada. Por ter se tornado Presidente da República do Paraguai, é conhecido o caso de Fernando Lugo que, enquanto exercia os misteres sacerdotais, engravidou ao menos duas de suas fiéis.

¹³⁴ Tradução de ALMEIDA (2019): “É assim desde sempre. O sinhô diz que a morte é o fim. Com certeza, mas também a morte é o começo e o meio, tudo junto de uma vez. Ninguém não quer nascer para morrer, mas desde que uma pessoa é parida, o anjo da guarda já vem de luto, por via das dúvidas. A morte está em tudo, sinhô. Na espada do galo e no coração inocente que guarda seu amor sob o typói. Galopa sobre o cavalo do caudilho e forma fila entre as pessoas no dia de votação. Nunca dorme, porque sempre está alerta e te surpreende tão logo a cachaca te sobe na cabeça, ou o pé teimoso pisa a borda do poncho do semelhante. A morte sempre ronda pertinho da gente, como cachorro que espera uma sobra da vianda da vida, ou se não como forasteiro encenqueiro que chega num baile e pede para dançar uma polka partidária, que é a polka da morte, porque põe medo no coração dos músicos e afia a faca dos inimigos...”

*la cosa, el ser pisado en el poncho, significa un grave insulto, y generalmente no admitirá disculpas, ni siquiera la de haberlo pisado sin advertirlo.*¹³⁵

Por fim, no parágrafo citado, ainda denota a intolerância política, provocada ao se pedir, em festas, aos músicos que tocassem polcas partidárias. A polca é um gênero musical bastante popular no Paraguai e os tradicionais partidos políticos, Colorado e Liberal, têm canções próprias para fazer propaganda partidária. Tocar a música de um outro partido, numa festa, poderia despertar a fúria dos presentes e desencadear briga, em especial porque a própria Revolução de 1947, foi um conflito entre liberais e colorados.

El arribeño vale-se do mesmo recurso que o conto anterior, interpondo entre o narrador e o leitor um gravador, já marcado pelo estranhamento da primeira sentença. A incompreensão diante da ciência, representada pelo gravador do entrevistador, é contraposta à ausência de transcendentalidade atribuída ao *arribeño* (andarilho), que sente a liberdade, ainda que não saiba dela falar, porque elaborar o conhecimento não é essencial. Não é imprescindível saber discorrer sobre a liberdade; o importante é que a viva. Segundo o narrador:

-No, señor, no habla de libertá, porque se me hace que no tiene alcance para entender de todo eso.

*-Pero también no habla del aire que respira, porque uno no se anda preocupando tanto e las cosa que forma parte de uno.*¹³⁶

O narrador conta ao entrevistador uma história envolvendo uma fugitiva da uma revolução ocorrida na Rússia. Segue, portanto, mais ou menos a mesma estrutura do conto anterior. Uma protagonista mulher, herdeira de guerras e revoluções, marcada, portanto, pelo estigma da violência.

Embora também dê a ideia da existência de um possível triângulo amoroso, a diferença é que a história deixa entrever que a violência final teria sido perpetrada pela mulher. Como já dito na introdução, Halley Mora foi pródigo na construção de personagens femininos, portanto, o conto equilibra a balança e mostra também a mulher

¹³⁵ Tradução nossa: “(...) se algum cidadão hispanofalante usa poncho, e alguém pisa nele, este pedira desculpas e não acontecerá nada. No entanto, para o nativo crioulo, a coisa, o ter pisado seu poncho, significa um grave insulto, e geralmente não admitirá desculpas, nem sequer o de tê-lo pisado sem querer” (cf. Anexo III, Comentario’i: Einstein le contestó, 22 de octubre de 1983.).

¹³⁶ Tradução nossa: “Não senhor, não fala de liberdade, por que acho que ele nem chega a entender tudo isso. / Mas também não fala do ar que respira, porque quanto a gente não se preocupa tanto e as coisa forma parte da gente”.

tanto com a potencialidade de autodefesa quanto com o potencial para a violência. Enquanto Aparicia Peña é vítima, a russa é retratada como uma mulher suficientemente forte e independente.

Por fim, o último conto da seleção, *El fantasma*, traz uma história de matiz sobrenatural, em que se faz presente o espectro da Guerra da Tríplice Aliança. O protagonista adquire um velho casarão assombrado, que

*Dicen que es el alma en pena de una joven. En 1865 el novio partía al frente. Ella prometió esperarlo, EN ESTA CASA, y el novio nunca volvió. Asunción fue ocupada por tropas brasileñas, y al parecer, una noche, ella se suicidó antes de ser ultrajada.*¹³⁷

No conto em si, não há violência, mas essa reminiscência da guerra, constante na história paraguaia. Assim como o fantasma da mulher assombra a casa, o fantasma da guerra assombra o país.

Além da constante lembrança da guerra como algo doloroso, o conto expressa também uma esperança relativa à guerra: a *plata yvyguy*¹³⁸, isto é, os tesouros que teriam sido enterrados pelas famílias ricas paraguaias a fim de evitar que caíssem em mãos de soldados brasileiros.

Essa crença quanto aos tesouros escondidos ainda se faz presente no imaginário paraguaio, tendo sido retratada por Mario Halley Mora, no teatro, na peça *Plata yvyguy rekávo*, e no cinema, no filme *Los Buscadores* (2017), de Juan Carlos Maneglia e Tana Schémbori, além de ser uma presença constante nos periódicos do país¹³⁹.

O conto encerra com o reencontro da alma penada com a imagem de seu amado, fazendo com que se considere que não era a fantasma que assombrava a casa, mas sim, era ela quem era assombrada pela ausência do namorado que jurara esperar. O reencontro pode ser lido como a reconciliação que ainda se busca no país, de forma que

¹³⁷ Tradução nossa: “Dizem que é a alma penada de uma jovem mulher. Em 1865, o noivo partiu para o front. Ela prometeu esperá-lo, nesta casa, e o noivo nunca mais voltou. Assunção foi ocupada por tropas brasileiras e, ao que parece, uma noite, ela cometeu suicídio antes de ser violada”.

¹³⁸ *Plata yvyguy* é uma expressão *jopara*, mescla de guarani com espanhol: *plata*, do espanhol, significa prata, dinheiro; *yvyguy*, do guarani, é palavra composta pela justaposição de *yvy*, que significa terra, sólo, e *guy*, debaixo, sob, no fundo, escondido. *Plata yvyguy* é a tesouro escondido de baixo da terra.

¹³⁹ À guisa de exemplo: <https://www.popular.com.py/2022/05/09/pareja-le-pago-a-colombiano-y-complices-para-que-les-muestre-donde-habia-plata-yvyguy/>, <https://www.extra.com.py/actualidad/buscan-plata-yvyguy-el-gimnasio-donde-hay-pora-n2970817.html>, <https://www.extra.com.py/actualidad/polis-extorsionados-buscaban-plata-yvyguy-patio-ajeno-n2819713.html>, <https://www.abc.com.py/edicion-impresa/judiciales-y-policiales/casi-mueren-en-busca-de-tesoro-1508236.html>, <https://www.ultimahora.com/hombres-buscaban-plata-yvyguy-y-hallaron-un-objeto-que-ahora-la-fiscalia-analizara-n2896613.html>.

abandone a visão da guerra como presente, para poder superá-lo e que a violência causada não gere mais ressentimento.

Em sentido contrário, nenhum dos microcontos com narradores autodiegéticos¹⁴⁰ conta histórias de violência. Colocam-se situações mais próximas ao cotidiano, prosaicas: o amor, o correr da vida, o passar do tempo. A violência não toca o narrador. Aliás, o mais próximo que a violência chega do narrador será por meio do homodiegético, como se verá na próxima seção.

3.4 Narrador homodiegético

A partir daqui não se tratará mais dos anticontos, uma vez que todos tinham narrador autodiegético. Por sua vez, o narrador homodiegético é excepcional no livro, aparecendo em apenas quatro textos: três contos¹⁴¹ e um microconto¹⁴². Em todos se fazem presentes morte e violência.

Castración é uma narrativa inserta na tradição dos contos policiais, pois

Aquí tenemos otra tradición del cuento policial: el hecho de un misterio descubierto por obra de la inteligencia, por una operación intelectual. (...)

Tenemos, pues, al relato policial como un género intelectual. Como un género basado en algo totalmente ficticio; el hecho es que un crimen es descubierto por un razonador abstracto y no por delaciones, por descuidos de los criminales (BORGES, 2005, p. 234).¹⁴³

O narrador homodiegético em *Castración* testemunha uma violência inscrita na simbologia sexual, como o sugere desde o princípio o título do conto. A história se desenvolve num povoado do interior, Posta Acuña, no Chaco Paraguai. O clima interiorano é composto nos primeiros parágrafos, pela descrição dos hábitos simples, cujos eventos principais parecem dar-se no entorno da igreja, seja pelas missas, seja pelo locutor da casa paroquial que convoca a “juventude sã” para um coquetel dançante.

No meio dessa calma aparente, ocorre um crime: o assassinato do dono do curtume, a pessoa mais rica do povoado. Nessa sociedade, na qual a igreja promove

¹⁴⁰ *Locuras, El río e 49 años.*

¹⁴¹ *Castración, Recuerdo de Reyes e El entierro.*

¹⁴² *Fúnebre.*

¹⁴³ Tradução nossa: “Aqui temos outra tradição do conto policial: o fato de um mistério descoberto por obra da inteligência, por uma operação intelectual. (...)”

Temos, pois, o relato policial como um gênero intelectual. Como um gênero baseado em algo totalmente fictício; o fato é que um crime é descoberto por um raciocinador abstrato e não por delações, por descuidos dos criminosos”.

jantares dançantes para a juventude sã, o dono do curtume é um sujeito que exerce seus direitos de homem rico e condutor da sociedade. Embora casado, dá-se ao direito de dispor das mulheres que para ele trabalham.

O inspetor de polícia local, afilhado do narrador, recorre a este para conselhos sobre como proceder. Tem seus suspeitos, faz suas oitivas, mas lhe causa espécie o *modus operandi*: a vítima fora castrada *post mortem*. Para o inspetor de polícia, isso não faz sentido:

-Lo que no «encuadra» en este «desarrollo» -me dijo refiriéndose a los acontecimientos- es una cosa. La castración. Castrar a un tipo, sí, y después matarle, es legítimo. Pero matar y después castrar parece cosa de individuo sin juicio en su cabeza.

Luego continuó reflexivamente, como hablando para sí mismo.

-Lo más peor que se le puede hacer a un sujeto es eso, porque es quitarle lo hombre que tiene. Es igual de insulto que quitarle el revólver cuando gallea o pisarle su pie cuando baila. Sí, Paíno, castrar al prójimo es lo último que hay. Pero para que sienta su castigo, el castrado tiene que estar vivo y seguir vivo pero monflórito. Es castigo de hombre a hombre, y para hombre vivo no para hombre muerto. Porque allá a la final el buen cristiano mata cuando hay necesidad o obligación pero no se ceba en el muerto. Y eso es lo que pienso de mis três detenido, que son bastante macho para castigar un perjuicio, pero no así.¹⁴⁴

Esse raciocínio demonstra que o chefe local da polícia tem compreensão do fenômeno da violência como algo normal, tão imbricado está na sociedade. Seu tratamento é até mesmo leniente com quem comete o crime, o que lhe deixa meditando a forma como o crime foi cometido.

Ainda não havia sido solucionado o crime quando do enterro da vítima. Como sói acontecer nesses momentos, em especial quando o morto é pessoa de destaque na sociedade, os discursos lhe são favoráveis. Na cerimônia, o narrador põe-se a observar a viúva da vítima e, numa operação mental, tendo sido informado de que ela era infértil e

¹⁴⁴ Tradução nossa: “- O que não ‘enquadra’ nesse ‘desenvolvimento’ – disse-me referindo-se aos acontecimentos – é uma coisa. A castração. Castrar um cara, sim, e depois matá-lo é legítimo. Mas matar e depois castrar parece coisa de um indivíduo sem juízo na cabeça.

Logo continuou reflexivamente, como que falando para si mesmo.

- O pior que se lhe pode fazer a um sujeito é isso, porque é tirar dele o que ele tem de homem. É igual insulto que tirar-lhe o revólver quando se faz de galo, ou pisar-lhe o pé quando dança. Sim, Padim, castrar ao próximo é o último que há. Mas para que sinta seu castigo, o castrado tem que estar vivo e continuar vivo, mas emasculado. É castigo de homem a homem, e para homem vivo, não para homem morto. Porque lá no final, o bom cristão mata quando há necessidade ou obrigação, mas não se satisfaz no morto. E isso é o que penso de meus três detentos, que são bastante macho para castigar um prejuízo, mas não assim”.

que a vítima havia engravidado ao menos três empregadas, olha para as mãos da viúva e as percebe como garras: atina para a autoria do crime.

Novamente aqui o crime é cometido por uma mulher, descrita como forte, assim como em *El aribeño*. Mas essa não é a única violência perpetrada no conto. Numa leitura mais atenta, todo o ambiente aparentemente pacato do povoado indica repressão e constante de violência social.

O arbítrio estatal paira em toda a narrativa e, por conta do foco no crime e pelo impacto final do conto, pode passar quase despercebido na história. No entanto, a conduta do inspetor de polícia mostra a sociedade disciplinada, controlada até mesmo por uma autoridade de baixo escalão. Esse controle se nota pelas rondas policiais e pelas atitudes arbitrárias da entidade policial. A primeira atitude descrita do inspetor de polícia é punir um estrangeiro, de origem japonesa, que “ousa” tecer um comentário sobre o que considerava desperdício dos paraguaios. O nacionalismo do agente da lei é-lhe bastante útil: depois de deter o suspeito, confisca seu rádio (para si, claro).

Essa atitude despótica, no entanto, não é usada apenas como expressão de xenofobia; é uma faceta do autoritarismo que fica impressa na obra, pois alcança aos demais. Exemplo disso é que a ronda policial também fiscaliza as aglomerações de pessoas, para ver se estão a tratar de assuntos políticos:

Como todos los sábados se dirigió a la Casa Parroquial donde empezaba a reunirse la juventud sana. Jamás entraba al local. Entraban sí los dos gendarmes con la orden de «controlar todo», mientras él se quedaba afuera, en las sombras, pero no tanto, erguido, con las piernas abiertas y golpeando una y otra vez las botas con la fusta, como un tigre irritado que menea la cola. Después saldrían los soldaditos a murmurar: «Parte Sin Novedad», lo que significaba que no habían escuchado hablar de política, y el trío se marchaba a continuar su ronda.¹⁴⁵

Essa fiscalização demonstra o constante controle estatal sobre os comportamentos individuais. Funciona, portanto, como uma denúncia do autoritarismo dos governos de plantão, que se dispõem a disciplinarizar o discurso individual. Ainda na esfera da violência política está a perseguição a comunistas, pela detenção de um

¹⁴⁵ Tradução nossa: “Como todos os sábados, se dirigiu à Casa Paroquial onde começava a reunir-se a juventude sã. Jamais entrava no local. Entravam, sim, os dois policiais com a ordem de ‘controlar tudo’, enquanto ele ficava fora, nas sombras, mas não tanto, erguido, com as pernas abertas e golpeando uma e outra vez as botas com o chicote, como um tigre irritado que balança o rabo. Depois saíam os soldadinhos a murmurar: ‘Parte Sem Novidade’, o que significava que não haviam escutado falar de política, e o trio partia para continuar sua ronda”.

cidadão que ouvia a Rádio Moscou, com o confisco de seu aparelho (que acaba indo parar, convenientemente, sob a custódia da amante do inspetor de polícia).

O inspetor de polícia, que é quem faz as vezes do Estado na comunidade local, aparenta, em seu discurso, um certo escrúpulo ao tomar atitudes, deixando explícito, que não quer ser arbitrário, embora suas condutas venham de encontro a seu discurso, conforme se depreende da análise feita pelo narrador do idioleto da autoridade policial:

«Mirá, Paíno, vos sos leído y tenés tu 'desarrollo' por lo bien leído que sos y todo eso. Sé que tengo que proceder, pero no quiero ser arbitrario», me dijo. Por «desarrollo», palabra que se había quedado pegada a su vocabulario, él entendía todo lo susceptible de crecer por el esfuerzo, desde la estructura de un puente hasta la inteligencia humana. Y el «no quiero ser arbitrario» era su latiguillo permanente. Lo oí la última vez cuando ordenó a uno de los agentes a que fuera a detener a los dos primeros borrachos que encontrara en la calle. «No quiero ser arbitrario pero la Alcaldía necesita una manito de pintura», me dijo, y el día siguiente los dos detenidos estaban dándole a la brocha.¹⁴⁶

Além de um idioleto próprio, cujo léxico peculiar denota sua visão de mundo, o inspetor de polícia, ao usar a conjunção adversativa após dizer “eu não quero ser arbitrário”, demonstra que essa nem de longe é uma de suas reais preocupações. Ainda mais tendo em vista sua sem-cerimônia em apropriar-se (para si ou para outrem) de bens confiscados.

Em *Recuerdo de Reyes* o narrador traz à memória uma história presenciada em sua infância, em relação a uma data comemorativa de especial significado para as crianças: Dia de Reis. Na tradição hispânica católica, os presentes não são dados no Natal, mas sim no Dia de Reis Magos, 6 de janeiro. Assim, os mesmos Reis Magos que presentearam o menino Jesus trariam prendas às crianças. Compreensível o frenesi da expectativa das crianças do bairro, portanto.

Apesar disso, instaura-se o conflito infantil, que acaba resultando em agressão física. O conflito entre crianças retoma a questão da religiosidade paraguaia, uma vez que a disputa se dá em torno dos presentes dados pelos Reis Magos. Ao desmentir a

¹⁴⁶ Tradução nossa: “‘Olha, Paíno, você é estudado e tem teu desenvolvimento pelo bem estudado que é e tudo isso. Sei que tenho que proceder mas não quero ser arbitrário”, me disse. Por ‘desenvolvimento’, palavra que havia ficado grudada a seu vocabulário, ele entendia tudo o suscetível de crescer por esforço, desde a estrutura de uma ponte até a inteligência humana. E o ‘não quero ser arbitrário’ era seu afoite permanente. Da última vez que ouvi essa expressão foi quando ordenou a um dos agentes que fossem deter aos dois primeiros bêbados que entrara na rua. ‘Não quero ser arbitrário, mas a Delegacia necessita uma mãozinha de pintura’, me disse; no dia seguinte, os dois detentos estavam tratando de pintar a delegacia”.

existência e a bondade dos Reis, Robertí provoca a ira de Juan Carlos, que lhe dá uma proverbial surra.

Robertí, de um lado, filho de um proletário, de outro, Juan Carlos, o filho de um advogado. Robertí havia aprendido de seu pai que “*lo Reye son una macana inventada por lo juguetero para vender*”¹⁴⁷. Juan Carlos defende a honra do mito e da igreja. Nessa dualidade, surge o conflito. A violência surpreende o narrador, não por sua ocorrência em si, mas sim por quem a perpetra: o impecável Juan Carlos.

Apenas agora, ao recordar-se dos fatos é que o narrador começa a entender a atitude de seu amigo: “*Recién ahora comprendo a Juan Carlos, porque comprendo hasta qué punto necesitamos volvernos guerreros para defender lo que creemos, o por lo menos lo que necesitamos creer*”¹⁴⁸.

O narrador ainda demonstra estranheza na correção aplicada pelo pai do agressor, que ao invés de “*retarle*”, isto é, dar-lhe um pito, passar-lhe um sermão, o abraça e sintetiza uma surpreendente (ao narrador) filosofia: “*-Mirá, mi hijo. A los que no creen no se les pega. Se les enseña o se les perdona.*”¹⁴⁹. A opção pela não violência num contexto violento é vista como uma excrescência.

Talvez pelo apelo mais infantil do conto, a resolução do conflito se dá pela redenção e com um chamado à tolerância. O recurso à violência causa frustração a quem a ela recorre. O ponto de tensão do conto deságua na desautorização do uso da violência e numa espécie de conciliação.

El entierro, por sua vez, não fala diretamente sobre violência, no entanto, traz a percepção do narrador homodiegético diante da brevidade da vida. Esse tema da morte, da finitude da vida é uma constante na obra do autor. Em sua autobiografia, Halley Mora

En esa cultura primitiva, la muerte no era un culto en sí mismo, sino un accidente más de la vida que hasta producía un talante desafiante. «Ña manonte arä voí nico». «De todos modos tenemos que morir» era la filosofía del hombre llamado a enfrentar los desafíos. Coraje o fatalismo, semejante forma de encarar el último trance, era acaso la razón del legendario

¹⁴⁷ Tradução nossa: “Os rei são uma besteira inventada pelos vendedores de brinquedos para vender”.

¹⁴⁸ Tradução nossa: “Recém agora compreendo Juan Carlos, porque entendo até que ponto precisamos transformar-nos em guerreiros para defender o que cremos, ou pelo menos o que precisamos crer”.

¹⁴⁹ Tradução nossa: “Olha, meu filho. Os que não creem não devem ser surrados. Ou você os ensina ou lhes perdoa”

heroísmo del hombre paraguayo en las dos terribles guerras que su país tuvo que soportar (MORA, 1999, p. 21).¹⁵⁰

Essa reflexão, que funciona como *memento mori*, também aparece no único microconto conduzida por um narrador homodiegético, *Fúnebre*, na qual o observador conta solenemente uma trágica histórica, que, do ponto de vista do leitor, vai contra o fluxo esperado da natureza.

3.5 Narrador heterodiegético

Segundo (Moisés, 2012, p. 278), “o conto costuma ser narrado na terceira pessoa”, portanto, não é de se estranhar que esse tipo de narrador predomine na obra analisada. Nos casos em que narra violência, esse narrador também predomina, há um pudor por parte do autor quando das narrativas violentas, que se dá pelo afastamento do narrador em relação à história narrada.

O primeiro dos contos, narrado heterodiegeticamente, é *Perrito*, no qual a violência é voltada contra, como o título já adianta, um cãozinho. Como dito anteriormente, o escritor tinha uma visão de valorização dos animais, com contos voltados a crianças. Seu pendor à natureza e aos animais é presente em toda sua obra – incluindo a jornalística¹⁵¹ – e, ao que consta em sua autobiografia, em sua vida:

Le puse nombre a cada árbol, y con el nombre, la calificación de amistoso, hostil o indiferente. Me trepé a cada uno de ellos explorando la accesibilidad de los troncos, la nervadura de las ramas y el azúcar de cada fruto. Abrí senderos en los matorrales, estudié cada nido, identifiqué arañas, escarabajos y mariposas con una curiosidad insaciable. En el gran patio, había una planta de morera, y de ella colgaban crisálidas de seda donde un gusano esperaba convertirse en mariposa. Horas, días, pasaba vigilando el momento milagroso en que la repulsiva larva se liberaría para metamorfosearse en alada flor, colorida bailarina del viento. Una vez, la aprensión de la abuela Venancia subió de punto cuando me vio ensimismado contemplando a las hormigas. Sucedió que mi hermano Gerardo había leído, de Mauricio Maeterlink, un libro, «La Inteligencia de las Hormigas», en el que ponía en la escala de la organización social a las hormigas y a las abejas en primer lugar. Mi hermano me había comentado la lectura, y decidí por mi cuenta, hacer un experimento para saber si las hormigas tenían noción del peso y la fuerza necesaria para moverlo. Coloqué una pizca de carne cruda cerca de un hormiguero, apareció una exploradora y contorneó

¹⁵⁰ Tradução nossa: “Nessa cultura primitiva, a morte não era um culto em si mesmo, mas um acidente mais da vida que produzia um talante desafio. “Ña manonte arã voí Nico”. “De qualquer forma temos que morrer” era a filosofia do homem convocado a enfrentar os desafios. Coragem ou fatalismo, semelhante forma de encarar o último transe, era talvez o fundamento do legendário heroísmo do homem paraguaio nas duas terríveis guerras que seu país teve que suportar”.

¹⁵¹ À guisa de exemplo, no Anexo III, trazemos Comentario’i: ¿le gustan los perros?, 11 de octubre de 1983 e Comentario’i: Cumpleaños infantil, 13 de setiembre de 1983.

el manjar como calculando su envergadura, después regresó velozmente al nido y reapareció con media docena de compañeras que cargaron diligentemente la carne y se la llevaron. Siguiendo con el experimento, coloqué otro cebo más grande y más pesado en el mismo lugar. Reapareció la consabida exploradora, midió, calculó, fue velozmente al hormiguero y volvió acompañada por más de seis, tal vez ocho o diez, portadoras. ¡Las hormigas sabían calcular!, fue mi jubilosa comprobación (MORA, 1999, p. 27).¹⁵²

Essa inclinação do autor ao meio ambiente se faz presente nesse conto, por meio do protagonista, uma criança que – contra a vontade do pai – adota um cachorrinho que resgata da rua. A relação entre o garoto e o animal mostra esse vínculo professado por Mario Halley Mora. No entanto, como em *La libreta de almacén*, a interrupção da vida da criança é retratada como forma de desestruturação do mundo. No caso deste conto, o mundo que se erode não é apenas o da família, aliás, a família do menino, do *Amo Chico*, é coadjuvante. O protagonista *Perrito* é a vítima principal da violência. Primeiro abandonado, depois acolhido pelo *Amo Chico*, até que capturado pela carrocinha e com o inevitável final.

No conto, o ponto de vista do cachorro é explorado, o animal não entende a perda que sofre, é-lhe estranho o fato de que o *Amo Chico* saia da casa em uma “*caja blanca y llena de flores, en aquellos automóviles negros*”¹⁵³. Por isso, sai em busca de seu amigo, que acaba encontrando, embora num plano transcendental.

Em *Luisón* faz-se a presença da violência por meio da superstição e do medo. Ou melhor, a superstição e o medo dão as desculpas necessárias para a ação violenta da

¹⁵² Tradução nossa: “Nomeei cada árvore, e com o nome, a qualificação de amistosa, hostil ou indiferente. Subi em cada uma delas explorando a acessibilidade dos troncos, as nervuras dos galhos e o açúcar de cada fruto. Abri trilhas nos matagais, estudei cada ninho, identifiquei aranhas, besouros e borboletas com uma curiosidade insaciável. No grande pátio, havia uma planta de amora, e dela pendiam crisálidas de seda onde uma lagarta esperava se transformar em uma borboleta. Horas, dias, passava assistindo o momento milagroso quando a repulsiva larva seria liberada para metamorfose em uma alada flor, colorida dançarina do vento. Uma vez, a apreensão da vovó Venancia aumentou bruscamente quando ela me viu ensimesmado contemplando as formigas. Acontece que meu irmão Gerardo havia lido, de Mauricio Maeterlink, um livro, ‘A Inteligência das Formigas’, no qual colocava formigas e abelhas na escala da organização social em primeiro lugar. Meu irmão me contou sobre a leitura, e eu decidi por conta própria, fazer um experimento para saber se as formigas tinham uma noção do peso e força necessária para movê-lo. Pus uma pitada de carne crua perto de um formigueiro, apareceu uma exploradora e contornou a iguaria como se calculasse sua envergadura, então rapidamente voltou para o ninho e reapareceu com meia dúzia de companheiros que diligentemente carregaram a carne e a levaram embora. Continuando com o experimento, coloquei outra isca maior e mais pesada no mesmo lugar. O conhecido explorador reapareceu, mediu, calculou, foi rapidamente para o formigueiro e retornou acompanhado por mais de seis, talvez oito ou dez, portadores. As formigas sabiam como calcular!, foi minha feliz comprovação”.

¹⁵³ Tradução nossa: “caixa branca e cheia de flores, naqueles automóveis pretos”.

comunidade local. *Luisón* é, na tradição mitológica paraguaia, uma espécie de lobisomem; é o sétimo filho de Tau e Kerana.

No conto, o protagonista, o sapateiro Don Félix, é descrito como um indivíduo recolhido, um tanto casmurro, um misantropo. Esse comportamento desviante é notado, observado, classificado e condenado pelos vizinhos: o sapateiro. Ao sapateiro é imputada a pecha de ser o *Luisón*, o lobisomem:

Nadie sabía nada de su vida. Todo lo que se conocía de él era su soledad y su triste fama. Era, sí, el tolerado culpable de muchos terrores nocturnos, de aquellos que recorren el espinazo con el frío reptar del miedo, cuando un aullido rasga la noche y los oídos, y puebla la imaginación de horrendos banquetes fúnebres.

Lo dicho.

*Don Félix era temido, y tolerado.*¹⁵⁴

Essa tolerância, no entanto, chega ao fim quando de um agosto frio. Agosto é um mês tradicionalmente associado à má-sorte, existindo até ditado popular sobre o assunto: “*Agosto, vaka piru ha tuja (guaigui) rerahaha*”¹⁵⁵, isto é, “Agosto, mês em que morrem as vacas magras e os anciãos”.

Nesse clima propício, a superstição, aliada à intolerância à diferença de comportamento, produz-se a violência. A violência da comunidade, no entanto, não é contra uma pessoa, mas contra um ser mitológico que representa o mal, pois “*matar al otro parece más fácil si uno se convence de la inhumanidad de ese adversario, de su impureza natural, que lo hace tan diferente*” (CRETTEZ, 2009, p. 113)¹⁵⁶.

Ao desumanizar o sapateiro, torna-se lícito agredi-lo. Não é uma pessoa, é a encarnação do mal; as coisas ruins que acontecem são-lhe atribuídas e, por isso, a vizinhança quer a excomunhão do sapateiro e, diante da negativa do padre, passam a alvejar a casa de pedras, até que vítima Dom Félix.

Recuperada a saúde de Dom Félix e afastado o medo de que ele fosse um ser maligno, os vizinhos param de implicar com ele. No entanto, o sapateiro, tendo sofrido

¹⁵⁴ Tradução nossa: “Ninguém sabia nada de sua vida. Tudo o que se conhecia dele eram sua solidão e sua triste fama. Era sim, o tolerado culpável de muitos terrores noturnos, daqueles que percorrem a espinha com o frio desafio do medo, quando um uivo rasga a noite e os ouvido, e povoa a imaginação de horrendos banquetes fúnebres.

“Tal como dito. Don Félix era temido, e tolerado”.

¹⁵⁵ Informação retirada do site de David Galeano Oliveira, <https://lenguaguarani.blogspot.com/2011/07/el-carrulim-de-agosto-mes-de.html>.

¹⁵⁶ Tradução nossa: “Matar o outro parece mais fácil se a gente se convence da inumanidade desse adversário, de sua impureza natural, que o faz tão diferente”.

no corpo a consequência de sua conduta desviada da norma, disciplina seu corpo, até mesmo aprendendo a sorrir de modo a mesclar-se à massa.

Em *La cajita de música*, o narrador desenha novamente um cenário interiorano, nesse caso, envolvendo crianças. Uma vez mais, a tecnologia deslumbra a comunidade local, denunciando sua situação de vulnerabilidade social, bem como as diferenças de classes sociais existente.

A história gira em torno de uma caixa de música dada por um comerciante próspero do povoado a sua filha Fabiana. A notícia de uma caixa que emanava música e que continha uma bailarina em miniatura. Instaura-se um conflito entre a mimada Fabiana e as crianças do povoado. Estas, açodadas pela curiosidade, querem escutar a música e, posteriormente, ver a pequenina bailarina, a despeito da resistência de Fabiana em compartilhar até mesmo a imagem de seu brinquedo. A turba das crianças insiste, com gritos, batidas nas janelas e pedradas nos tetos, até que a mãe de Fabiana intervém para evitar maiores prejuízos.

O deslumbramento das crianças diante do que entendem como mágica. Dentre as crianças, Lepachi, um garoto com Síndrome de Down, descrito como “*el bobito del pueblo*”, encanta-se especialmente pela bailarina da caixinha de música. O garoto, alienado, “*nunca deseó nada, porque estaba adiestrado a que todo le fuera negado. Pero ahora deseaba a su amada y a su música*”¹⁵⁷. Esse encontro epifânico do menino, encantado pela bailarina que cabe numa pequena caixa, esse deslumbramento diante da beleza lhe cala fundo. Por outro lado, o descuido que a comunidade local lhe devota o faz invisível. Ninguém se importa em saber onde estava Lepachi, que passa a noite diante da janela pela qual vira a pequena bailarina: “*Pero Lepachí no se fue, y nadie se ocupó de llamarlo, porque era el bobito del Pueblo*”¹⁵⁸.

O menino, então, tenta entrar na casa, para aproximar-se de seu totem, de seu objeto de adoração e é alvejado por um tiro de parte do proprietário da casa, que dormia com um revólver à mão. Dessa forma, a busca pela beleza por parte de Lepachi, que também funciona como a busca pela verdade, termina em sua morte trágica.

¹⁵⁷ Tradução nossa: “Nunca desejou nada, porque estava adestrado a que tudo lhe fosse negado. Porém agora desejava sua amada e sua música”.

¹⁵⁸ Tradução nossa: “Porém Lepachí não se foi, e ninguém se ocupou de chamá-lo, porque era o bobinho do povoado”.

Como se vê, embora a vila seja descrita de forma pitoresca, como um lugar interiorano e pacífico, a violência está latente durante todo o conto, até que se manifesta expressamente, culminando na morte de Lepachi. Se isso acontece é porque o dono da casa já tinha consigo a expectativa constante de uma possível agressão e, por essa razão, consigo tinha sempre o revólver.

O narrador heterodiegético em Cosme Mendoza traz novamente a intolerância ao diferente, na violência simbólica, de caráter excludente, de sexualidades dissidentes. O protagonista é descrito como *mujerín*, mulherzinha, covarde. Esse fato lhe era arrostado e a tudo sofria em silêncio.

O pai do protagonista, orgulhoso de sua ascendência fulcrada na violência das guerras formadoras do país, envergonha-se da personalidade do filho, que vê como um frouxo, a quem se refere de maneira depreciativa: “*Ayapó ne caria'y co mita-í tecaca güi*”¹⁵⁹, isto é, “Farei desse menino de merda um homem”. A fim de disciplinar a conduta do filho o submete a atividades que julga masculinas, mesmo que isso cause a humilhação do rebento: montar a cavalos ou usar armas de fogo.

De outro lado, submissa, a mãe é conivente com a educação paterna, baseada em uma tautológica filosofia de que “*En una tierra de hombres, se es hombre, o se muere, o no se vive*”¹⁶⁰.

Como consequência dessa opressão, Cosme Mendoza recolhe-se à solidão, pois, apesar das imposições, à diferença do que ocorre em *Luisón*, não se adéqua às normas que lhe são prescritas. É, portanto, condenado a uma espécie de ostracismo em sua própria casa, morrendo em solidão, à margem da sociedade.

Niceto González talvez seja a narrativa que contenha o maior peso de violência. Neste conto, o povoado do interior não é descrito de maneira prosaica, como um lugar idílico no qual a violência é latente. Ao revés, a violência é manifesta. O protagonista apresentado já nas primeiras linhas como covarde.

No entanto, isso se justifica no conto. O conto retrata a existência de um ciclo de violência: um estupro, seguido de vingança, seguido de outra vingança. E, para além do horizonte do conto, projeta-se outra vingança.

¹⁵⁹ Em guarani contemporâneo, “*Ajapone karia'y ko mitã'i tekakagui*”.

¹⁶⁰ Tradução nossa: “*Numa terra de homens, ou se é homem, ou se morre, ou não se vive*”.

O protagonista, ainda menino, na volta de um passeio a uma *calesita* (espécie mais simples de carrossel) presencia a morte de seu pai. A mãe do protagonista é estuprada, o pai a vinga. Os irmãos e amigos do estuprador matam o pai de Niceto González, que lhe encomenda a proteção da mãe. Enquanto a mãe vive, é sua responsabilidade protegê-la e, para isso, evita os confrontos, nessa terra atroz: “*Enterró su valor cuando le provocaron, porque tenía la obligación de vivir. De vivir cuidando a su madre y madurando su esperada venganza*”¹⁶¹.

Todo o conto é construído sob a sombra da pulsão da violência, da expectativa de retaliação. A covardia do protagonista nada mais é do que a promessa diferida de vingança. Não há pacificação, não há justiça: só violência, passada, presente ou diferida.

Em *Calaíto Sosa*, faz-se presente uma das viciosas formas de violência, que consiste na objetificação da mulher, no abandono da companheira. A mulher, utilizada como mero objeto, que deve admiração ao homem, além de respeito e serviços pessoais e sexuais. A normalização da conduta do homem na sociedade paraguaia é expressa pela mãe de Marcela: “*Para andar detrás de lo hombre nacimo nosotra la mujere...*”¹⁶².

Dessa forma, neste e noutros contos, em especial *Rosalía* e *Cinta Grabada*, é possível entrever a situação da mulher no Paraguai¹⁶³, cuja precarização de direitos advém dos tempos coloniais, como advertido por Josefina Plá (1970, p. 9):

Cada alianza con el aborigen se traducía en el ingreso de nuevas mujeres en la casa del colono. Bajo el techo de éste, esas mujeres se cristianizaban, y a la vez que recibían del jefe del hogar protección y blando trato, trabajaban para él en la casa y en su huerta o chacra. Esto último no debe extrañar, ya que entre los indígenas era la mujer la encargada de cultivar la tierra, tejer lienzos y esteras, fabricar la cerámica de uso cotidiano. Esas mujeres constituyeron el a todas luces peculiar harén del colono, fuertemente coloreado, como se ve, por los conceptos locales en cuanto a la división del trabajo, que por cierto perduran en parte hasta hoy. En 1545 había ya 600 mestizos; en 1570 la población española ascendía a 300 vecinos, y se contaban 2.900 criollos o hijos de español y española; la cifra disminuyó enormemente luego de dar Asunción nacimiento a ocho ciudades. A fines de siglo, desagrada Asunción en fundaciones, sólo se contaban 200 hombres y

¹⁶¹ Tradução nossa: “Enterrou seu valor quando o provocaram, porque tinha a obrigação de viver. De viver cuidando de sua mãe e matutando sua esperada vingança”.

¹⁶² Tradução nossa: “Para andar atrás dos homi nacemo as muié”.

¹⁶³ Sobre a trajetória de lutas das mulheres no Paraguai, consultar BARREIRO, L., SOTO, C., MONTE, M. Alquimistas. Asunción: Centro de Documentación y Estudios, 1993. POTHAST (2011) traça a história da mulher no Paraguai e chama atenção ao fato de que, embora durante a Guerra da Tríplice Aliança a mulher tenha sido louvada, isso não se traduziu em efetiva participação política ou mesmo em conquista de direitos. No pós guerra às mulheres coube a reconstrução do país, mas o domínio político ficou a cargo dos homens.

*más de dos mil mujeres; fué cuando Barco de Centenera llamó a Asunción «paraíso de Mahoma».*¹⁶⁴

Halley Mora, noutra clave, corrobora esse fato histórico, por meio do retrato feito no microconto *Mestizaje*:

*El conquistador español tomó para sí a una joven india y tuvieron un hijo. Otros conquistadores lo imitaron y hubo muchos españoles con muchas mujeres indias. El mestizaje perfecto, con el varón de una estirpe y la mujer de otra. La dama española veía pasar al indio gallardo, desnudo y elástico, y suspiraba. Lo demasiado perfecto, deja de serlo.*¹⁶⁵

A primeira sentença do microconto já apresenta indícios de imposição e opressão: o conquistador (sujeito), toma (verbo com carga semântica de aquisição, obtenção, além de significar o ato do macho que cobre a fêmea), uma jovem índia (objeto tanto do verbo quanto dos desejos e vontades do colonizador). Portanto, não é de se admirar que o protagonista faça pouco caso do amor de Marcela, que, para ele, era apenas um passatempo: “*Ya tenía en qué matar el tiempo hasta que llegara el día del encuentro con la otra, la soñada que estaba en Asunción*”.¹⁶⁶

Ocorre que, quando chega a Asunción, Calaíto depara-se com uma cena inesperada, sua mulher no braço de outro, um suboficial da Marinha. Talvez pela profissão do concorrente, não os interpela. Volta a seu rancho e ateia-lhe fogo. Não podendo destruir a mulher, procura destruir o que tinham em comum. No entanto, Marcela, a abandonada, intervém e impede que o fogo consuma todo o rancho. Só aí, como última opção Marcela retorna ao interesse de Calaíto. Esse final, causa o impacto do nocaute, como o diz Cortázar, por inverter a lógica do desenvolvimento que poderia

¹⁶⁴ Tradução nossa: “Cada aliança com os aborígenes resultou na entrada de novas mulheres na casa do colono. Sob seu teto, essas mulheres tornaram-se cristianizadas, e enquanto recebiam proteção e tratamento suave do chefe da casa, trabalhavam para ele na casa e em seu pomar ou fazenda. Isso não deve ser surpreendente, pois entre os indígenas era a mulher a responsável pelo cultivo da terra, tecendo telas e tapetes, fazendo as cerâmicas de uso diário. Essas mulheres constituíram o harém claramente peculiar do colono, fortemente colorido, como pode ser visto, pelos conceitos locais da divisão do trabalho, que, aliás, perduram em parte até hoje. Em 1545 já havia 600 mestiços; em 1570, a população espanhola era de 300 vizinhos, e havia 2.900 crioulos ou filhos de espanhol e espanhol; o número diminuiu enormemente após o nascimento de oito cidades. No final do século, Assunção sangrou em fundações, havia apenas 200 homens e mais de duas mil mulheres; Foi quando Barco de Centenera chamou Assunção de “Paraíso de Maomé”. ”

¹⁶⁵ Tradução de ALMEIDA E ALMEIDA (2020): “O conquistador espanhol tomou para si uma jovem índia e tiveram um filho. Outros conquistadores o imitaram e houve muitos espanhóis com muitas mulheres índias. A mestiçagem perfeita, com o homem de uma estirpe e a mulher de outra. A dama espanhola via passar o índio galhardo, desnudo e elástico, e suspirava. O que é perfeito demais deixa de sê-lo”.

¹⁶⁶ Tradução nossa: “Já tinha como matar o tempo até que chegasse o dia do encontro com a outra, a sonhada, que estava em Asunción”.

ter a história, tendo sua fidelidade ao retrato de uma sociedade na qual a submissão é vista como uma regra e a instabilidade do homem é vista com permissividade. Enfim, uma das caras do machismo latino-americano.

Em sentido semelhante, *Rosalía* traz outra das consequências do machismo paraguaio, que é o abandono paterno, que também é registrado no microconto *El hijo*. Muito se justifica a irresponsabilidade paterna no Paraguai com o fato de a população masculina ter sido reduzida durante a Guerra da Tríplice Aliança, como ocorre no conto *Cinta Grabada*, por exemplo. No entanto, o fenômeno parece advir já dos tempos coloniais, como o expõe Josefina Plá:

El español, eje humano de esta situación un tanto musulmana, no presta atención al hijo varón así habido sino al llegar éste a la edad en que se manifiestan las cualidades que lo pueden erigir en continuador del apellido. En los primeros años, los decisivos, el retoño está enteramente a cargo de la madre india, que por su parte no ha ascendido a un nivel notoriamente diferenciado en lo que a cultura respecta. Aunque catequizada, la mujer indígena permanece anclada en una etapa en que la semántica aborígen domina las formas mentales y colorea toda noción adquirida. Para el mestizo, pues, el padre se proyecta a distancia, temido más que amado, emulado en su poder, resistido íntimamente en su disciplina; secretamente despreciado, sobre todo, por su ignorancia de las claves terrales. Aunque el español domine con su técnica este ámbito, nunca cesará de ser en él un postulante en el umbral irrebasado de los misterios naturales, que constituyen el mundo peculiar del mestizo y su ascendencia materna. El mancebo sabe que ante la ley es el igual del padre español; pero esta igualdad ante la ley no compensa el desnivel de cosmovisión que los separa. Los años de infancia nutridos plurilateralmente de experiencia materna, corroborada por el trato expansivo con la parentela indígena, así lo determinan. A través no sólo del idioma, sino también de las miradas, de los silencios, las actitudes de sus ascendientes netamente indios, el mancebo crece raigalmente unido a la raza y a la tierra. El asombro cósmico del europeo enfrentado a un mundo nuevo. se extingue en la primera generación local (PLA, 1970, p. 9).¹⁶⁷

¹⁶⁷ Tradução nossa: “O espanhol, o eixo humano dessa situação um tanto muçulmana, não presta atenção ao filho varão que teve senão quando este chega à idade em que se manifestam as qualidades que o podem erigir a continuador do sobrenome. Nos primeiros anos, os decisivos, o rebento está inteiramente sob responsabilidade da mãe índia, que por sua parte não ascendeu a um nível notoriamente diferenciado naquilo que diz respeito à cultura. Embora catequisada, a mulher indígena permanecesse ancorada numa etapa na qual a semântica aborígine domina as formas mentais e colore toda noção adquirida. Para o mestiço, portanto, o pai se projeta à distância, temido mais que amado, emulado em seu poder, resistido intimamente em sua disciplina; secretamente desprezado, sobretudo, por sua ignorância das chaves da terra. Ainda que o espanhol domine com sua técnica este âmbito, nunca deixara de ser um postulante no umbral insuperável dos mistérios naturais, que constituem o mundo peculiar do mestiço e de sua ascendência materna. O jovem sabe que diante da lei ele é igual ao pai espanhol; porém esta igualdade diante da lei não compensa o desnível de cosmovisão que os separa. Os anos de infância nutridos plurilateralmente de experiência materna, corroborada pelo trato expansivo com a parentela indígena, assim o determinam. Através, não apenas do idioma, mas também dos olhares, dos silêncios, as atitudes de seus ascendentes puramente índios, o mancebo cresce enraizadamente unido à raça e à terra. O assombro cósmico do europeu diante de um novo mundo extingue-se na primeira geração local”.

A irresponsabilidade paterna, realidade presente no país desde os tempos coloniais, aparece também no conto. Antes de tratar mais especificamente das formas de violência encontradas, é possível ver no microconto *El hijo* uma espécie de sinopse desse conto:

El hijo

Pecaron. Vino un hijo que ella quiso y él no. «Es tu problema», le dijo, y desapareció. El chico creció, y al aprender a hablar aprendió a preguntar. «¿Dónde está mi papá?» Ella le contestaba que se había ido a un largo viaje, y al decirlo, se preguntaba a sí misma a qué distancia queda el desprecio.¹⁶⁸

Esse desprezo, quase que atávico, faz-se presente no conto. Embora seja o único título com nome feminino, Rosalía não é a protagonista. Assim como à mulher só lhe é reservado o papel subalterno na sociedade paraguaia, apesar de louvores formais, neste conto, a mulher chega ao título do conto, mas seu papel é o de apenas sofrer o abandono.

Rosalía engravida de Genaro, que lhe responde “-Ese é tu problema mi hija...”¹⁶⁹ e, posteriormente, quando a moça quer lhe apresentar o filho, nega-se a atendê-la. Numa terceira tentativa de aproximação, ela lhe diz que outro quer reconhecer seu filho. A resposta novamente vem carregada de desprezo “-Iporaité aipóramo, mi hija”¹⁷⁰.

Em sua autobiografia, o autor fala sobre essa lógica perversa da construção da masculinidade que incentiva o homem a “prejudicar” a mulher, ao passo em que despreza a mulher “prejudicada”:

La escuela de Ajos sólo tenía hasta el tercer grado, y aunque no faltara maestra para el cuarto, faltaban alumnos, ya que al despuntar la adolescencia, siempre temprana en el campo, tiempo de concurrir modosamente al cuarto grado, el púber ya se sentía muy hombre como para dedicarse a minucias escueleras, exigía a la familia el correspondiente caballo que certificaba una naciente virilidad de jinete, y no faltaban padres que les ponía como rúbrica un revolver al cinto como resumen y símbolo de iniciación varonil. El siguiente paso era «perjudicar» a alguna desprevenida doncella, en un episodio de estío desolado y cántaro roto, y con el mayor escándalo posible, porque la costumbre mandaba que la cosa tenía que saberse, para la consabida alabanza masculina al macho que despuntaba y

¹⁶⁸ Tradução de ALMEIDA E ALMEIDA (2020): “Pecaram. Veio um filho que ela quis e ele não. “É um problema seu”, lhe disse e desapareceu. O garoto cresceu, e ao aprender a falar aprendeu a perguntar: “Onde está meu papai?”. Ela respondia que havia ido a uma longa viagem, e ao dizê-lo, perguntava-se a si mesma a que distância fica o desprezo”.

¹⁶⁹ Tradução nossa: “Problema seu, minha filha”.

¹⁷⁰ Em guarani contemporâneo, “Iporãite aipóramo”. Tradução nossa: “Por mim, tudo bem”.

la también consabida condena femenina -madre incluida- a la perversa de calzones flojos que había «tentado» al doncel (MORA, 1999, p. 14)¹⁷¹.

O amor que não devota ao filho, Genaro devota a seu cavalo, não hesitando em arriscar sua própria vida para salvar o animal. Com isso se fere, fica deformado e torna-se recluso. Vê o filho passeando com o pai adotivo e sente um certo orgulho, mas não entabula contato, não ensaia aproximação.

O filho, aos 20 anos, repete o irresponsável comportamento do pai, num ciclo de desprezo:

Y ahora, el mozo tenía 20 años y una herencia de pendencia y desprecio hacia los demás. La historia se repetía. Era otra Rosalía que esperaba un hijo. El hijo de su hijo. La ofensa era imperdonable. El muchacho no aceptaba su responsabilidad y los hermanos de la mujer ofendida lo buscaron por los caminos.¹⁷²

Conhecedor do sofrimento de sua mãe, em lugar de empatia, repete o comportamento de seu pai, não aceitando responsabilizar-se pelo rebento, mesmo com a família da grávida em seu encalço para responsabilizá-lo. E é nesse momento que se entrecruzam pai e filho:

– Dicen que me buscan. Me voy adonde me encuentren... – le respondió el mozo con aire soberbio.

Quiso rogarle, contarle su historia de soledad. Gritarle a la cara que un hijo no se rechaza. Pero no pudo, porque se sintió orgulloso de aquella hombría que era la suya. Su razón o su muerte, y nada más.

Los hermanos de la muchacha eran tres. Pues bien, ellos serían dos.

– Me parece numá que podemos ir junto...

– Podemos, carai -le respondió.

¹⁷¹ Tradução nossa: “A escola de Ajos só tinha até a terceira série e, embora não faltasse professora para a quarta, faltavam alunos, já que ao despontar da adolescência, sempre precoce no campo, tempo de ir à quarta série, o púbere já se sentia muito homem para dedicar-se a minúcias escolares, exigia da família o respectivo cavalo que certifica uma nascente virilidade de ginete, e não faltavam pais que lhes colocassem como rubrica um revólver ao cinto como resumo e símbolo de iniciação varonil. O próximo passo era ‘prejudicar’ a alguma desprevenida donzela, em um episódio de ESTIO desolado e CANTARO Roto, e com o maior escândalo possível, porque o costume mandava que a coisa tinha que ser conhecida, para a conhecida louvor masculino do macho que despontava e também para a conhecida condenação feminina – mãe incluída – a pervertida de saia curta que havia ‘provocado’ ao donzelo”.

¹⁷² Tradução nossa: “E agora, o rapaz tinha 20 anos e uma herança de dependência e desprezo pelos demais. A história se repetia. Era outra Rosalía que esperava um filho. O filho de seu filho, a ofensa era imperdoável. O rapaz não aceitava sua responsabilidade e os irmãos da mulher ofendida o buscaram pelos caminhos”.

*Entonces, padre e hijo, reencontrados en una encrucijada de sangre, se fueron caminando juntos, a la búsqueda de un destino que si no les unió en la vida, podría unirlos en la muerte.*¹⁷³

O reconhecimento da paternidade dá-se apenas diante de uma perspectiva de praticar violência. Pai e filho unem-se apenas para o cometimento da violência final, contra os direitos da criança que virá; a amizade se fulcra na violência; o vínculo se estreita na violência. No DNA, em lugar de adenina, timina e citosina e guanina, apenas violência, desprezo e irresponsabilidade paterna.

O narrador heterodiegético, em *El perro*, traz um clima mais tenso, de terror psicológico. Germán acidentalmente (?) dispara uma arma de fogo, que ceifa a vida de seu amigo Carlos, o dono de Lobo, o cachorro que dá título ao conto. A presença das armas não é incomum na sociedade paraguaia, como já mencionado anteriormente. Mas nesse caso, são dois amigos, sem qualquer motivo para que Germán matasse Carlos. Apenas olhava a pistola do amigo:

«Cuidado, che, que está cargada», le había dicho Carlos, mientras Germán simulaba apuntar a la lámpara, al lomo del diccionario Larousse, al ojo de la cerradura... y al pecho de Carlos, sintiendo que el deseo estaba allí, inocente, e irrealizable, picándole la yema de los dedos sobre el gatillo, tratando de llegar hasta el límite mismo de la realidad, de presionar el metal hasta la anteúltima resistencia del resorte, jugando nada más, con la alegría peligrosa e íntima de acercarse al abismo, de tocar con dedos de niño los calientes bordes del drama.

*Pero algo pasó. Un gatillo más sensible que los corrientes, cualquier cosa. El tiro salió. Carlos murió instantáneamente. Y absolvieron a Germán.*¹⁷⁴

¹⁷³ Tradução nossa: “O filho que não quis caminhava em direção de sua morte. Saiu-lhe ao encontro. Aonde vai, che ra’y? – perguntou-lhe.

- Dizem que me procuram. Vou-me para onde me encontrem... – Respondeu-lhe o rapaz com ar soberbo. Quis rogar-lhe, contar sua história de solidão... Jogar-lhe na cara que um filho não se despreza. Porém não pôde, porque se sentiu orgulhoso daquela hombridade que era sua. Sua razão ou sua morte, e nada mais.

Os irmãos da garota eram três. Pois bem, eles seriam dois.

- Acho que pôdemo ir junto...

- Podemo, carai, - respondeu-lhe.

Então, pai e filho, reencontrados em uma encruzilhada de sangue, foram caminhando juntos, a procura de um destino que, se não os uniu na vida, podia uni-los na morte”.

¹⁷⁴ Tradução “ ‘Cuidado, che, que está carregada’, lhe havia dito Carlos, enquanto Germán simulava apontar à lâmpada, ao lombo do dicionário Larousse, ao buraco da fechadura... e ao peito de Carlos, sentindo que o desejo estava ali, inocente, e irrealizável, coçando-lhe os dedos sobre o gatilho, tratando de chegar até o limite mesmo da realidade, de pressionar o metal até a penúltima resistência da mola do gatilho, brincando apenas, com a alegria perigosa e íntima de aproximar-se do abismo, de tocar com os dedos de menino as quentes bordas do drama.

Porém alguma coisa aconteceu. Um gatilho mais sensível que os normais, qualquer coisa. O tiro saiu. Carlos morreu instantaneamente. E absolveram a Germán”.

Não fica claro se o tiro foi ou não proposital, embora o narrador conte ao leitor que, enquanto Carlos era uma pessoa brilhante, Germán era opaco. Talvez isso tenha despertado em Germán um desejo “inofensivo e irrealizável”, que o fez, consciente ou inconscientemente, com que apertasse o gatilho.

Lobo, no entanto, não aceita a absolvição outorgada pela justiça humana e, depois de cumprir o período de luto à beira da lápide de seu tutor, passa a vigiar o responsável pela morte de Carlos. Germán tenta alienar-se de sua responsabilidade, esquecer o morto, levar adiante sua vida, buscando paliativos no trabalho, no esporte, na música. No entanto, o cão se faz presente, cada dia mais próximo da casa.

Até que um dia, Germán é encontrado morto. A *causa mortis* oficial é ataque cardíaco, no entanto, a responsável pela limpeza da casa de Germán, que é quem encontra o morto, nota um cão que saía pela janela, *El perro*, o cão de Carlos. Nesse caso, a violência humana é redimida pela justiça da natureza, ou por um amigo melhor que o humano.

Também no microconto *El vencedor* é possível perceber um pouco da cosmovisão do autor, pela humanização do animal:

*El poderoso Doberman atacó al raquítico perrito callejero y lo dejó maltrecho y sangrante. No lo mató porque apareció el dueño, le colocó el dogal y la cadena, y se lo llevó para atarlo al poste de siempre. Allí cautivo, el Doberman sentía en la boca el gusto de la sangre, y era amargo. El perrito se arrastró hasta el arroyo, dejó que el agua lavara sus heridas, y bebió. Y el agua era dulce, porque tenía el gusto de la libertad.*¹⁷⁵

Nesse caso, a violência dá-se entre os próprios animais, isto é, ela é inserida num contexto maior do que o da conduta meramente humana; a violência é uma constante da natureza e, mesmo com o posicionamento amistoso aos animais, em especial aos cachorros, o autor não se furta de contar essa história. Talvez por isso, para afastar-se da história narrada, vale-se do narrador heterodiegético, que observa os fatos, sem deles participar.

A violência institucional, já abordada em *Muerte Administrativa*, reaparece no conto *El Angel de La guardia*. No entanto, neste conto, não há crítica irônica a pairar

¹⁷⁵ Tradução de ALMEIDA E ALMEIDA (2020): “O poderoso Doberman atacou ao raquítico vira-lata e deixou-o machucado e sangrando. Não o matou porque apareceu o dono, colocou-lhe a coleira e a corrente, e levou-o para atá-lo ao poste de sempre. Ali esteve cativo, o Doberman sentia na boca o gosto de sangue, e era amargo. O cachorrinho arrastou-se até o arroio, deixou que a água lhe lavasse as feridas, e bebeu. E a água era doce, porque tinha o gosto da liberdade”.

sobre o conto, o que há é uma atmosfera de tristeza, e a violência se dá contra uma criança, contra os sonhos da criança. Nesse texto subjaz uma crítica ao catolicismo da sociedade paraguaia.

A criança é ensinada a rezar, a buscar o transcendente, a confiar suas inseguranças a seu anjo da guarda. Porém, quando a criança diz ter visto seu anjo da guarda, em lugar de ter sua fé reconhecida, em vez de ser celebrada como uma santa, como uma escolhida, é vista como uma desajustada, que precisa de medicação e tratamento.

Se em *Luisón* o outro é marginalizado pela superstição, em *Angel de la guardia*, é o discurso médico que coloca a experiência do protagonista em posição de inaceitabilidade:

*Después de la historia, le hizo infinidad de preguntas tontas. Si cuantos dedos tenía en la mano, o si odiaba a su papá porque se encerraba con mamá para acostarse. Si cuando mamá le bañaba, no tenía vergüenza de que ella le viera el pajarito, o si se lo tocaba cuando nadie miraba. Si le gustaba más jugar con las nenas o con los nenes. Y finalmente, si el Ángel de la Guarda que vino a verlo no tenía grandes pechos, como si estuvieran llenos de leche. Sintió miedo y vergüenza, a pesar del falso tono de juego que usaba al hablar aquel hombre con cara de pájaro. Y se dolió por el Ángel, que debería estar por allí cerca, y estaría oyendo aquella grosería de los pechos con leche. Se puso a llorar y llamó a su padre. El hombre abrió la puerta y dio paso a los dos. Susurró algo y su padre se lo llevó afuera, donde le hizo sentar en un banco, y su padre y su madre se encerraron con aquel desagradable personaje. Pero la puerta quedó entreabierta, y él escuchó palabras incomprensibles... paranoia precoz... cierta forma de mentalidad esquizoide... alucinaciones visuales y auditivas... medio ambiente familiar, alimentación involuntaria de potencias míticas deformantes de la personalidad... palabras desconocidas, como el ruido amedrentador del viento tormentoso arañando la ventana...*¹⁷⁶

A visão do anjo da guarda, outrora incentivada como uma possibilidade da fé, é entendida pelos pais – e pelo médico – como um desvio da norma, que precisa ser corrigido, com terapia, medicamentos e afastamento das atividades usuais de criança.

¹⁷⁶ Tradução nossa: “Depois da história, fez uma infinidade de perguntas bobas. Quantos dedos tinha na mão, ou se odiava a seu pai porque se fechava com sua mãe para dormir. Se quando a mãe lhe dava banho, não tinha vergonha de que ela visse o passarinho, o se o tocava quando ninguém olhava. Se ele gostava mais de brincar com meninas ou com meninos. E, finalmente, se o Anjo da Guarda que veio a vê-lo não tinha grandes peitos, como se estivessem cheios de leite. Sentiu medo e vergonha, apesar do falso tom de brincadeira, que usava ao falar aquele homem com cara de pássaro. E ofendeu pelo Anjo, que deveria estar ali perto, ouvindo aquela grosseria de peitos com leite. Pôs-se a chorar e chamou seu pai. O homem abriu a porta e deu entrada aos dois. Sussurrou algo e seu pai o levou para fora, onde o fez sentar em um banco, e seu pai e sua mãe fecharam-se com aquele desagradável personagem. Mas a porta ficou entreaberta, e ele escutou palavras incomprensíveis... paranoia precoce... certa forma de mentalidade esquizoide... alucinações visuais e auditivas... meio ambiente familiar, alimentação involuntária de potências míticas deformantes da personalidade... palavras desconhecidas, como o ruído amedrontador do vento tormentoso arranhando a janela...”.

A narrativa desnuda, de um certo modo, a religiosidade de fachada, que simplifica a realidade, que se presta a prescrever normas, mas que, no fundo, não crê. Diante do etéreo, apresenta um discurso normatizante e ordenador de corpos e de imaginação.

No microconto *Dentro de 20 años*, há novamente um conflito entre crianças, uma violência sem motivo aparente, que também representa o conflito de classes, já que é o menino trabalhador quem ataca o garoto que passeia de bicicleta. Apesar de a briga ter sido afastada por um adulto que passava, o narrador vaticina que a briga não teria começado ou terminado, mas simplesmente havia sido postergada. Novamente, violência não é extinta, mas fica latente, pendente de resolução.

Por fim, em *Castigo*, novamente há um conto de cunho ecológico, que vale a reprodução

*Cuando era niño, cazaba pajaritos con un rifle de aire comprimido. La carne casi inmaterial de los canarios y gorriones se desgarraba al impacto de sus municiones. Plumajes azules, verdes, amarillos, rojos, se manchaban con el púrpura de la sangre. Creció, se hizo hombre y ya no mataba pajarillos sino jabalíes asustados, tapires bonachones, tigres acosados, venados que aun en la muerte tenían en los ojos el pánico y la angustia. Llegó a viejo y murió. En el Infierno inventaron un castigo nuevo para él: pasear por un bosque encantado, iluminado de trinos y lleno de piezas de caza. Y él iba desarmado.*¹⁷⁷

Uma vez mais a narrativa deixa transparecer a militância do autor em uma seara de preservação, pois fantasia um castigo a quem usa da violência contra a natureza sem qualquer motivo especial.

¹⁷⁷ Tradução de ALMEIDA E ALMEIDA (2020): “Quando era criança, caçava passarinhos com um rifle de ar comprimido. A carne quase imaterial dos canários e dos pardais destroçava-se ao impacto de suas munições. Plumaz azuis, verdes, amarelas, vermelhas manchavam-se com a púrpura do sangue. Cresceu, fez-se homem e já não matava passarinhos, mas sim javalis assustados, antas bonachonas, tigres acossados, veados que ainda na morte tinham em seus olhos o pânico e a angústia. Envelheceu e morreu. No inferno inventaram um castigo novo para ele: passear por um bosque encantado, iluminado de gorjeios e cheio de caça. E ele desarmado”.

CONCLUSÃO

Na precisa lição de MOISÉS (2014, p. 30) “o texto é o ponto de partida e o ponto de chegada da análise literária”. Essa foi a premissa que norteou a investigação que ora se apresenta, isto é, baseando-se num método que “trabalha com a possibilidade de receber sugestão dos fatos analisados” (TODOROV, 2013, p. 21).

A primeira conclusão a que se chega é a de que a obra *Cuentos, microcuentos y anticuentos* insere-se na necessidade humana de compartilhar histórias, de criar ficções que faz do *homo sapiens* o *homo narrans*. Mais especificamente, a obra enquadra-se tradição contística latino-americana, sendo responsável, no Paraguai, pela introdução de experimentação na narrativa breve, por meio dos gêneros microconto e anticonto.

Pelo que se extrai dos textos que compõem o *corpus* da obra, os microcontos são caracterizados pela extrema concisão da narrativa, pela radicalização em expor o núcleo narrativo, despido de informações complementares: elidem-se nomes, lugares, tempo, a ação dá-se entre poucos personagens. Ação, tempo e personagens condensam-se num único parágrafo, atingindo a concisão pretendida e entregando uma história cujas lacunas e alusões fazem parte das atribuições do leitor.

Os anticontos aparecem na obra do autor, e de maneira inaugural na literatura paraguaia, mas suas possibilidades estéticas e experimentais restringem-se aos 3 textos apresentados em 1971. Conquanto chamem atenção pela experimentalidade, o autor abandonou o gênero, não o desenvolvendo, ao contrário do que ocorreu com o número de contos, que aumenta ao longo dos anos.

Os contos, por sua vez, permanecem no horizonte de interesse do autor, o que se vê, cronologicamente, na ampliação do espaço dado a esse gênero na obra. Nesse passo, como se destacou no capítulo 2, os contos são apresentados como uma coletânea sem unidade de tratamento, havendo entre os contos disparidade de qualidade e tratamento estético. Posteriormente, a atividade contística ainda ganha uma nova fase, com a publicação de *Los habitantes del abismo* (1989), cujas narrativas apresentam-se de forma mais uniforme e coesa, apontando para o amadurecimento intelectual e literário do autor.

Um segundo aspecto, corolário da primeira conclusão, a ser mencionado diz respeito a aspectos formais e classificatórios da obra. Levando em conta critérios históricos de formação da obra, bem como pelas estruturas formais, as narrativas *Nicanor*, *Lo grotesco*, *El puente* e *Los dos diarios* devem ser enquadradas como contos. Aliados a esses dois aspectos, a migração dessas narrativas para a seção de microcontos também pode ter obedecido à precariedade editorial paraguaia.

Tecidas essas observações quanto aos aspectos da obra e de sua localização na literatura paraguaia, bem como por suas características intrínsecas, a terceira conclusão diz respeito à constituição da violência na obra, quando analisada pelo aspecto dos narradores. A violência, como destacado no capítulo 3, é um fenômeno social que precede a literatura (BENATTI, 2020) e “*La violencia es una constante de la literatura*”¹⁷⁸ (KOHUT, 2002, p. 203). Apesar da aparente aleatoriedade dos textos compilados pelo livro, numa leitura mais atenta, é possível vislumbrar marcas de uma sociedade que carrega o estigma da violência e do trauma. Deste modo, questões históricas, como as guerras – e dentre elas, destaca-se a da Tríplice Aliança – são vivenciadas como presente (CAPDEVILA, 2010), isto é “o trauma é caracterizado por ser uma memória de um tempo que não passa” (SELLIGMAN-SILVA, 2008, p. 69).

A violência que constitui sujeitos históricos é também a que forja os narradores. Assim, na obra, nas narrativas nas quais se faz presente a violência, em regra, ela é contada pelo narrador heterodiegético, que, aliás, é o tipo de narrador que predomina na obra. A violência é do campo do narrador onisciente. Há, portanto, um conveniente distanciamento da situação, pela interposição de um discurso objetivo, asséptico, distante, imparcial. Essa parece ser a intenção do narrador: eximir-se da dor, do infortúnio e do sofrimento.

O narrador homodiegético, quando presente, testemunha a violência, mas dela não participa; conta alguma história que presenciou, observa e retrata a realidade. Persiste, portanto, o afastamento da situação de conflito narrada. O narrador não sente na pele o peso da situação de violência, não está diretamente envolvido com o conflito.

Por fim, mesmo quando se trata de narradores autodiegéticos, ainda há, nos contos, uma busca pelo afastamento da situação de violência. A morte, a opressão da burocracia, as reminiscências de guerras, as disputas políticas ou de amor, tudo é

¹⁷⁸ Tradução nossa: “A violência é uma constante da literatura”.

contado por interposta pessoa; o narrador permanece afastado. A exceção dá-se nos três anticontos. Essas narrativas transpiram violência: presente, passada, futura; real ou imaginada. A violência transcende a temática e perfura e destabiliza a estrutura do gênero. Os anticontos são narrados por um contínuo fluxo de consciência, que constrói um caminho não linear para contar o que se passa com o narrador ou, mais especificamente, na mente do narrador.

Esse foi o quadro que se buscou desenhar no percurso investigativo, partindo das discussões sobre a necessidade de novos olhares sobre a literatura paraguaia, em geral, e sobre a literatura produzida por Mario Halley Mora, em especial, passando pela apresentação da obra, e culminando com as faces de violência que se encontram nas narrativas. Nesse itinerário, o norte foi dado pelo texto, lido à luz, em especial, de teorias que se debruçam sobre a realidade latino-americana e paraguaia.

Contudo, como dito já na introdução, esta investigação surge diante da carência de estudos sobre literatura paraguaia no Brasil e, em especial, pela ausência de trabalhos que se debrucem sobre a extensa obra produzida por Mario Halley Mora. TODOROV (2013, p. 21) trata da abertura do trabalho científico:

Vemos que o trabalho científico não pode ser reduzido ao seu resultado final: a sua verdadeira fecundidade reside na atividade pela qual esse trabalho se atualiza, em suas contradições inerentes, seus impasses meritórios, seus sucessivos graus de elaboração. Só o pedagogo exige um tratado que descreva um sistema completo de fórmulas perfeitas; não o pesquisador, que encontra nas aproximações de seu antecessor um ponto de partida para o seu trabalho.

Se o presente trabalho tem alguma virtude, é a de chamar atenção para um autor ignorado – mas não desconhecido – de uma literatura menor, nos termos de DELEUZE e GUATARRI (2017). Durante os dois anos de pesquisa, constataram-se diversas possíveis perspectivas investigatórias sobre a obra do autor, as quais não poderiam ser abarcadas neste trabalho, devido às limitações temporais. Portanto, este trabalho tem um caráter introdutório à obra de Halley Mora, mas registra-se que, dentre os possíveis caminhos investigativos vislumbrados, estão estudos a) sobre o conjunto da obra narrativa; b) sobre a produção em quadrinhos; c) sobre a literatura infantil; d) sobre a crítica literária exercida pelo autor; e) sobre o trabalho jornalístico; f) sobre a cronística desenvolvida nos *Comentario'i*; g) sobre a representação da mulher no conjunto da obra; h) sobre a obra poética; i) sobre as letras de música. Essas são apenas algumas possibilidades que se descortinam diante do espólio literário deixado pelo autor. Dados

os passos iniciais, que outros trabalhos – e outros investigadores – possam dar continuidade ao desvelamento da obra de Halley Mora.

Referências bibliográficas

- ABBAGNANO, N. *Dicionário de Filosofia*. 6ª ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012.
- AGAMBEN, G. *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*. Chapecó: [s.n.], 2009.
- AKIKO, Y. *Descabelados*. Brasília: Editora Unb, 2007.
- ALCALÁ, G.R. *Ideologia autoritária*. Brasília: Funag/IPRI, 2005.
- ALCARAZ, F.A; CANESE, N.K. *Mombe'ugua'u – Colección de Mitos, Fábulas y Leyendas Paraguayas*. Asunción: Servilibro, 2014.
- ALMEIDA, L.R. e ALMEIDA, M.L.B. *Caderno de fiado*. Caleidoscópio: literatura e tradução, [S. l.], v. 3, n. 1, p. 80–91, 2019. DOI: 10.26512/caleidoscopio.v3i1.23346. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/caleidoscopio/article/view/23346>. Acesso em: 21 nov. 2021.
- ALMEIDA, L.R. e ALMEIDA, M.L.B. Seleção de microcontos de Mario Halley Mora traduzidos ao português. *Philia*, Porto Alegre, v. 2, n. 1, jun. 2020, p. 629-644. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/philia/article/view/99406/57237>. Acesso em: 12 nov. 2021.
- ALMEIDA, L.R. *Poética da contabilidade: aproximação de “La libreta de almacén” de Mario Halley Mora*. In: I SEMINÁRIO DE PÓS-GRADUAÇÃO DO IFMS, 09 a 12 de novembro de 2021, IFMS, Campo Grande. Anais... Campo Grande: IFMS, 2021.
- ALMEIDA, L.R. *Indícios na composição narrativa: uma leitura de “La libreta de almacén, de Mario Halley Mora, com “Os óculos de Pedrão Antão”, de Machado de Assis, numa perspectiva comparatista-descolonial*. E-book, ABRALIC, no prelo, 2022.
- INDÍCIOS NA COMPOSIÇÃO NARRATIVA: UMA LEITURA DE "LA LIBRETA DE ALMACÉN", DE MARIO HALLEY MORA, COM "OS ÓCULOS DE PEDRO ANTÃO", DE MACHADO DE ASSIS, NUMA PERSPECTIVA COMPARATISTA-DESCOLONIAL
- ALMEIDA, M.L.A. *Tradução comentada do conto Cinta grabada do escritor paraguaio Mario Halley Mora*. *Belas Infiéis*, Brasília, Brasil, v. 8, n. 4, p. 193–206, 2019. DOI: 10.26512/belasinfieis.v8n4.2019.22981. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/belasinfieis/article/view/22981>. Acesso em: 20 nov. 2021.
- ALVARES, C. *Quatro dimensões do microconto como mutação do conto: brevidade, narratividade, intertextualidade, transficcionalidade*. Guavira Letras: Revista do Programa de Pós-graduação em Letras Ufms/campus de Três Lagoas, n. 15, 2012. Disponível em: <https://repositorium.sdum.uminho.pt/handle/1822/27342>. Acesso em: 12 de mar. 2022.
- ANDRADE, M. *O empalhador de passarinhos*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.
- ANDRES-SUARÉZ, I. *Antología del microrrelato español (1906-2011): el cuarto género narrativo*. Madrid: Ediciones Cátedra, 2017.
- ARENDT, H. *Sobre a violência*. 11 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2020.

- ARISTÓTELES. *A poética clássica* / Aristóteles, Horácio, Longino. Introdução Roberto de Oliveira Brandão; tradução Jaime Bruna. 7. ed. São Paulo: Cultrix, 2014.
- BAEZA, F.A.R. *Modulaciones narrativas experimentales en los cuentos de Los muertos, de Álvaro Bisama*. Revista Crítica de Narrativa Breve, nº 12, 2019. Disponível em: <https://doi.org/10.24029/lejana.2019.12.392> Acesso em: 03 mai. 2022.
- BARCO, J.V.P. *Literatura Paraguaya y sociedad. La narrativa paraguaya actual (1980-1995)*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes (TESE), 2001.
- BARREIRO, L., SOTO, C., MONTE, M. *Alquimistas*. Asunción: Centro de Documentación y Estudios, 1993.
- BENATTI, A.R. *Crueldade, perversidade e violência: uma "visão" do narrador no conto "A lei" de André Sant'Anna*. Literatura e Autoritarismo, n. 29, 2017.
- BENATTI, Andre Rezende. *A estética violenta das narrativas Ana Paula Maia*. Letras, n. 61, p. 399-416, 2020B.
- BENATTI, Andre Rezende. *Aspectos do realismo e da violência na literatura*. fólio-Revista de Letras, v. 12, n. 1, 2020A.
- BENISZ, Carla. Dos versiones de Judas. Acerca de dos novelas del exilio: Respiración artificial de Ricardo Piglia y El Fiscal de Augusto Roa Bastos. Revista Paraguay desde las Ciencias Sociales, Buenos Aires, v. 2, p. 45-64, 2013. Disponível em: <https://publicaciones.sociales.uba.ar/index.php/revistaparaguay/article/view/1730>. Acesso em: 4 out. 2019.
- BENJAMIN, W. O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: *Magia e técnica, arte e política. Obras Escolhidas*: v. 1, 4. ed., São Paulo: Brasiliense, 1987, 197-221.
- BENJAMIN, Walter. Para uma crítica da violência. IN: **Escritos sobre mito e linguagem**. São Paulo: Editora 34, 2011.
- BORGES, J.L. El cuento y yo. In: PACHECO, C.; LINARES, L.B (org.). *Del cuento y sus alrededores*. Caracas: Monte Avila Editores, 1993.
- BORGES, J.L. *Obras Completa, I*. Buenos Aires: Emecé, 2005.
- BORGES, J.L. *Obras Completa, IV*. Buenos Aires: Emecé, 2007.
- BOSCH, J. Apuntes sobre el arte de escribir cuentos. In PACHECO, C.; LINARES, L.B (org.). *Del cuento y sus alrededores*. Caracas: Monte Avila Editores, 1993.
- CÂNDIDO, A. *Literatura e Sociedade*. 9 ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.
- CANESE, Natalia Krivoshein de.; ALCARAZ, Feliciano Acosta. *Ñe'eryru*. Asunción: Universidad Católica de Asunción, 2015.
- CAPDEVILA, L. *Una guerra total: Paraguay, 1864-1870. Ensayo de historia del tiempo presente*. Buenos Aires: Ed. Sb, 2010.
- CARRASCOSA, J.A. *Linha única*. São Paulo: Sesi-SP Editora, 2016.
- CARRERA, G.L. ¿Qué hace breve un cuento breve? In: PACHECO, C.; LINARES, L.B (org.). *Del cuento y sus alrededores*. Caracas: Monte Avila Editores, 1993.
- CARRERA, G.L. Aproximación a supuestos teóricos para un concepto del cuento. In: PACHECO, C.; LINARES, L.B (org.). *Del cuento y sus alrededores*. Caracas: Monte Avila Editores, 1993.

- CASTAGNINO, R.H. Suertes del cuento y destinos del artefacto. In: PACHECO, C.; LINARES, L.B (org.). *Del cuento y sus alrededores*. Caracas: Monte Avila Editores, 1993.
- CHKLÓVSKI, V. A arte como procedimento. In: Todorov, T. *Teoria da literatura: textos dos formalistas russos*. São Paulo: Editora Unesp, 2013.
- CHKLÓVSKI, V. A construção da novela e do romance. In: Todorov, T. *Teoria da literatura: textos dos formalistas russos*. São Paulo: Editora Unesp, 2013b.
- CONFÚCIO. Os analectos. Porto Alegre: L&PM, 2006.
- CORTÁZAR, J. Algunos aspectos del cuento. In: PACHECO, C.; LINARES, L.B (org.). *Del cuento y sus alrededores*. Caracas: Monte Avila Editores, 1993.
- CORTÁZAR, J. Del cuento breve y sus alrededores. In: PACHECO, C.; LINARES, L.B (org.). *Del cuento y sus alrededores*. Caracas: Monte Avila Editores, 1993.
- COUTINHO, Afrânio. Notas de Teoria Literária. 2ª ed., Rio de Janeiro: Vozes, 2015.
- CRETTEZ, Xavier *Las formas de la violencia*. Buenos Aires: Waldhuter, 2009.
- DELEUZE, G.; GUATTARI, F. *Kafka: por uma literatura menor*. Belo Horizonte: Autêntica, 2017
- EICHENBAUM, B. Teoria da prosa. In: TODOROV, T. *Teoria da Literatura: textos dos formalistas russos*. 1ª ed. São Paulo: Editora Unesp, 2013.
- EL ABKARI, Boujemâa. *Del paratexto al texto: claves para una lectura de La Quema de Judas, de Mario Halley Mora*. Espéculo - Revista de estudios literarios, ano XII, Universidad Complutense de Madrid, 2006. Disponível em: <https://webs.ucm.es/info/especulo/numero34/judas.html>. Acesso em: 21 fev. 2022.
- FERNANDES, M. *Hai-kais*. Porto Alegre: L&PM, 1997.
- FERRER, Renée. Narrativa paraguaya actual : dos vertientes. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, [2001] 2011. Disponível em: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/narrativa-paraguaya-actual-dos-vertientes--0/>. Acesso em: 4 out. 2021.
- FREIRE, M. *Os cem menores contos brasileiros do século*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2004.
- GARRAMUÑO, M. T. A. La creación del cuento. In: PACHECO, C.; LINARES, L.B (org.). *Del cuento y sus alrededores*. Caracas: Monte Avila Editores, 1993.
- GENETTE, Gérard. *Discurso da narrativa*. Lisboa: Vega, 1995.
- GINZBURG, J. *Literatura, violência e melancolia*. São Paulo: Autores associados, 2012.
- GOMES, R.C.S. Do conto ao microconto: entre a tradição e modernidade. Revista Investigações, v. 21, n. 1, 2013. Disponível em: <https://periodicos.ufpe.br/revistas/INV/article/view/388>. Acesso em: 21 fev. 2021.
- GOTLIB, Nádia Battella. *Teoria do Conto*. São Paulo: Editora Ática, 2006.
- GOYANES, M.B. Los imprecisos límites del cuento. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2009. Disponível em: <https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcp27d7>. Acesso em: 19 mar. 2021.
- IMBERT, E.A. El género cuento. In: PACHECO, C.; LINARES, L.B (org.). *Del cuento y sus alrededores*. Caracas: Monte Avila Editores, 1993.

- IMBERT, E.A. Teoría y técnica del cuento. Buenos Aires: Marymar, 1994. Disponível em: <https://docenti.unimc.it/amanda.salvioni/teaching/2020/22528/files/herramientas-para-el-analisis-de-los-textos-literarios/enrique-anderson-imbertyteoria-del-cuento>. Acesso em: 19 mar. 2022.
- JOLLES, A. *Formas Simples*. São Paulo: Cultrix, 1976.
- KOHUT, K. Política, violencia y literatura. *Anuario de estudios americanos*, v. 59, n. 1, p. 193-222, 2002.
- KUTASY, M. *Las vicissitudes de la negación*. LEJANA. Revista Crítica de Narrativa Breve, nº 12, 2019. Disponível em: <https://doi.org/10.24029/lejana.2019.12.393> Acesso em: 03 mai. 2022.
- LAGMANOVICH, D. *Hacia Una Teoría Del Microrrelato Hispanoamericano*. Revista Interamericana de Bibliografía. 1996. Disponível em <https://dialnet.unirioja.es/ejemplar/443734>. Acesso em: 02 mai. 2022.
- LAWRENCE, J.C. Una teoría del cuento. In: PACHECO, C.; LINARES, L.B (org.). *Del cuento y sus alrededores*. Caracas: Monte Avila Editores, 1993.
- LEITE, L.C.M. *O foco narrativo*. 10ª ed, São Paulo: Editora Ática, 2002.
- LESPADA, G. Violencia y literatura / violencia en la literatura. In: Basile, T (Org.). *Literatura y violencia en La narrativa latinoamericana reciente*. Universidad Nacional de La Plata, 2015.
- LIMA, Herman. *Variações em torno do conto*. Revista Brasileira, Ano IV, n. 11, out. 1944, p.155-169.
- LINS, R.L. *Violência e Literatura*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1990.
- LUSTIG, Wolf. Literatura Paraguaya en Guaraní. América sin nombre, p. 54-61, 2002. Disponível em: <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc4f3r3>. Acesso em: 4 out. 2019.
- MARKENDORF, M.; AGUIAR, A.R.; SALVI, A. Ainda estavam lá. Florianópolis, 2021.
- MENDEZ-FAITH, T. *Breve Diccionario de la literatura paraguaya*. Edição digital baseada na 2ª ed. Asunción: El Lector, 1996.
- MERINO, José María. El cuento: narración pura. In: PACHECO, C.; LINARES, L.B (org.). *Del cuento y sus alrededores*. Caracas: Monte Avila Editores, 1993.
- MICHAUD, Y. *A violência*. São Paulo: Editora Ática, 1989.
- MILLÁS, J.J. Lo que cuenta un cuento. In: PACHECO, C.; LINARES, L.B (org.). *Del cuento y sus alrededores*. Caracas: Monte Avila Editores, 1993
- MOISÉS, M. *A Análise Literária*. 19ª. ed. São Paulo: Cultrix, 2014.
- MOISÉS, M. *A Criação Literária: Poesia e Prosa*. 1ª. ed. São Paulo: Cultrix, 2012.
- MOISÉS, M. *A Criação Literária: Prosa 1*. 20. ed. São Paulo: Cultrix, 2006.
- MORA, M.H. *Cuentos y Anticuentos*. Asunción: El País, 1971.
- MORA, M.H. *Cuentos y Microcuentos*. Asunción: El Lector, 1983.
- MORA, M.H. *Cuentos, Microcuentos y Anticuentos*. Asunción: El Lector, 2003.
- MORA, M.H. *Palabras Mágicas*. Asunción: El Lector, 2018.

- MORA, M.H. *Plata yvyguy rekávo*. Asunción: *El Lector*, 2018c.
- MORA, M.H. *Vamos a Hacer Teatro*. Asunción: *El Lector*, 2018b.
- MORA, M.H. *Yo anduve por aquí*. Asunción: *El Lector*, 1999. Disponível em <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcjh3h8>. Acesso em: 27 dez. 2021.
- NEPOMUCENO, E. E, sim, a literatura paraguaia existe. Estadão, São Paulo, 26 de jan. 2013. Disponível em <https://cultura.estadao.com.br/noticias/geral,e-sim-literatura-paraguaia-existe-imp-,989047>. Acesso em: 27 dez. 2021.
- NERI FARINA, B. *Literatura paraguaya: un grito en voz baja*. *Caravelle* [Online], 114 | 2020, 01 setembro 2020, Disponível em: <http://journals.openedition.org/caravelle/8186>; DOI : <https://doi.org/10.4000/caravelle.8186> Acesso em: 16 mai. 2022.
- NIETZSCHE, F. *Para além do bem e do mal: prelúdio a uma filosofia do futuro*. São Paulo: Martin Claret, 2002.
- NILES, John D., *Homo Narrans: the poetics and anthropology of oral literature*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1999.
- PABÓN, C. De la memoria: ética, estética y autoridad In: Basile, T (Org.). *Literatura y violencia en La narrativa latinoamericana reciente*. Universidad Nacional de La Plata, 2015.
- PARAGUAY. Ministerio de Educación y Cultura. *Lengua y Literatura Castellana*, 2016.
- PEIRÓ, José Vicente. El robinsonismo de la narrativa paraguaya. In: BAY, Carmen Alemany; MATAIX, Remedios; ROVIRA, José Carlos. *La isla posible*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2001. Disponível em: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/la-isla-posible--0/>. Acesso em: 4 out 2020.
- PEREZ, F.C. *Diccionario etimológico general de la lengua castellana*. Ciudad de México: Ediciones B, 1996.
- PEREZ, M. S. *Os Cem menores Contos Brasileiros do Século e a reinvenção do miniconto na Literatura Brasileira Contemporânea*. Dissertação. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2008.
- PIGLIA, Ricardo. *Formas Breves*. Buenos Aires: Debosillo, 2014, E-book.
- PLA, J. Español y guaraní en la intimidad de la cultura paraguaya. *Cahiers Du Monde Hispanique et Luso-Brésilien*, 14, 7-21, 1970. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/40849877>. Acesso em: 21 nov. 2022.
- PLA, J. *La narrativa en el Paraguay de 1900 a la fecha*. Cuadernos Hispanoamericanos, núm. 231 (marzo 1969), pp. 641-654. Disponível em: <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc1049272>. Acesso em: 20 nov. 2021.
- POE. E. A. Hawthorne y la teoría del efecto em el cuento. In: PACHECO, C.; LINARES, L.B (org.). *Del cuento y sus alrededores*. Caracas: Monte Avila Editores, 1993.
- POTTHAST, Barbara. La Mujer en la Historia del Paraguay. In: TELESKA, Ignacio. *Historia del Paraguay*. 3. ed. Asunción: Santillana, 2011. Cap. XIII, p. 317-335.
- PROPP, Vladimir I. *Morfología del cuento*. Madrid: Editorial Fundamentos, 1974.
- QUIROGA, H. La retórica del cuento. In: PACHECO, C.; LINARES, L.B (org.). *Del cuento y sus alrededores*. Caracas: Monte Avila Editores, 1993.

- REID, I. ¿Cualidades esenciales del cuento? In: PACHECO, C.; LINARES, L.B (org.). *Del cuento y sus alrededores*. Caracas: Monte Avila Editores, 1993
- ROA BASTOS, Augusto, Andreu Jean L. Entretien avec Augusto Roa Bastos. In: Cahiers du monde hispanique et luso-brésilien, n°17, 1971. pp. 207-218. Disponível em: https://www.persee.fr/doc/carav_0008-0152_1971_num_17_1_1835, DOI: <https://doi.org/10.3406/carav.1971.1835>
- RODRÍGUEZ-ALCALÁ, H. (1972). LA NARRATIVA PARAGUAYA DESDE 1960 A 1970. *Romanische Forschungen*, 84(4), 517–545. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/27937909>. Acesso em: 20 março. 2022.
- Rodríguez-Alcalá, H. La narrativa paraguaya desde comienzos del siglo XX. In: Cahiers du monde hispanique et luso-brésilien, n°14, 1970. pp. 51-77. DOI : <https://doi.org/10.3406/carav.1970.1754> Disponível em: www.persee.fr/doc/carav_0008-0152_1970_num_14_1_1754. Acesso em: 20 março. 2022.
- ROJO, V. *Breve manual (ampliado) para reconocer minicuentos*. Caracas: Editorial Equinoccio, 2009.
- ROSENBLAT, M.L. Poe y Cortázar: encuentros y divergencias de una teoría del cuento. In: PACHECO, C.; LINARES, L.B (org.). *Del cuento y sus alrededores*. Caracas: Monte Avila Editores, 1993
- ROSENFELD, K. *Estética*. 2 ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.
- ROTTERDÃ, E. *Elogio da loucura*. São Paulo: Novo Brasil Editora Brasileira Ltda, 1987.
- ROZAS, Cristina Bravo. “APROXIMACIÓN AL ESTUDIO DEL CUENTO PARAGUAYO DEL SIGLO XX.” INTI, no. 81/82, INTI, Revista de literatura hispánica; Roger B. Carmosino, Founder, Director-Editor, 1974-, 2015, pp. 303–18, <http://www.jstor.org/stable/26309944>.
- SÁNCHEZ SALGADO, C. D. Mulher Idosa: a feminização da velhice. *Estudos Interdisciplinares sobre o Envelhecimento*, [S. l.], v. 4, 2002. DOI: 10.22456/2316-2171.4716. Disponível em: <https://seer.ufgrs.br/index.php/RevEnvelhecer/article/view/4716>. Acesso em: 27 jul. 2022.
- SANTANA, Franksnilson Ramos. *A não-narratividade no miniconto e a emergência de uma micro-escrita a-gênero*. 2021. 308 f. Tese (Programa de Pós-Graduação em Literatura e Interculturalidade - PPGLI). - Universidade Estadual da Paraíba, Campina Grande, 2021
- SELLIGMAN-SILVA, M. Narrar o trauma: a questão dos testemunhos de catástrofes históricas. *Psicologia clínica*, v. 20, p. 65-82, 2008.
- SOARES, A. *Gêneros Literários*. 7 ed. São Paulo: Ática, 2007.
- SOUZA, V. *Pequeno como um dinossauro: microconto, um gênero autônomo*. Tese. Universidade Estadual Paulista (Unesp), São José do Rio Preto, 2021.
- SPALDING, M. *Minicontos*. Porto Alegre: Metamorfose, 2018.
- STERN, P.D. (org) *The Portable Edgar Allan Poe*. New York: Penguin Books, 1977.
- SUÁREZ, Victorio V. *Proceso de la Literatura Paraguaya*. 4. ed. Asunción: Fondec, 2015.
- TODOROV, T. *Teoria da literatura: textos dos formalistas russos*. São Paulo: Editora Unesp, 2013.

VALADÉS, E. Ronda por el cuento brevísimo. In: PACHECO, C.; LINARES, L.B (org.). *Del cuento y sus alrededores*. Caracas: Monte Avila Editores, 1993.

VALLEJOS, R. *La literatura paraguaya como expresión de la realidad nacional*. Disponível em: <http://revistay.com/la-literatura-paraguaya-como-expresion-de-la-realidad-nacional/>. Acesso em: 02 mai. 2022.

WALTER, Roland. Espaço, memória e identidade cultural na arte contemporânea das Américas. In: *Espaço espaços: estudos de literatura comparada*. Org. Bittencourt, L et. al. Porto Alegre: UFRGS, 2017.

ZAVALA, L. *La enseñanza de la narrativa*. Perfiles educativos, n. 66, 1994. Disponível em: <https://www.redalyc.org/pdf/132/13206604.pdf> Acesso em: 02 mai. 2022.

ZAVALA, L. *Minificción contemporánea. La ficción ultra corta y la literatura posmoderna (notas de curso)*. México: Universidad Autónoma de Guanajuato, 2011.

Anexo I – Levantamento das obras de Mario Halley Mora

O presente levantamento do conjunto da obra de Mario Halley Mora foi feito com base em informações colhidas em sua autobiografia, em documento fornecido pela Fundação Mario Halley Mora, bem como outros textos já citados ao longo da dissertação.

Como dito durante o trabalho, os números e fontes envolvendo a obra de Mario Halley Mora são imprecisos e demandam um levantamento mais completo, o que, até o momento, não foi encontrado por este estudante. Portanto, o levantamento é provisório e indiciário, e sua organização visa a possibilitar trabalhos futuros.

Título	Gênero	Ano
Yo anduve por aquí	Autobiografía	1999
Canciones paraguayas de ayer y de hoy - tomo I (com Melanio Alvarenga)	Compilação de letras de músicas	1991
Palabras mágicas	Didático	
Vamos a hacer teatro	Didático	
Carlitos y su papa	Infantil	
Daniel y la lombriz	Infantil	
Josecito y el señor tiempo	Infantil	
Marcelito y el pez	Infantil	
Martin y la lluvia	Infantil	
Pedrito y su papá	Infantil	
Pepito y la naturaleza	Infantil	
Perrito	Infantil	

Roquito y su papá	Infantil	
Rosita y su papá	Infantil	
Rubencito y el cocotero	Infantil	
Cuentos, microcuentos y anticuentos	Narrativa breve	1987
Los habitantes del abismo	Narrativa breve	1989
Parece que fue ayer	Narrativa breve	1992
Todos los microcuentos	Narrativa breve	1993
Cuentos completos	Narrativa breve	
Piel Adentro	Poesía	1967
La quema de Judas	Romance	1965
Los hombres de Celina	Romance	1981
Memoria adentro	Romance	1989
Amor de Invierno	Romance	1992
Manuscrito Alucinado	Romance	1993
Ocho mujeres y las demás	Romance	1994
Cita en el San Roque	Romance	2001
Amalia al amanecer (com Lita Perez Cáceres)	Romance	2004
En busca de María	Teatro	1956
Un traje para Jesús	Teatro	1958
Testigo Falso	Teatro	1965
La noticia	Teatro	1966

Interrogante	Teatro	1970
Un rostro para Ana	Teatro	1970
Plata yvyguy rekávo	Teatro	1971
El comisario de valle lorito	Teatro	
El impala	Teatro	
El juego del tiempo	Teatro	
El último caudillo	Teatro	
La Madama	Teatro	
Magdalena Servín	Teatro	
Teatro Breve	Teatro	
Mi grillo y yo	Teatro	1956
El solterón	Teatro	Não publicada
Loma Tarumã	Zarzuela	Não publicada
Raíces de la Aurora	Romance	Não publicada
El Sargento de Compañía	Teatro	Não publicada
El sacristán	Teatro	Não publicada
I vaí la porte	Teatro	Não publicada
El conejo es uma mujer	Teatro	1968
El billete de cien dólares	Teatro	Não publicada
Mujeres Fáciles	Teatro	Não publicada
El camaleón	Teatro	1964

Un paraguayo en España	Teatro	Não publicada
La mano del Hombre	Teatro	Não publicada
Los zapatos de Dios	Teatro	Não publicada
El dinero del Cielo	Teatro	Não publicada
Cuando Ernesto se hace loco	Teatro	Não publicada
Necesito um hombre para um caso urgente	Teatro	Não publicada
15 años	Teatro	Não publicada
Mi asesino	Teatro	Não publicada
Virutas	Teatro	Não publicada
La huella de Mangoré	Teatro	Não publicada
Tres nietos para abuela	Teatro	1959
El poncho de Timoteo	Teatro	1960
La muchacha que se corto las trenzas	Teatro	1961
Un yanqui em cualquier parte	Teatro	1965
Chiquito Pereíra	Teatro	1969
Sombrero verde	Teatro	1970
Un largo lunes de noche	Teatro	Não publicada
La madre	Teatro	Não publicada
El tiempo en dos tiempos	Teatro	Não publicada
Memorias de una pobre diabla	Teatro	Não publicada

Letras de música de Mario Halley Mora

Música	Compositor	Estilo musical
Al verte mujer	Florentín Gimenez	Guarânia
El amor es verdad	Florentín Gimenez	Polca
Amor pastoral	Florentín Gimenez	Canção
Paraguayaya	Florentín Gimenez	Guarânia
Paraguayo soy	Florentín Gimenez	Guarânia
Tu llegada	Florentín Gimenez	Guarânia
Mi flor de ilusión	Florentín Gimenez	Valsa
Soy de mi tierra	Florentín Gimenez	Canção

Anexo II – Índices das obras

Cuentos y Anticuentos, 1971	Cuentos y Microcuentos, 1983	Cuentos y Microcuentos, 1987
Cuentos Perrito Lo grotesco El puente Muerte administrativa La libreta de almacén El luisón Los dos diarios La cita La trampa Nicanor La cinta grabada El arribeño	Cuentos Perrito Muerte administrativa La libreta de almacén El luisón La cita La trampa Cinta grabada El arribeño El miedo De la furia Del fuego Castración La cajita de música Cosme Mendoza Niceto González Calaíto Sosa Rosalía El licenciado Recuerdo de Reyes. El perro El entierro El maniquí El Angel de la Guarda Papá y mamá El fantasma	Cuentos Perrito Muerte administrativa La libreta de almacén El Luisón La cita La trampa Cinta grabada El arribeño Castración La cajita de música Cosme Mendoza Niceto González Calaíto Sosa Rosalía El licenciado Recuerdo de Reyes El perro El entierro El maniquí El Ángel de la Guarda Papá y mamá El fantasma
	Microcuentos Genealogía Fúnebre Comienzo	Microcuentos Genealogía Fúnebre Comienzo

Mestizaje	Mestizaje
En el origen	En el origen
Dentro de 20 años	Dentro de 20 años
La diferencia	La diferencia
El vencedor	El vencedor
La pandorga	La pandorga
El patito feo	El patito feo
Círculo vicioso	Círculo vicioso
El círculo	El círculo
Policia	Policia
Secreto	Secreto
El hijo	El hijo
Mujer	Mujer...
Tragedia	Tragedia
El jardinero	El jardinero
Defensa	Defensa
Sexo y H.P	Sexo y H. P.
Amor y celos	Amor y celos
Locuras	Locuras
¿Vivir?	¿Vivir...?
Ministro	Ministro
50 años	50 años
Diferencia	Diferencia
Castigo	Castigo
Historia	Historia
Frustración	Frustración
La vida continua	La vida continúa
Suceso	Suceso
Encuentro	Encuentro
Extremos	Extremos
Hombre feliz	Hombre feliz
El fin del mundo	El fin del mundo
El río	El río
49 años	49 años
Nicanor	Nicanor

	Lo grotesco El puente Los dos diarios	Lo grotesco El puente Los dos diarios
Anticuentos Del miedo De la furia Del fuego		Anticuentos Del miedo De la furia Del fuego

Anexo III – Comentario'i

Comentario'i: Cuento de Hadas, 25 mayo 83

Los cuentos de hadas son cosa más seria de lo que pensamos. Grandes analistas como Freud y Adler, se ocuparon de estudiarlos y darles una interpretación profunda; filósofos como Kierkegaard escribieron ensayos sobre ellos; grandes escritores como Lewis Carroll, Jonathan Swift, los hermanos Grimm y Lafontaine en la época contemporánea, y el genial Esopo en la antigüedad, los escribieron. Y de todos estos ilustres pensamientos dedicados a estudiar o producir cuentos de hadas, sacamos la conclusión de que su significado, su textura literaria, los elementos que usan, el simbolismo de las fábulas. van mucho más allá de la mera fantasía para divertir a los niños, Ogros, doncellas, reyes, princesas, mendigos, brujas y patitos feos que terminan convirtiéndose en bellos cisnes, tienen - dicen nuestros sabios - significados mágicos que trascienden al "divertimiento" infantil y plantean profundas cuestiones filosóficas que interesan al hombre en general, a su cultura y a su mundo interior. La única diferencia, está en que el niño, desde los tres años hasta la pubertad, es decir, en la "edad de la inocencia" acepta como normal que los animales hablen, los árboles den frutos de oro y las brujas vuelen en escobas. De la pubertad en adelante, llega la "razón" que borra la inocencia, y la fantasía pierde su encanto. Sin embargo, aunque ya adulto, la "esencia" del cuento de hadas queda sedimentada en su conciencia y en su conocimiento, y en sus experiencias, y aunque la "razón" superficial lo rechace, sigue necesitando del estímulo mágico de los cuentos de hadas. Respuesta a esa necesidad, es el surgimiento "del cuento de hadas para adultos" que no es otra cosa que la ciencia - ficción, un tipo de literatura "adulta" que tiene millones de adeptos en el mundo, y cuya máxima expresión, la veremos precisamente en estos días en los cines asuncenos, con la producción "E.T." o "El Extraterrestre", que tiene todos los elementos del cuento de hadas, como ser, el pobre ser abandonado en un mundo extraño y ayudado por unos niños buenos. Para ver esta versión interplanetaria que tiene algo de "Pulgarcito", millones de personas se han volcado a los cines y han convertido al film en el más taquillero del siglo. Y no es otra cosa que un "cuento de hadas para adultos", lo que demuestra al final de cuentas, que en cuanto a su sede de fantasía, de estímulos mágicos y de escapismo, el hombre no es más que un niño grande.

Comentario'i: El arte de la escritura, 10 de setiembre de 1983

“Íbamos por el herradero de novillos. El patio empedrado, sombrío bajo el inmenso y ardiente cielo azul de la tardecita, vibraba sonoro del relinchar de los caballos pujantes, del reír fresco de las mujeres, de los afilados ladridos inquietos de los perros. Platero, en un rincón, se impacientaba”. Este es un texto de Juan Ramón Jiménez, premio Nóbel de 1956, que encontramos reproducido en el libro "Idioma Español", de la profesora doña Aida Lezcano de Trigo Báez. Su reproducción, obedece a nuestra creencia de que el idioma existe como algo concreto, pero el "buen decir" es el producto de una elaboración excelsa, en el marco del idioma, claro está. Ratifica también nuestra opinión de que la buena prosa castellana tiene musicalidad, un ritmo cadencioso, atractivo, casi mágico, que precisamente están presentes en el breve trozo del autor de "Platero y yo" que invitamos al lector a volver a leer, cuidando la modulación, el acento y las pausas de la puntuación, para darse cuenta de que esta prosa "canta" en cierto sentido. Todo lo cual viene a cuento por gracia de una lección que allá en nuestra juventud, recibimos justamente del hermano de la autora del libro, el Profesor Gustavo Lezcano, a quien una vez nos atrevimos a preguntarle cuál era el camino para hacerse escritor. Recordamos que nos miró con el ceño severo de siempre, desde su inalcanzable altura física y mental, y por fin, condescendió a darnos una respuesta: "Leer mucho a los clásicos de la literatura castellana y leer en voz alta". Solo mucho tiempo después, descubrimos el motivo de la condición de leer en voz alta, que no es otra que fijar en la memoria la "música de la prosa" es decir, la cadencia armoniosa de las palabras bien usadas y gentilmente insertadas en el contexto de una frase o de un pensamiento. La cosa no es difícil, sino más bien elemental, porque la memoria sigue el mismo mecanismo que utiliza para saturarnos de esas melodías musicales que tienen la cualidad de ser "pegadizas", como aquellas que casi inconscientemente silbamos o canturreamos mientras nos afeitamos o vamos manejando el automóvil. La prosa bien escrita, tiene también esa misma condición de alimentar a la memoria de cadencias que asoman sin que nos demos cuenta, cuando a nuestra vez, acometemos el difícil compromiso de escribir. Eso, en cuanto a lo de leer en voz alta, pues en cuanto a lo de simplemente "leer", el propósito está en enriquecer el vocabulario, condición insoslayable para el que ejercita el "arte de la escritura"

Comentario'i: Cumpleaños infantil, 13 de setiembre de 1983

Generalmente, solemos huir de los cumpleaños infantiles como de la peste, porque en rigor, hay que tener bien templados los nervios para soportar los gritos de las mamás, las trompetas, las matracas, el llanto de los que se bañan en chocolate, los nenes que le pegan a

las nenas y las nenas que arañan a los nenes, el invitadito que apenas camina y se hace caca en la alfombra, el otro de tipo "insoportable" que sube sobre los muebles dejando en el tapizado una huella de barro, en fin, algo parecido, en escala infantil, al infierno del Dante. Por eso, cuando tuve que llevar a mi nieto a uno de ellos, le llevé hasta el portón, le dije portate bien, y me fui rogando de que realmente se portara bien y que no viniera a recogerlo más tarde con la cabeza rota. Pero no hubo tal cosa, pero si otra más espeluznante. Cuando volví a buscarlo, salió con la ropa hecha jirones, la cara manchada de crema, los cabellos revueltos y un pollito agonizante en las manos. ¿Qué es eso? le pregunté. - Nos regalaron pollitos, me contestó. Miré al pollito que tenía en las manos y vi que boqueaba en agonía, y como soy un enfermo de sensiblería, me espanté. Ocurre que en el transcurso de la fiesta, se habían regalado cincuenta pollitos recién nacidos a los asistentes. ¿Se da cuenta el lector de la verdadera masacre que eso significó en manos de niñitos inocentes que creen que, un pollito vivo es un Juguete, y no esa cosita dorada y delicada que es? Me contaron después que hasta los perros sueltos del barrio y los gatos de la vecindad se dieron un banquete de pollitos vivos y muertos, y que casi todos murieron asfixiados en los bolsillos, aplastados, con las patas arrancadas, etc. etc. Ojalá que semejante "moda" no prenda, Y esto si que no es por sensiblería que decimos, sino que en la cuestión hay un elemento más importante que los pollitos: los niños. Los niños a quienes hay que darles desde el mismo momento que toman conciencia, el respeto por la vida, cualquiera sea sus formas, porque la vida es un milagro, y un pollito de amarilla pelusa y tenue cuerpecito, es tanto como el símbolo de la vida que se debe respetar, como el símbolo de la debilidad que el niño debe aprender a proteger, o de la inocencia que amparar, de la belleza que mirar, admirar y cuidar. Y toda oportunidad para educar así a nuestros niños, en esta era de violencia que puede atraparlos en cualquier momento, es válida.

Comentario'i: Las artes marciales, 6 octubre 1983

Un distinguido y respetado amigo, culto y sobre todo "capo" por la alta posición que ocupa, vino a charlar con nosotros, y en amable discusión, poner en duda nuestras convicciones sobre las llamadas "artes marciales". Hay que destacar, que el buen amigo es "cinturón - de - no - se - qué - color", especie de generalato en el ramo, lo cual no nos preocupaba en absoluto de terminar la discusión con una clavícula rota o algunas costillas lesionadas en serie, porque sabíamos que él sí era un hombre equilibrado, ponderado y prudente, aunque atribuimos eso más a su cultura universitaria que a su paso por el Gimnasio. Coincidimos en un punto: las artes marciales llevan (o deben llevar) al practicante al dominio

de sus pasiones y de sus emociones, y a cierta categoría de paz interior. A partir de ahí, le hicimos la pregunta que consideramos clave: ¿Cómo se logra llegar a ese dulce estado de pasividad ... a través de la violencia? Nos miró genuinamente asombrado. "¿Violencia. qué violencia?", nos pregunto. Le respondimos: "Mira, las "artes marciales" son para la lucha de un hombre contra otro hombre. La esencia de la lucha es la finalidad de vencer. Vencer es hacer daño, o por lo menos, humillar al rival. Para vencer hay que tener más fuerza, más astucia, más habilidad, imponer la superioridad física: no es eso violencia?" . Se enojó un poco, e irritado nos replicó: "Presentas las artes marciales como un riña de gallos". " - No tanto - le dijimos - pero . . . ¿Para qué se enfrentan lo dos luchadores? ¿Para decirse lo mucho que se quieren dándose codazos, golpes en la nuca, puñetazos al corazón, patadas en el hígado?" Como no íbamos a ponernos de acuerdo, le contamos un episodio visto el domingo pasado en el Estadio. Un hombre y su hijo iban buscando su asiento, pasando entre apretadas filas de gente ya sentada. Sin querer, pisó los pies de un señor maduro, que tenía mucha estima al lustre de sus zapatos, o tenía callos dolorosos. Lo cierto es que se irritó y dio un empujón a quien lo había pisado, que perdió el equilibrio y cayó sobre la gente sentada en el escalón inferior. ¡Para que lo hizo!. De algún lado, le cayó un rayo sobre la cabeza, sintió un lacerante dolor que inundaba todo el cerebro, vio todo rojo, sintió náuseas y se desvaneció. ¿Qué había ocurrido? Muy sencillo, que el chico de 12 años, hijo del empujado, que venía detrás, aplicó al maduro e irascible señor un golpe de "artes marciales" con el canto de la mano, por encima de la oreja en defensa de su papá. Aquel chico había aprendido a hacer un terrible daño, quizás a ocasionar sin querer un paro cardíaco a un viejo, pero no había aprendido nada de la "templanza y serenidad" de que tanto se habla.-

Comentario'i: Artes Marciales 2, 9 octubre 1983

El atleta hizo una demostración sorprendente de su fuerza, puso varios ladrillos en pila. Se concentro, o hizo como se concentraba, levantó las manos de canto y dando un grito que supusimos ceremonial, dio un golpe a los ladrillos que se partieron estrepitosamente. Si aquella pila de ladrillos hubiera sido un cráneo humano, posiblemente los sesos se hubieran esparcido en cuatro metros a la redonda. Podridos (sí, así como suena, podridos) como estamos de las películas sobre "artes marciales" que junto a las pornochanchadas brasileras son el alimento cultural que recibimos en nuestros cines, y viendo cómo en aquellas películas se santifican patadas, codazos, golpes de puño, de talón, de cabeza, de rodilla, y se glorifica a la violencia y al violento, nos preguntamos para qué el ser humano necesita aprender

semejantes métodos letales de hacer daño y producir muertes y mutilaciones. Si estamos hablando desde todos los sectores, prensa, altares, púlpitos, escuelas, colegios, que la paz es la necesidad más urgente, grande y perentoria, ¿por qué tantos jóvenes se afanan en aprender violencia, y hasta algunos papás se ufanan, en enviar a sus chiquitos a aprenderlas también? Eso ya lo hemos dicho una vez, y nos salieron al paso muchos críticos que nos dijeron que las "artes marciales" constituyen una escuela con la cual se fortifica el carácter, se domina las pasiones, se alcanza serenidad de espíritu. Agradecemos aquellas explicaciones, e incluso no dudamos de la buena fe de nuestros maestros de ocasión, pero desde allá desde el fondo de nuestra memoria racial que tiene un sedimento oriental, salió a la superficie la convicción íntima de que la serenidad del espíritu, la fortaleza del carácter, el dominio de las pasiones, la paz del espíritu, deviene mejor de la meditación, del oído atento a las palabras de los ancianos, de la contemplación de la Naturaleza y también de la contemplación del fuego, que tiene el mismo poder que la concentración silenciosa de los lamas, capaces de vivir una vida interior que les libera incluso de las necesidades físicas comunes. Es mas , los “hombres azules” de las tribus beduinas de desierto, dicen que, logran una pureza de alma inmaculada, con una danza silenciosa, a la luz de la luna y sin música, en total concentración en el dominio del cuerpo. Es decir, que la aspiración de perfección interior que dice buscar los que practican “artes marciales” se alcanza mejor con actitudes pasivas que rompiendo ladrillos de un puñetazo, acto inequívoco de violencia.

Comentario'i: ¿le gustan los perros?, 11 de octubre de 1983

Cuentan, yo no sé si como leyenda, que el banquero Morgan, que es como decir el más banquero de los banqueros, o la expresión más alta del ser banquero mundial, con todo lo que ello implica: mente fría, corazón monetizado, metalizado, ambición inconmensurable, inteligencia matemática y calculadora, habilidad para acumular en sus bolsillos lo que otros pierden, en fin, que el banquero Morgan tenía un método infalible para conocer a fondo a las personas, a las numerosísimas personas que se habrán llegado esperanzadas y angustiadas hasta su suntuoso despacho a solicitar el apoyo financiero para algún emprendimiento. El método consistía en invitarlo amablemente a sentarse, y a NO tocar de inmediato el tema del dinero, sino temas generales, la familia, la empresa, si le gustaba el golf, ó la pesca, o el bridge. Y en medio de ese amable coloquio, introducir sutilmente la pregunta clave que a él le interesaba: "¿Le gustan los perros?". Algunos, entusiastas de los pichichos se lanzaban a parlotear enseguida sobre la inteligencia de su terrier, o sobre la bravura de su pastor alemán,

o sobre el fino olfato de su perro de caza. Otros, confesaban que los perros le eran completamente indiferentes, por no decir molestos. Y allí estaba la diferencia: el aficionado a los perros conseguía generalmente el préstamo, el indiferente, nunca. Al respecto, decía el banquero: "El hombre que ama a los perros no puede ser sino una persona honesta, responsable y cumplidora". Repetimos que no sabemos si la anécdota, que plagiamos de un viejo almanaque, es real o es simplemente una leyenda, pero en cualquiera de los casos, hay un fondo de verdad en su "mensaje", final, pues ocurre que el amor a los animales, es una vertiente del amor a la Naturaleza, as; como el amor a la Naturaleza es una forma de respetuosa admiración hacia la obra del Creador, y que una persona así sensible, no puede ser nunca una mala persona. De ahí que nos inclinamos un poco a creer en la verdad de la anécdota, sobre todo, proviniendo de un banquero que jamás perdió un dólar en negocio alguno, y ganó millones en todos. Todo lo cual no quiere decir que el mismo Morgan haya sido un humanista enamorado del prójimo y de la proximidad, sino fríamente, profundamente conocedor de la naturaleza humana, porque en rigor de verdad, este hombre que media la honradez de los otros por su amor a los perros, el, personalmente, detestaba a los perros.

Comentario'i: GANDHI, 24 de octubre de 1983

Parece que estamos en vísperas de una "primavera cinematográfica", con la posible exhibición de la película "GANDHI", en nuestros cines. Y hablamos de Primavera, porque la triste realidad es que el espectador paraguayo ha venido soportando desde mucho tiempo atrás una verdadera sequia cultural, con programas que cuando no son infantiles, se basan en la pornografía abierta o encubierta, alentando el mal gusto del público, sin vacilar, incluso, al cambiar el título de las películas, poniéndolos el agregado de supuestas "bandas verdes" y calificaciones "sexóticas" que no dejan de atraer a los débiles mentales que nunca faltan. No está demás agregar, que semejantes películas, no pasan de ser poco menos que basura desde el punto de vista de la cultura, de la que participa también el verdadero, genuino y honesto séptimo arte. La película "GANDHI" es un verdadero tesoro en el género. Ha ganado Oscars a montones, e incluso, tratándose de un director inglés y de un primer actor inglés (que ganó un Oscar) se trata de un valiente gesto de revisionismo histórico que pone en tela de juicio la "grandeza" del Imperio en su época de esplendor. Es también, la película, una lección de Historia, y es una lección de militancia, persistencia y sacrificio de un líder que eligió la paz como arma, y logró la independencia de su Patria. De ahí que podamos afirmar sin temor a equivocarnos que GANDHI, además de ser una prodigiosa muestra del séptimo arte, es

didáctica, ilustrativa y necesaria en esta época en que mucha gente piensa que las únicas salidas a las encerronas de la historia de hoy, se dan solamente en la violencia. De esta suerte, es de interés general que dicha película se exhiba en nuestras salas, y si el empresario ha solicitado una suba de las entradas, tiene razón. Por lo bueno hay que pagar, y si permitimos sin decir "mu" que nos cobren cuatro mil guaraníes para ir al Estadio a defraudarnos hasta el caracú, por qué no hemos de pagar la octava parte, por dos horas de arte, ilustración, cultura y placer estético. Ojalá, el legalismo excesivo de nadie ponga trabas a esta justa compensación que pide el empresario por un espectáculo de calidad y de jerarquía, y que, habiendo discrepancias, se las salve estableciéndose un día de exhibición con precios populares, es decir, menor a los 500 guaraníes que pide el exhibidor.

Comentario'i: Einstein le contestó, 22 de octubre de 1983.

Primero fueron Emisoras Paraguay (un poquito en las generales de la Ley), las que acogieron con entusiasmo nuestra idea de incluir entre las golosinas y bebidas de las canastas de Navidad un libro paraguayo, y en el programa de fin de año en que sortearán 500 canastas, incluirán un libro paraguayo en cada una de ellas, además de" incluir en las tandas comerciales, la breve frase de "Ponga un libro paraguayo en su canasta de navidad". Luego fue, según Relaciones Públicas de Antelco, una orden del Coronel Duarte, en el sentido de incluir un libro paraguayo en los obsequios de Navidad que envía la Institución a superiores y colaboradores. Y finalmente, el diario ABC, es el que protagoniza el gesto generoso de reproducir el comentario - í de Patria, de asociarse a la idea, e incluso, analizarla en una nota editorial. Si adjudicamos éxito a la idea, no es "éxito de nadie en particular ni de nada en general, sino el éxito del buen sentido, o si se quiere, la negación de que el "sentido común es el menos común de los sentidos" como sostienen algunos pesimistas. Porque justamente es una demostración de sentido común, y hasta agregaríamos de juiciosa búsqueda de coincidencias ennoblecedoras que diversos medios que no se tiran precisamente flores en cuestiones de diversa magnitud, se encuentren de pronto unidos en una florida esquina de líricas intenciones que buscan el bien común y la difusión de algo tan importante y necesario como la lectura de libros paraguayos. Sobre el punto, coincidimos en que el progreso literario no sólo se reduce a que se produzca libros, sino que los libros se lean, se discutan, se critiquen y se analicen. Al respecto, dicen que Einstein visitó a un magnate que se enorgulleció en mostrarle su biblioteca, riquísima. El sabio miró los pulidos estantes, los libros cuidadosamente desempolvados y pulcros, las lujosas encuadernaciones... e hizo un gesto de

desprecio que no escapó a su anfitrión, que no pudo menos que preguntarle a qué se debía su rechazo a semejante riqueza bibliográfica. Einstein le contestó: "Mi amigo, yo considero a los libros más preciosos, cuanto más manoseados, sucios y deshojados están". Algo de eso debemos buscar nosotros. Que los libros paraguayos se difundan, se presten, se ajen y se deshojen por el uso. Material abundante de dicha literatura paraguaya existe, a pesar de la liviana, impropia, quizás un poco egocéntrica afirmación de alguno que dijo que la literatura paraguaya no existe.

Comentario'i: Insultos y otras derivaciones, 15 de julio

Entre nosotros los paraguayos, los insultos tienen un funcionamiento extraño, y la primera nota curiosa que anotamos, es la de que la ofensa es más grave e imperdonable, si la recibimos en guaraní. Un paraguayo bien nacido hasta pasará por alto que le llamen zonzo, o torpe, pero si se le dice su equivalente en guaraní, "byro", el cantar ya será otro, y el ofendido no parará hasta recibir una cumplida reparación del insulto, por las buenas o por las malas. También resbalará la piel del nativo cuando se le dispara un hispánico "hijo de diablesa", pero sucederá lo contrario si le dice en guaraní, o sea "añá membyré", y mucho peor, si las referencias a la maternidad demoniaca incluye la del órgano por donde se produce el parto. Aparte de ese anatema que adjudica al hombre el ser progenie del infierno, en guaraní no existe, como en castellano, el insulto que califica la calidad, o la baja calidad, de la madre - mujer, como en el clásico insulto que le propinó Manrique a Camps, hijo de... que también se repite en portugués, francés, italiano, o sea en las "lenguas romances". Por el, lado opuesto, si algún ciudadano hispano parlante usa poncho, y alguien se lo pisa, éste pedirá disculpas y no pasará nada. Sin embargo para el nativo criollo, la cosa, el ser pisado en el poncho, significa un grave insulto, y generalmente no admitirá disculpas, ni siquiera la de haberlo pisado sin advertirlo. Esa misma ofensa, sube de tono si el pisotón es en el pie, y es peor aún, si el ofendido va descalzo y el ofensor con zapatos. En otro orden de cosas, el andar por los paisajes rurales, convivir con la gente y rechazar un convite de caña, generalmente del mismo vaso o jarro en que toma el invitante, presupone una grave falta de urbanidad, porque el invitante no considera ni por un momento que uno trata de defender su hígado, sino que tiene asco de compartir el mismo jarro, de modo que al negarse uno al trago, preguntara aquel con aire ceñudo "re yeguaru pico che e jhegui", y a partir de allí puede pasa cualquier cosa. Costumbre muy machista, es insultar poniendo en duda la virilidad de ofendido. Al parecer, los guaranies no conocían la homosexualidad, y el insulto no iba hasta allí, de modo que el

colmo de la falta de hombría es el conformismo sumiso y el ser calificado con el denigrante, irreparable y humillante apelativo de “Guaymi mena” (esposo de vieja), más grave aun, cuando el ofendido es joven, a pesar de lo cual, no es capaz de conseguir compañera más lozana.

**UNIVERSIDAD FEDERAL DE MATO GROSSO DO SUL
PROGRAMA DE PÓS-GRADO EN ESTUDIOS DE LENGUAJES**

LUIZ ROBERTO LINS ALMEIDA

**EL NARRADOR Y LA VIOLENCIA EN CUENTOS,
MICROCuentos y Anticuentos, DE MARIO HALLEY
MORA**

**Campo Grande
2022**

LUIZ ROBERTO LINS ALMEIDA

**EL NARRADOR Y LA VIOLENCIA EN *CUENTOS*,
MICROCUEENTOS Y ANTICUEENTOS, DE MARIO HALLEY
MORA**

Tesis de maestría presentada al Programa de Pós-Grado en Estudos de Linguagens (Área de Concentração: Literatura, Estudos Comparados e Interartes) de la Universidad Federal de Mato Grosso del Sur – UFMS, como requisito final para la obtención del título de Máster em Estudos de Linguagens.

Director: Prof. Dr. André Rezende Benatti.

Campo Grande

2022

TERMO DE APROVAÇÃO
LUIZ ROBERTO LINS ALMEIDA

**O NARRADOR E A VIOLÊNCIA EM CUENTOS,
MICROCIENTOS Y ANTICIENTOS, DE MARIO HALLEY
MORA**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagens – PPGEL – UFMS, da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, para a obtenção do título de Mestre na Área de Concentração em Literatura, Estudos Comparados e Interartes.

Campo Grande/MS, 28 de novembro de 2022

Comissão Examinadora:

Prof. Dr. Andre Rezende Benatti
Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul (Presidente)

Profa. Dra. Magdalena González Almada
Universidad Nacional de Córdoba - Argentina (Titular)

Profa. Dra. Rosana Cristina Zanelatto Santos
Universidade Federal de Mato Grosso do Sul (Titular)

Prof. Dr. Wellington Furtado Ramos
Universidade Federal de Mato Grosso do Sul (Suplente)

Prof. Dr. Altamir Botoso
Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul (Suplente)

Escribir, para mí, es perdurar en el tiempo, en la memoria de mi gente. Es aliarse al infinito para trascender por medio de las palabras, de las ideas, de la creación pura.

Mario Halley Mora

AGRADECIMIENTOS

No sería posible agradecer a todos a los que, de alguna manera, me ayudaron en esa caminata sin cometer alguna injusticia por el olvido. De todas las maneras, es necesario reconocer la centralidad de la colaboración en la escrita de ese trabajo.

Al profesor Wellington Furtado, por la invitación a alumnos especiales, una esperanza en la pandemia, y por vislumbrar posibilidades para más allá de las líneas más obvias.

A la profesora Angela Maria Guida, por haberme aceptado como alumno especial y por haber despertado el interés en la realización del trabajo que ahora se presenta.

Al profesor André Rezende Benatti, mi director, por el apoyo, por la orientación, por la honestidad intelectual, por la bibliografía y, principalmente, por la libertad para el camino investigativo.

A la profesora Rosana Cristina Zanelatto Santos, por la inspiración, por el entusiasmo y por las charlas.

A María Liz Benítez Almeida, por las traducciones del guaraní y por los *insights* en cuanto a la cultura paraguaya.

A la Fundación Halley Mora, en especial en las personas de Juan Carlos Barrail Ortiz y Cecilia Halley, que me dieron subsidios para la investigación.

¡Muchísimas gracias a todos!

Dedicatoria

*A Maria Liz Benitez Almeida, por todos los
motivos obvios y por otros no tanto.*

RESUMEN

Esta investigación se vuelca sobre la narrativa breve en la obra *Cuentos, microcuentos y anticuentos*, de Mario Halley Mora (1926-2003), escritor, dramaturgo y periodista paraguayo, considerado el fundador de la novela asuncena, además de ser el precursor, en la literatura paraguaya, de los géneros microcuento y anticuento. La obra analizada se encuadra en la tradición cuentística latinoamericana, motivo por lo que el referencial teórico utilizado se apoyó especialmente en teóricos latinoamericanos, teniendo por norte las concepciones de formas breves de Ricardo Piglia (2014). Para eso, se realizó una presentación de la evolución de la obra estudiada, desvelando cuestiones relacionadas a la clasificación de las narrativas. En ese paso, se presentan géneros literarios presentes en la obra, así como las problemáticas que involucran esas definiciones, además de articular como eso se presenta en la obra de Halley Mora, llevando en cuenta también su propia producción crítica. Teniendo en vista que la violencia es un fenómeno social que precede a literatura (BENATTI, 2020) y que es una presencia constante en la literatura (KOHUT, 2002), fueron seleccionadas narrativas en las cuales se vislumbra la violencia. Del análisis de esos textos fue posible seleccionar elementos que demuestran la articulación entre elementos constitutivos de la violencia y la forma como los narradores son movilizados dentro de las estrategias del autor para tratar de esa temática. Se comprueba, así, que, en las narrativas en que se hace presente la violencia, prevalece el narrador heterodiegético. Para emprender el análisis fueron considerados los aportes teóricos de Arendt (2020), Crettiez (2009), Michaud (1989), Ginzburg (2012), para citar algunos de los teóricos enumerados en este trabajo.

Palabras-clave: literatura paraguaya, Mario Halley Mora, violencia, narrador, narrativa breve.

RESUMO

Esta investigação debruça-se sobre a narrativa breve na obra *Cuentos, microcuentos y anticuentos*, de Mario Halley Mora (1926-2003), escritor, dramaturgo e jornalista paraguaio, considerado o fundador do romance assunceno, além de ser o precursor, na literatura paraguaia, dos gêneros microconto e anticonto. A obra analisada enquadra-se na tradição contística latino-americana, razão pela qual o referencial teórico utilizado apoiou-se especialmente em teóricos latino-americanos, tendo por norte as concepções de formas breves de Ricardo Piglia (2014). Realizou-se, para isso, uma apresentação da evolução da obra estudada, desvelando questões relacionadas à classificação das narrativas. Nesse passo, apresentam-se os gêneros literários presentes na obra, bem como as problemáticas que envolvem essas definições, além de articular como isso se apresenta na obra de Halley Mora, tendo em vista também sua própria produção crítica. Tendo em vista que a violência é um fenômeno social que precede a literatura (BENATTI, 2020) e que é uma presença constante na literatura (KOHUT, 2002), foram selecionadas narrativas nas quais se vislumbra a violência. Da análise desses textos foi possível colher elementos que demonstram a articulação entre elementos constitutivos da violência e a forma como os narradores são mobilizados dentro das estratégias do autor para tratar dessa temática. Comprova-se, assim, que, nas narrativas em que se faz presente a violência, há prevalência do narrador heterodiegético. Para empreender a análise foram considerados os aportes teóricos de Arendt (2020), Crettiez (2009), Michaud (1989), Ginzburg (2012), para citar alguns dos teóricos enumerados neste trabalho.

Palavras-chave: literatura paraguaia, Mario Halley Mora, violência, narrador, narrativa breve.

Lista de Figuras

Figura 1: Mario Halley Mora (fonte: acervo familiar)	17
Figura 2: Capa da edição de 1971	36
Figura 3: Capa da edição de 1983	37
Figura 4: Capa da edição de 1987	37
Figura 5: Divisão dos géneros literarios na obra	39
Figura 6: Reclassificação dos textos da obra.....	40
Figura 7: O cuento como fato literario	42

SUMÁRIO

INTRODUCCIÓN.....	12
CAPÍTULO 1 – Una Breve Incursión en las Formas Breves.....	20
1.1 Del cuento al microcuento – la atomización de la narrativa.....	20
CAPÍTULO 2 – Cuentos, microcuentos y anticuentos en la obra de Halley Mora.....	36
2.1. Génesis y evolución de la obra <i>Cuentos, microcuentos y anticuentos</i>	36
2.2. Cuentos	41
2.3. Microcuentos	52
3.3 Anticuentos – No creo en los anticuentos, pero que los hay, los hay.....	59
CAPÍTULO 3 – Uso de los elementos narrativos en la construcción de la violencia en <i>Cuentos, microcuentos y anticuentos</i>	65
3.1 Violencia, estética y literatura	65
3.2 La violencia en la obra en la voz del narrador en Halley Mora.....	70
3.3 Narrador autodiegético	72
3.4 Narrador homodiegético	80
3.5 Narrador heterodiegético	85
CONCLUSIÓN	100
Referências bibliográficas	104
Anexo I – Levantamento das obras de Mario Halley Mora	111
Anexo II – Índices das obras	116
Anexo III – Comentario’i	119

INTRODUCCIÓN

El principal objetivo de esta investigación es debruizarse sobre los aspectos relacionados a la narrativa breve desarrollada por el escritor paraguayo Mario Halley Mora (1926-2003) en su libro *Cuentos, microcuentos y anticuentos*. Esa misión se desarrolla en el vacío dedicado a la literatura paraguaya, como ya apuntado en otros momentos (ALMEIDA e ALMEIDA, 2019 e ALMEIDA, 2022)¹, al final “¿*Qué pasa cuando uno pertenece a una cultura secundaria? ¿Qué pasa cuando uno escribe en una lengua marginal?*”² (PIGLIA, 2014). Esas preguntas de PIGLIA se aplican perfectamente al caso que se pretende estudiar.

Para contestar a la pregunta lanzada por PIGLIA, vale el registro de DELEUZE y GUATARRI, los cuales apuntan tres características de una literatura menor, cuales sean, “a desterritorialização da língua, a ligação do individual no imediato-político, o agenciamento coletivo da enunciação” (2017, p. 52). La literatura paraguaya se diseña en esa tríada, por la imposición de una lengua de matriz europea sobre una de estrato indígena³, cuya vitalidad persiste, por la ligación personal e inmediata de los escritores con las esferas políticas, por el agenciamiento colectivo de algunas obras que pasan a significar, por metonimia, la literatura paraguaya.

Josefina Plá sintetiza la formación de la literatura paraguaya, esto es, su intrascendencia extra fronteras, al decir:

¹ Nepomuceno (2013), apresentado a obra de Juan Manuel Marcos, destaca que, “apesar do formidável talento para ignorar a literatura paraguaia”, ela existe. Aos poucos começa a ser descoberta, seja pelas investigações de André Rezende Benatti, seja por incipientes produções que começam a ser veiculadas no Brasil, a exemplo do volume 10, número 20, da Revista Rascunhos Culturais, da UFMS, que veiculou um dossiê sobre literatura paraguaia, além de publicações da obra de Juan Manuel Marcos em edições bilíngues, e uma coletânea de vozes paraguaias, pela Editora Inverso, sob coordenação de Daiane Pereira Rodrigues.

² Tradução nossa: “O que acontece quando se pertence a uma cultura secundária? O que ocorre quando se escreve em uma língua marginal?”

³ Sobre essa situação escreve LUSTIG (2002): *Una consecuencia de la diglosia que durante siglos marginó al guaraní y sus hablantes fue que esta cultura sólo en muy contadas excepciones fuera considerada digna de la escritura: el idioma de las letras, por principio, tenía que ser el castellano. Apenas en determinadas constelaciones históricas -especialmente en los períodos de guerra, marcados por su extremo nacionalismo y por la necesidad de construirse una identidad diferenciadora frente a las naciones vecinas- se estimuló la actividad literaria en el idioma nativo*. Tradução nossa: “Uma consequência da diglosia que durante séculos marginalizou o guarani e seus falantes foi que esta cultura só em poucas exceções fora considerada digna da escrita: o idioma das letras, por princípio, tinha que ser o castelhano. Apenas em determinadas constelações históricas – especialmente em períodos de guerra, marcados por seu extremo nacionalismo e pela necessidade de construir-se uma identidade diferenciadora diante das nações vizinhas – estimulou-se a atividade literária em idioma nativo”.

(...) la literatura paraguaya se desarrolló al aislamiento que caracterizó el proceso cultural paraguayo desde la colonia, sino también al nivel cualitativo alcanzado por la producción; en rigor, ambos factores se hallan recíprocamente relacionados en términos de círculo vicioso; la literatura paraguaya se desarrolló lenta, discontinua y pobre a causa de su desconexión con el resto de América y, por supuesto, con la metrópoli primero y con Europa después; esa pobreza y discontinuidad le impidieron a su vez hacerse presente en el cotejo continental (1969, p. 641).⁴

Más o menos en el mismo período de la autora citada, Augusto Roa Bastos, más histriónico, en entrevista a Jean L. Andreu, afirma:

En la mayoría de los casos, los especialistas sólo se preguntan: ¿existe en Paraguay una literatura de ficción? Objetivamente se debe responder que no, si hemos de entender que una literatura configura un sistema y no la mera existencia de unos cuantos libros aislados; libros en que la realidad pareciera encontrarse tanto más falseada cuanto más empeño ponemos sus autores en copiarla “literalmente” (1971, p. 213).⁵

Aliada a la posición entendida como periférica⁶ del Paraguay, esto es, alejada del canon eurocéntrico, BARCO (2001, pp. 65-70), contestando la validez científica de las alegaciones de Josefina Plá y Roa Bastos y reconociendo indicios de la literatura paraguaya ya en siglo XIX, lista otros factores que contribuyen para la percepción de inexistencia de la narrativa paraguaya. Entre esos factores apunta: la falta de editoras y medios de difusión de las obras literarias; la precariedad de las bibliotecas del país; la no preservación de obras de las cuales se tiene noticia; la represión a la expresión cultural y a la creación literaria durante el gobierno de Gaspar Rodríguez de Francia, ya en el Paraguay independiente; la tardanza en la instalación de la prensa escrita en el país; y, por fin, Guerra de la Triple Alianza (1864-1870) que, además de haber forzado a la población a luchar por la sobrevivencia, también hizo con que buena parte de las narrativas quedasen restringidas a cuestiones bélicas e históricas, esto es, la historia

⁴ Tradução nossa: “a literatura paraguaia desenvolveu-se no isolamento que caracterizou o processo cultural paraguaio desde a colônia, também ao nível qualitativo alcançado pela produção; em rigor, ambos fatores estão reciprocamente relacionados em termos de círculo vicioso; a literatura paraguaia desenvolveu-se lenta, descontínua e pobre por causa de sua desconexão com o resto da América e, logicamente, com a metrópole primeiro e com a Europa depois; essa pobreza e descontínua a impediram por sua vez fazer-se presente no cotejo continental.”

⁵ Tradução nossa: “Na maioria dos casos, os especialistas apenas se perguntam: existe no Paraguai uma literatura de ficção? Objetivamente deve-se responder que não, se entendemos que a uma literatura configura um sistema e não a mera existência de uns quantos livros isolados; livros que nos quais a realidade parece encontrar-se um tanto mais falseada quanto mais empenho colocamos seus autores em copiá-la literalmente.”

⁶ Neste trabalho, os conceitos de marginal ou periférico são adotados num sentido tradicional, tal como adotado nos trabalhos que tratam da invisibilidade da literatura paraguaia. No entanto, nem invisível, nem marginal, nem periférica: é uma literatura que tem seu próprio eixo, seus próprios problemas, seus próprios desafios e suas próprias soluções. Será considerada menor, apenas no sentido dado por DELEUZE E GUATARI (2017).

devoraba a la literatura (RODRÍGUEZ-ALCALÁ, 1970, p. 57)⁷ y, como consecuencia, según VALLEJOS (2022) la temática predominante gravitó en torno a un nacionalismo faltante de mayores valores artísticos:

*En el Paraguay, la generación del 900 implantó un modo de nacionalismo cultural, cuyas derivaciones se prolongaron hasta la década del treinta. Los escritores fundaron una literatura o una historia por la simple frecuentación de los episodios o símbolos nacionales. Sus alcances fueron perniciosos especialmente para la literatura que tuvo que renunciar a su vocación liberal, para marchar al tambor batiente de los temas nacionales.*⁸

Esos aspectos llevan a una producción descontinua y errática, con poca repercusión extramuros, que apenas se va a estabilizar como una tradición literaria firme en el siglo XX.

Aun así, entrado el siglo XX, todavía la literatura paraguaya sufriría por los influjos de la inestabilidad política, que generó guerras civiles y una larga dictadura, bajo el comando de Alfredo Stroessner:

*Nuestra literatura de ficción procede de dos vertientes bien definidas. Una, gestada en el exterior, hija de la diáspora provocada por las convulsiones políticas, las luchas fratricidas y «la treintenaria noche» de la dictadura «stronista», y otra, tributaria de un encierro que lleva sobre sí la huella del cerrojo y de la persecución (FÉRRER, 2001)*⁹.

Esos percances del camino de la literatura paraguaya también se ven reflejados en el comprometimiento de la posibilidad de estudio y comprensión profundizada de la cuentística paraguaya:

El acercamiento al estudio del cuento en Paraguay resulta muy complejo fundamentalmente por el histórico aislamiento del país, debido a sus circunstancias políticas – sus terribles guerras y la dictadura de Stroessner – y por sus condiciones de “mediterraneidad”; “la isla sin mar” según Juan Bautista Rivarola Matto, o bien “esta pequeña isla rodeada de tierra” en

⁷ Em sentido semelhante NERI FARINA (2020), ao tratar da geração de intelectuais pós-guerra: “*Todos aquellos Novecentistas pudieron haber sido destacados narradores y poetas y debieron habernos legado una literatura de estatura universal. Estaban preparados para ello, pero lastimosamente no fue así*”. Tradução nossa: Todos aqueles novecentistas poderiam ter sido destacados narradores e poetas e deveriam ter-nos feito chegar uma literatura de estatura universal. Estava preparados para isso, mas infelizmente não isso não aconteceu”.

⁸ Tradução nossa “No Paraguay, a geração dos 900 implantou uma espécie de nacionalismo cultural, cujas derivações duraram até a década de trinta. Escritores fundaram uma literatura ou uma história pela simples frequentação de episódios ou símbolos nacionais. Seu escopo era pernicioso especialmente para a literatura que teve que renunciar à sua vocação liberal, para marchar para o tambor pulsante das questões nacionais”.

⁹ Tradução nossa: “Nossa literatura de ficção procede de duas vertentes bem definidas. Uma, gestada no exterior, filha da diáspora provocada pelas convulsões políticas, pelas lutas fratricidas e a ‘trintenária noite’ da ditadura ‘stronista’, e outra, tributária de um recolhimento que leva sobre si o estigma do ferrolho e da perseguição”.

*palabras de Augusto Roa Bastos. Carlos Villagra Marsal habla de “pozo cultural” cuando se refiere al espacio de la cultura en Paraguay que es desconocido fuera y a veces también dentro del país. Esa falta de proyección internacional se debe a la casi inexistencia de una industria editorial y al escaso número de lectores, provocado por el precario desarrollo de la educación y por la utilización del idioma guaraní de manera generalizada. Por otra parte, el contexto social de guerras y dictaduras constantes relentizó la llegada de las nuevas corrientes literarias y sumió muchas veces a los escritores en un vacío creativo (Rozas, 2015, p. 315-316).*¹⁰

En medio de esa brecha, como que escondido a la vista de todos, produciendo teatro desde 1956, se encuentra la obra de Mario Halley Mora, “uno de los más prolíficos autores literarios del Paraguay” (SUÁREZ, 2015, p. 217), “el dramaturgo paraguayo más prolífico de este siglo” (MENDEZ-FAITH, 1996, p. 140), “uno de los escritores más fecundos del Paraguay, especialmente en los géneros prosísticos y dramático” (BARCO, 2001, p. 1469). A pesar de esa adjetivación laudatoria, del reconocimiento formal, incluyendo las obras del autor en materiales didácticos del *Ministerio de Educación y Cultura de Paraguay* (PARAGUAY, 2016), escasa es la producción investigativa sobre el autor, dificultad que impregna el presente trabajo. En Paraguay, aunque se tenga noticias de trabajos de conclusión de curso en Letras que versen sobre Mario Halley Mora, no se tiene conocimiento de publicaciones que analicen su obra en tesis de doctorado, de maestría o artículos académicos. En Brasil, la producción sobre Halley Mora, por ahora, se reduce al que tenemos publicado y a una traducción comentada por ALMEIDA (2019). En España, fue publicado un pequeño artículo sobre una de las piezas teatrales del autor, titulado *Del paratexto al texto: claves para una lectura de La Quema de Judas, de Mario Halley Mora* (EL ABKARI, 2006).

También es necesario considerar que la obra de Halley Mora – al contrario de la de Roa Bastos, cuya obra se forma prácticamente bajo la circunstancia del exilio (BENISZ, 2013, p. 54) y que entendía que la literatura paraguaya solamente era posible

¹⁰ Tradução nossa: “A aproximação ao estudo do conto em Paraguai resulta muito complexa fundamentalmente pelo histórico de isolamento do país, devido a suas circunstâncias políticas – suas terríveis guerras e a ditadura de Strossner – e por suas condições de ‘meditarrenidade’; ‘a ilha sem mar’ segundo Juan Bautista Rivarola Matto, ou ‘esta pequena ilha rodeada de terra’ em palavras de Augusto Roa Bastos. Carlos Villagra Marsal fala do ‘poço cultural’ quando se refere ao espaço da cultura em Paraguay que é desconhecido fora e, às vezes, também dentro do país. Essa falta de projeção internacional se deve à quase inexistência de uma indústria editorial e ao escasso número de leitores, provocado pelo precário desenvolvimento da educação e pela utilização do idioma guarani de maneira generalizada. Por outro lado, o contexto social de guerras e ditaduras constantes desacelerou a chegada de novas correntes literárias e fez sumir, muitas vezes, escritores em um vazio criativo.”

en el exilio¹¹ – se construye dentro de los límites del país, constituida de la cartografía local y de los desplazamientos dentro de esos espacios, con énfasis en el universo urbano. Más de una vez, Halley Mora manifestó su disonancia a la popular afirmación de Roa Bastos reconociendo, en los moldes de Antonio Candido (2006, p. 33), que “*el progreso literario no sólo se reduce a que se produzca libros, sino que los libros se lean, se discutan, se critiquen y se analicen*”¹², pero resaltando que “material abundante de dicha literatura paraguaya existe, a pesar de la liviana, impropia, quizás un poco egocéntrica afirmación de alguno que dijo que la literatura paraguaya no existe”¹³.

El posicionamiento de Halley Mora y su polémica con Roa Bastos demuestran el comprometimiento intelectual del primero, a pesar de los perjuicios que eso le podría causar:

Una reacción franca contra la actitud de un grande escritor como Roa Bastos no deja de tener sus peligros pues bien puede ser tachada de reaccionaria en lo político y, claro está, en lo literario (RODRÍGUEZ-ALCALÁ, 1972, p. 543).

De todos modos, la literatura paraguaya es una creación, esencialmente, del siglo XX. Y, durante casi mitad de ese período, Mario Halley Mora, en diversos medios, en distintos géneros, a diferentes públicos, escribió.

Barco (2001, p. 1471) destaca el papel triplamente innovador de la narrativa de Mario Halley Mora, sea por su creación dramática, sea con la novela urbana o asuncena, sea por la introducción de microcuentos y anticuentos en la literatura paraguaya:

*Toda la obra narrativa en conjunto tiene un valor considerable en la historia de la narrativa paraguaya contemporánea; no sólo por haber sido el primer creador de la novela de Asunción, sobre todo porque todas sus novelas se localizan en la ciudad y su incursión en este tipo de narrativa no ha sido circunstancial y aislada, sino por la profundidad y la sensibilidad con que trata los problemas humanos y su papel innovador en el cuento paraguayo con sus microcuentos y anticuentos.*¹⁴

¹¹ Em sua obra autobiográfica, Halley Mora faz uma crítica direta e sintética do posicionamento de Augusto Roa Bastos: “*Roa Bastos, con todo respeto, hizo de aquel supuesto exilio, su mejor fábula*” (MORA, 1999, p. 119). Tradução nossa: “Roa Bastos, com todo o respeito, fez daquele suposto exílio, sua melhor fábula”.

¹² Tradução nossa “o progresso literário não se reduz apenas a que se produzam livros, mas que sejam lidos, discutidos, criticados e analisados”.

¹³ Tradução nossa “Material abundante da literatura paraguaya existe, apenas da leviana, imprópria, talvez um pouco egocêntrica afirmação de alguém que que disse que a literatura paraguaya não existe” (cf. Anexo III, Comentário: Einstein le contestó, 22 de octubre de 1983.).

¹⁴ Tradução nossa: “Toda a obra narrativa em conjunto tem um valor considerável na história da narrativa paraguaya contemporânea; não apenas por ter sido o primeiro criador do romance de Assunção, sobretudo

Nacido en 1926, en Ajos, en la ciudad de Coronel Oviedo, interior del Paraguay, donde vivió los primeros años de la infancia. Luego después, frente a la preocupación materna con la educación de los hijos, se muda a Asunción con la madre y hermanos, perdiendo el contacto con el padre, que constituye nueva familia. Sin formación académica, Mario Halley Mora

fue un lector voraz y extrajo de sus experiencias personales y laborales parte del material de su creación: fue auxiliar contable, chofer de camión, empresario, escritor de cartas y discursos para terceros, ingeniero de sonido, guionista de programa de radio, crítico y de teatro. Por fin, en 1956, el autor inicia sus actividades artísticas con el texto dramático *En busca de María*. En 1959 escribe la novela *Raíces de la aurora*, que

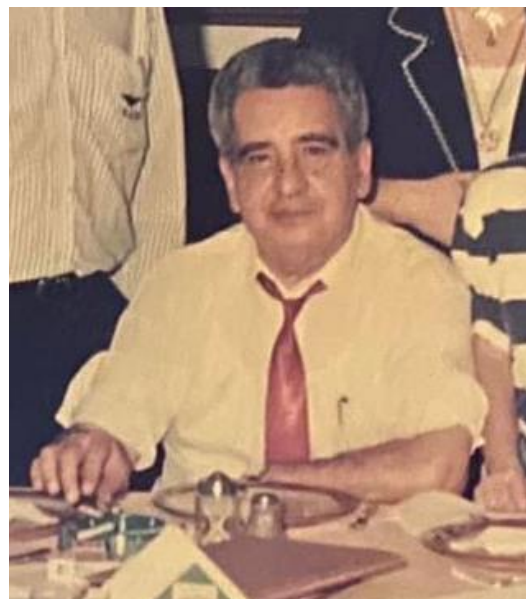


Figura 1: Mario Halley Mora (fonte: acervo familiar)

sirvió de argumento para el guion de Augusto Roa Bastos no filme *La sangre y la semilla* (1959). Más allá de la extensa obra dramática, el autor aun escribió un libro de poesías *Piel adentro* (1967), produjo literatura infantil, además de haber desarrollado el género zarzuela¹⁵, escrito novelas y obras de narrativa breve (levantamiento en el Anexo I¹⁶). Su primera novela, *La quema de Judas*, publicada en 1965, quedó en segundo lugar en un concurso organizado por el periódico *La Tribuna*. En su libro autobiográfico, titulado *Yo anduve por aquí* (1999), Halley Mora demuestra la consciencia de su trabajo con la escrita y su concepción de narrativa “Ya por entonces, maduraba la convicción

porque todos seus romances se localizam na cidade e sua incursão nesse tipo de narrativa não foi circunstancial e isolada, mas pela profundidade e sensibilidade com que trata os problemas humanos e seu papel inovador no conto paraguaio com seus microcontos e anticontos”.

¹⁵ “Género de comedia teatral similar a la opereta, pero de nacimiento, tradición, argumento, vestuario y música específicamente españoles. Con apoyo de coros y bailarines” (MORA, 2018, p. 38). Tradução nossa: “gênero de comédia teatral similar à opereta, mas de nascimento, tradição, argumento, vestuário e música especificamente espanhóis. Com apoio de coros e bailarinos”.

¹⁶ O levantamento das obras do autor faz-se necessário para compreender sua posição no sistema literário paraguaio. Não há um levantamento definitivo sequer da quantidade de obras do autor, assim como não há acervo organizado de sua obra crítica ou jornalística, embora exista nominalmente uma Fundação Mario Halley Mora, responsável pela gestão do acervo bibliográfico e pelos direitos autorais do escritor.

de que por «narrativa» no se debe entender sólo la novela y el cuento, sino también el teatro. Son sólo formas distintas de narrar, y todo se reduce a asumir la técnica de cada género” (MORA, 1999, p. 139)¹⁷. Aunque su obra no sea muy conocida en Brasil, el largometraje *O Toque do Oboé* (1998), de producción binacional brasileiro-paraguaya, fue acusado de plagiar el cuento *La quiebra del silencio*, publicado por Mario Halley Mora en su libro *Los Habitantes del Abismo*, de 1989¹⁸.

Halley Mora fue también periodista y jefe de redacción del periódico *La Patria*, durante el gobierno de Alfredo Stroessner. En el periodismo ejerció el género crónica, de modo no pretencioso, en su columna titulada *Comentario'i*¹⁹, donde tejía observaciones sobre amenidades, literatura, modo de vida del paraguayo, valiéndose de un lenguaje accesible, característica de su obra. A modo de ejemplo y por haber sido citados en el presente trabajo, constan en el Anexo III ocho ejemplares de *Comentario'i*, gentilmente cedidos por la familia del autor. Algo de la visión del autor sobre el periodismo, de la confección de las noticias y del mundo de la prensa y retratado en la obra teatral *La Noticia*, de 1966.

En ese contexto, frente la amplitud de géneros y de las ramificaciones de la obra del autor, los límites de ese trabajo se circunscriben a investigar la presencia de elementos que presenten violencia, en la perspectiva del narrador, en la obra *Cuentos, microcuentos y anticuentos*.

Para el análisis de la literatura breve de Mario Halley Mora, en el primero capítulo son presentados fundamentos históricos y teóricos de la narrativa, trazando un transcurso que va de la tradición clásica, pasando por la tradición cuentística desarrollada en español hasta las formas de narrativas más breves, teniendo como norte investigativo las concepciones de Ricardo Piglia en *Formas Breves* (2014), para entender Mario Halley Mora como un partícipe de ese sistema literario.

En el capítulo segundo, se analizan y se discuten los conceptos en torno a las formas narrativas breves, esto es, el cuento y sus variaciones, llevando en cuenta la obra *Cuentos, microcuentos y anticuentos*, así como comparándola y contextualizándola,

¹⁷ Tradução nossa: “Já naquela época, estava amadurecida a convicção de que por ‘narrativa’ não se deve entender apenas o romance e o conto, mas também o teatro. São apenas formas distintas de narrar, e tudo se resume a assumir a técnica de cada gênero”.

¹⁸ <https://www.dgabc.com.br/Noticia/187045/filme-o-toque-do-oboe-e-acusado-de-plagio>

¹⁹ *Comentario'i*, em jopara, significa “comentariozinho”. À palavra *comentario*, do espanhol, faz-se o acréscimo do sufixo ‘i’ do guarani, que é formador de diminutivo.

dentro de los límites de lo que hay disponible, con la narrativa y la producción cultural del autor, buscando entender como el autor percibe y explora esos géneros literarios.

Por fin, en el último capítulo, la investigación se debruza sobre la cuestión de la violencia, tal como está presente en las narrativas que componen la obra, así como los narradores son movilizados dentro de las estrategias utilizadas por el autor para lidiar con esa temática.

CAPÍTULO 1 – Una Breve Incursión en las Formas Breves

"To define is to limit"

Oscar Wilde, en el Retrato de Dorian Gray

1.1 Del cuento al microcuento – la atomización de la narrativa

Parece ser humana – demasiado humana, inherentemente humana – la necesidad de involucrarse con narrativas, de contar y de oír historias, no apenas para relatar acontecimientos, pero también para amonestación, advertencia, ejercicio de imaginación, explicación para fenómenos de la naturaleza y aún para desvendar el origen humano. En ese paso, las narrativas (orales, escritas, televisionadas) compartidas hacen parte de la argamasa social de la vida gregaria.

Aliás, sob o signo da convivência, a estória sempre reuniu pessoas que contam e que ouvem: em sociedades primitivas, sacerdotes e seus discípulos, para transmissão dos mitos e ritos da tribo; nos nossos tempos, em volta da mesa, à hora das refeições, pessoas trazem notícias, trocam idéias e... contam casos. (GOTLIB, 2006, p. 10).

La propia concepción del tiempo, la noción de pasado es derivada de la capacidad humana de relatar el sucedido, es por medio de las narrativas que la sociedad toma consciencia de su pasado (NILES, 1999, p. 2), llegando algunos autores a referirse a la especie humana no como *homo sapiens*, pero como *homo narrans*²⁰, capaz de trascender el inmediato y palpable, para relatar su visión del pasado o, incluso, para permitir que su imaginación alce otros niveles, que le permitan percibir la vida y la realidad bajo un otro vértice.

En el mismo sentido, Horacio Quiroga vislumbra el cuento como intrínseco a la constitución biológica del ser humano (CARRERA, 1993, p. 48): “*Y mientras la lengua humana sea nuestro preferido vehículo de expresión, el hombre contará siempre, por ser el cuento la forma natural, normal e irremplazable de contar*” (QUIROGA, 1993,

²⁰ “Homo narrans: o hominídeo que não apenas alcançou o sucesso ao negociar no mundo da natureza, encontrando suficiente comida e abrigo para sobreviver, como também aprendeu a habitar mundos mentais que pertencem a tempos que não são o presente e a lugares que são a matéria dos sonhos” (tradução nossa). No original, “*Homo narrans: that hominid who not only has succeeded in negotiating the world of nature, finding enough food and shelter to survive, but also has learned to inhabit mental worlds that pertain to times that are not present and places that are the stuff of dreams*” (NILES, 1999, p. 3).

p.338)²¹. La necesidad del cuento y el impacto por él causado alcanzan a todos: “*El infante, el hombre primitivo, el analfabeto y el alfabetizado, todo ser humano, es susceptible al efecto de lo contado*” (CASTAGNINO, 1993, p. 211)²².

El crítico canadiense Northrop Frye (2017, p. 33), por su turno, divisa la presencia de la literatura como inherente a la vida social, pues

Nenhuma sociedade humana é tão primitiva que não tenha alguma espécie de literatura. O único, porém, é que a literatura primitiva não chegou ainda a distinguir-se de outros aspectos da vida: ainda está incrustada na religião, na magia e nas cerimônias sociais.

Narrativas todavía vinculadas a las prácticas religiosas y de contenidos míticos pueden ser ejemplificadas en las historias bíblicas, en la *Ilíada*, en la *Odisea*, en *Beowulf*, en el *Bhagavad Gita*, en la *Epopeya de Gilgamesh*, en el *Ayvu Rapyta*, entre otras²³. Esa imbricación entre la narrativa y la religión en el génesis humano no pasa sin atención de Mario Halley Mora, que, en el microcuento titulado *Comienzo*, coloca la creación de la narrativa en general – y religiosa en especial – como consecuencia de la evolución de la especie humana:

De pronto cayó en la cuenta de que era inteligente. Hizo de la caverna un hogar. Fabricó herramientas, aprendió a encender y conservar el fuego e inventó las armas. Se sintió orgullosamente superior a toda criatura viviente sobre la faz de la tierra, y necesitó una medida de su propia importancia. Entonces, creó a Dios a su imagen y semejanza (MORA, 2003, p. 91).²⁴

En ese microcuento, el autor indica la génesis de la religión en la razón y en la capacidad de crear historias, por su toma de consciencia e, invirtiendo la sentencia bíblica, vislumbra en la imaginación la creación del sagrado, que terminaría en los relatos míticos que sirven de amalgama social.

De hecho, además de la narrativa ser utilizada con fines memoriales y ritualísticos, aparece en el estudio de la historia, en la psicología, y las estructuras

²¹ Tradução nossa: “E enquanto a língua humana seja nosso preferido veículo de expressão, o homem contará sempre, por ser o conto a forma natural, normal e insubstituível de contar”.

²² Tradução nossa: “A criança, o homem primitivo, o analfabeto e o alfabetizado, todo ser humano, é susceptível ao efeito do contado”.

²³ O vínculo entre narrativa e práticas religiosas também se encontra nos demais segmentos da arte, como sinal Rosenfield (2006): “Os objetos da arte primitiva são indissociáveis da magia, da religião e dos rituais; esculturas, armas ou joias arcaicas expressam claramente o prestígio social e político dos seus proprietários”.

²⁴ Tradução de ALMEIDA E ALMEIDA (2020): “Logo deu-se conta de que era inteligente. Fez da caverna um lar. Fabricou ferramentas, aprendeu a acender e a conservar o fogo e inventou as armas. Sentiu-se orgulhosamente superior a toda criatura vivente sobre a face da Terra, e necessitou uma medida de sua própria importância. Então, criou Deus a sua imagem e semelhança”.

narrativas han sido utilizadas incluso como técnicas de ventas, publicidad y negociación, como lo comprueban los innúmeros libros lanzados sobre *storytelling*.

Las narrativas, fruto de ingenio humano, asumirán múltiples formas y contenidos, haciendo a que, posteriormente, hubiera quien se debrozara sobre esos textos a fin de clasificarlos en géneros literarios – discusión que remonta a Platón y a la *Poética* de Aristóteles. De ninguna manera, esa tarea es desdicha de importancia, una vez que el abordaje de los géneros literarios es “una porta de entrada para literatura” (COUTINHO, 2015, p. 43). Pero, no debe ser tomada como un fin en sí mismo, como lo advierte Massaud Moisés (2006, p. 26):

Assim a tarefa classificatória dos textos dentro do universo dos gêneros não é, como ainda podem pensar estudiosos menos informados ou menos atentos, o objetivo final da crítica. É, com efeito, o ponto de partida, não o de chegada.

También Imbert destaca ese aspecto norteador y esquemático de los géneros: “*Los géneros son esquemas mentales, conceptos de validez histórica que, bien usados, educan el sentido del orden y de la tradición y por lo tanto pueden guiar al crítico y aun al escritor*” (1993, p. 353)²⁵.

Esas exhortaciones no tienen apenas un carácter estético, pero también orientador de la comprensión de la obra a ser analizada, una vez que los “os traços dos gêneros estão em constante transformação” (SOARES, 2007, p. 21). El propio Mario Halley Mora publicó dos obras – destinada a jóvenes y criaturas – en las cuales se propone a presentar posibilidades narrativas: *Palabras Mágicas* (2018) e *Vamos a hacer Teatro* (2018). Esos libros tienen un carácter más de elogio a la lectura y de invitación a la escrita que de análisis de los géneros literarios, esto es, son más pedagógicos que analíticos. De todos modos, indican la consciencia de los meandros de la labor creativa y de las potencialidades narrativas, como ya aludido en la introducción.

En ese paso, acompañando la génesis de la narrativa, presenta-se el cuento. En las palabras de Lawrence, “*La tradición oral comienza con la primera familia humana y es allí donde hay que buscar la génesis del cuento*” (LAWRENCE, 1993, p. 76)²⁶. En el mismo sentido, LIMA (1944, p. 158):

²⁵ Tradução nossa: “Os gêneros são esquemas mentais, conceitos de validade histórica que, bem usados, educam o sentido da ordem e da tradição e, portanto, também podem guiar ao crítico e ao escritor”.

²⁶ Tradução nossa: “A tradição oral começa com a primeira família humana e é ali onde há que buscar a gênese do conto”.

Nenhum gênero literário tem de fato maiores relações com a alma popular do que o conto. Nenhum outro também, exceto talvez a poesia lírica, remonta a maiores distâncias no espaço e no tempo. Suas origens perdem-se na tradição oral, sendo o elemento mais vivo e constante do folclore.

Lima, aunque reconozca que el arte del cuento fuera relativamente reciente, percibe en los cuentos la conexión con el pasado de la tradición oral, de la cual hacen parte las tradiciones orales míticas y religiosas.

Más allá de los orígenes apuntados, Vladimir Propp, en su enciclopédica obra *Morfología del cuento* (1974), empena su capacidad analítica en desenmarañar aspectos constantes de los cuentos folclóricos. Aunque su objeto sean los cuentos folclóricos y lo que se denomina “cuentos de hadas”, su esfuerzo y rigor científico indican balizas para el tratamiento del género, fundado en un criterioso análisis de *corpus*.

El cuento contemporáneo es legatario de esas formas breves tradicionales, folclóricas. Sobre esa relación, Mario Halley Mora, destacando la importancia de los cuentos de hada, afirma que, en ropaje fantástico, ellos “*plantean profundas cuestiones filosóficas que interesan al hombre en general, a su cultura y a su mundo interior*”²⁷ y, trazando el árbol genealógico de la narrativa, ve en la ciencia ficción (incluida la cinematográfica) el cuento de hadas para adultos²⁸.

En la obra en análisis, Halley Mora también presta homenaje a los cuentos de raíz folclórica en *El Patito Feo*, microcuento en lo cual explora el cuento homónimo de Hans Christian Andersen, pero – sumado a la síntesis demandada por el género y proporcionada por el conocimiento del cuento citado – le da un fin distinto, un nuevo ropaje, esto es, hace una nueva lectura, participando, de esta forma, de la tradición narrativa que le precede.

Sin embargo, si hoy es posible vislumbrar las raíces del cuento, trazando sus raíces desde su origen oral, con aparente linealidad, no siempre fue así. Y no siempre se

²⁷ Tradução nossa: “propõem profundas questões filosóficas que interessam ao homem em geral, a sua cultura e a seu mundo interior”.

²⁸ Em seu livro *Palabras Mágicas*, livro dedicado a crianças e jovens, o autor expõe, em linguagem adapta ao público leitor, a existência de uma estrutura subjacente aos contos de longa linhagem histórica: “*Existen los personajes ‘clásicos’. Esto significa que existen en los cuentos personajes que durante mucho tiempo, hasta ahora, son usados por los escritores de cuentos infantiles*” (2018, p. 29). Tradução nossa: “Existem os personagens ‘clássicos’. Isso significa que existem, nos contos, personagens que, durante muito tempo, até agora, são usados por escritores de contos infantis” (cf. Anexo III Comentário i: Cuento de Hadas, 25 mayo 83).

reconoció al cuento el estatus artístico, literario o incluso que ese género fuera digno de registro. LAWRENCE (1993, p. 76) explica:

*El nivel de producción de los antiguos escribas y de los impresores medievales era demasiado limitado para perder el tiempo preservando cuentos que todo el mundo conocía y contaba. Cuando finalmente fueron escritos, resultaron poco apreciados por los eruditos de la época; de allí que no se hiciera ningún esfuerzo serio por conservarlos.*²⁹

No obstante, en el siglo XIX el cuento literario alcanza su esplendor (MOISES, 2012, p. 264), y pasa a ser considerado como un producto literario desarrollado por Poe y sus contemporáneos franceses (LAWRENCE, 1993, p. 76). A partir de ese momento histórico también se busca conceptualizar lo que es el cuento, cuáles son sus características, cuáles son sus elementos, y la diferencia con los cuentos tradicionales. Llamando la atención para la imprecisión terminológica de la palabra cuento, diferenciando el cuento tradicional del cuento literario, GOYANES (2009) concluye que “*El cuento tradicional aspiraba a divertir y educar conjuntamente. El cuento literario, fruto de unas épocas nerviosas e intensas, quiere apresar un trozo de vida y presentárselo al lector con toda su caliente y desnuda palpitación*”³⁰.

Por las manos de Edgar Allan Poe se inauguran también los primeros intentos de sistematizar el cuento. Así como en *The Philosophy of Composition* (1977), en *Hawthorne y la teoría del efecto en el cuento* (1993), Poe aboga por una creación anclada en la racionalidad y en el dominio del tema y de las emociones que con él se pretenda causar³¹. En ese texto, Poe destaca como características del cuento la brevedad y la unicidad del efecto, impacto o impresión. Todo el cuento debe ser concebido teniendo en cuenta esos dos elementos.

²⁹ Tradução nossa: “O nível de produção dos antigos escribas e dos impressores medievais era muito limitado para perder o tempo preservando contos que todo mundo conhecia e contava. Quando finalmente foram escritos, resultaram pouco apreciados pelos eruditos da época; por essa razão não foi feito nenhum esforço sério para conservá-los.”.

³⁰ Tradução nossa: “O conto tradicional aspirava a divertir e educar conjuntamente. O conto literário, fruto de tempos nervosos e intensos, quer capturar um pedaço de vida e apresentá-lo ao leitor em seu palpitante quente e nu”.

³¹ Sobre essa racionalidade buscada por Poe, convém lembrar as ponderações de Jorge Luis Borges em sua aula “*El cuento policial*” (2007). O escritor argentino reconhece o engenho de Poe, mas argumenta que a justificativa racional da criação de suas obras literárias tenha sido um reflexo de sua situação pessoal, e para “*librarse de ella dio en fulgurar y, acaso en exagerar sus virtudes intelectuales*” / “*livrar-se dela terminou em fulgurar e, talvez, em exagerar suas virtudes intelectuais*” (2007, p. 230).

Em “*El cuento y yo*”, Borges novamente expõe a divergência com a concepção de escrita como uma operação intelectual, afirmando: “Yo creo que es mejor que el escritor intervenga lo menos posible en su obra” / “Creio que é melhor que o escritor intervenha o mínimo possível em sua obra” (1993, p. 439). O texto, no entanto, desmente um pouco a declaração, uma vez que a descrição de seu labor de escritor em muito se assemelha ao de Poe.

En *The Philosophy of Composition*, POE dice “*It is needless to demonstrate that a poem is such only inasmuch as it intensely excites, by elevating the soul; and all intense excitements are, through a psychal necessity, brief*” (1977, p. 552)³². Del mismo modo que defiende la brevedad del poema para la consecución de sus fines, también postula la brevedad del cuento como elemento esencial al servicio de la unicidad de efecto. Si para el poema, la brevedad se aproxima a los cien versos, para el cuento ese requisito se traduciría en tiempo de lectura, en el caso, una lectura que mediase entre treinta minutos y dos horas. Aunque postule una cierta brevedad³³, Poe advierte que el exceso de brevedad también puede ser nocivo a la narrativa, una vez que degeneraría en lo epigramático.

Julio Cortázar (1993, p. 404), tratando de la composición del cuento, describe el proceso de forma menos racionalizada que la propuesta por Poe. Mientras Poe afirma antever cada uno de los pasos de lo que pretende escribir, el escritor argentino ilustra la concepción del cuento como el acceso a un bloco total, un enorme coágulo, que, poco a poco, se va clarificando, durante la escrita.

A parte de ese aspecto de la forma de producción, Julio Cortázar sigue la misma línea de lo preconizado por Poe, destacando que la brevedad narrativa deriva de la necesidad de tratamiento verticalizado del tema, tensionando tiempo y espacio, sin dejar brechas:

*El tiempo del cuento y el espacio del cuento tienen que estar como condensados, sometidos a una alta presión espiritual y formal para provocar esa «apertura» a que me refería antes. Basta preguntarse por qué un determinado cuento es malo. No es malo por el tema, porque en literatura no hay temas buenos ni temas malos, hay solamente un buen o un mal tratamiento del tema. Tampoco es malo porque los personajes carecen de interés, ya que hasta una piedra es interesante cuando de ella se ocupan un Henry James o un Franz Kafka. Un cuento es malo cuando se lo escribe sin esa tensión que debe manifestarse desde las primeras palabras o las primeras escenas. Y así podemos adelantar ya que las nociones de significación, de intensidad y de tensión han de permitirnos, como se verá, acercarnos mejor a la estructura misma del cuento (1993, p. 385).*³⁴

³² Tradução nossa: “É despreciando demonstrar que um poema só o é na medida em emociona intensamente, com a elevação da alma; e todas as emoções intensas são, por uma necessidade psíquica, breves”.

³³ As considerações sobre brevidade da obra poética remontam aos tempos de Aristóteles e de alguma forma dialogam com as reflexões de Edgar Allan Poe: “é mister que as fábulas tenham uma extensão que a memória possa abranger inteira” (ARISTÓTELES, 2014, p. 27).

³⁴ Tradução nossa: “O tempo da história e o espaço da história devem ser condensados, submetidos a uma alta pressão espiritual e formal para provocar essa <<abertura>> a que me referi antes. Basta perguntar-se por que um determinado conto é ruim. Não é ruim por causa do tema, porque na literatura não há temas bons ou ruins, há apenas um bom ou um mau tratamento do tema. também não é ruim porque os personagens não têm interesse, já que até mesmo uma pedra é interessante quando dela se ocupam um

Norman Friedman aponta que la discusión sobre límites de tamaño de lo que sea cuento es, casi siempre, infructífera, concluyendo que *“un cuento puede ser breve porque su acción sea breve por naturaleza; o porque su acción, siendo extensa, resulte reducida en su extensión por medio de los recursos de la selección, la escala y/o el punto de vista”* (1993, p. 104)³⁵.

Aun sobre la cuestión de la dimensión, se colaciona la lección de Massaud Moisés (2012, p. 255):

Na verdade, o critério quantitativo não é de todo falso nem desprezível. Contudo, deve ser empregado apenas como auxiliar do critério qualitativo, e a posteriori, porquanto a simples contagem das páginas impossibilita afirmar com precisão o tipo de narrativa em foco. O aspecto numérico pode confundir o observador que relegar para segundo plano o conteúdo e a estrutura das obras. É fora de dúvida que o cuento encerra breve dimensão, como apontam não poucos estudiosos (May 1976, 2002, 2006; Shaw 1983; Imbert 1999), mas también é certo que isso decorre de fatores intrínsecos: os cuentos não são cuentos porque têm poucas páginas, mas, ao contrário, têm poucas páginas porque são cuentos.

Además de la brevedad, la tradición inaugurada por Poe ve en la unicidad del efecto un objetivo a ser buscado por el escritor. El objetivo de cada palabra y de cada frase del cuento debe tener en mente el efecto que pretende transmitir. En artículo corto, POE (1977, p. 656), sintéticamente, expone *“no word should be then written wich does not tend, or form a part of a sentence which tends to the development of the dénouement, or the strengthening of the effect”*³⁶. En las palabras de EICHENBAUM (2013, p. 237): “Portanto, atribui Poe uma importância especial a um efeito principal a que contribuem todos os pormenores, bem como à parte final, que deve esclarecer o que a precede”. En sentido semejante, Horacio Quiroga, en texto que, tal vez, hoy se encuadrara en disciplinas de escrita creativa, dice que el cuento empieza por el fin (1993, p. 329).

Henry James ou um Franz Kafka. Um conto é ruim quando é escrito sem essa tensão que deve se manifestar desde as primeiras palavras ou as primeiras cenas. E assim podemos avançar, já que as noções de significado, intensidade e tensão devem nos permitir, como será visto, nos aproximar da própria estrutura do conto”.

³⁵ Tradução nossa: “um conto pode ser breve porque sua ação seja breve por natureza; ou porque sua ação, sendo extensa, resulte reduzida em sua extensão por meio dos recursos da seleção, da escala e/o do ponto de vista”

³⁶ Tradução nossa: “nenhuma palavra deveria ser escrita que não se inclinasse – ou formasse parte de uma oração inclinada - ao desenvolvimento do desenlace, ou ao fortalecimento do efeito”.

Siguiendo la misma línea de raciocinio, amparada en las teorizaciones de Poe e Cortázar, ROSENBLAT (1993, p. 232) explica la finalidad de la brevedad en función del efecto pretendido: “*Un cuento no se constituye en tal por su brevedad. Esta es tan sólo un requisito necesario para lograr esa totalidad o esfericidad, forma estructural del cuento, que implica otros aspectos que constituyen sí sus rasgos distintivos*”³⁷.

Aunque adoptando concepción algo distinta en la creación de sus cuentos, TCHEKOV también aboga por la brevedad, llegando a decir que “*es mejor no decir suficiente que decir demasiado*” (1993, p. 319)³⁸. Para el autor ruso, el cuento debe ser libre de subjetividad y sentimentalismo, debe narrar de forma breve, evitando los lugares comunes y enfocando en un protagonista, que será el personaje desarrollado, una vez que los demás gravitarían en su entorno. Sintetizando en sentencia aforística: “*los cuentos no toleran elementos accesorios*” (MERINO, 1993, p. 467)³⁹.

De hecho, en atención a la brevedad y a la busca por un efecto único, la construcción de personajes queda – o puede quedar – relegada a un segundo plano. En el cuento, “*regra geral, personagens planas, surpreendidas no momento privilegiado da sua existência*” (MOISÉS, 2006, p. 256). El momento, por lo tanto, esto es, el acontecimiento, es más importante que las idiosincrasias de los personajes: “*el cuento es un relato de un hecho que tiene indudable importancia*”⁴⁰ (BOSCH, 1993, p. 365).

Después de un breve transcurso sobre historia y concepto de cuento, CASTAGNINO (1993, p. 220) apunta seis elementos indispensables al cuento:

- 1) una serie breve y escrita de incidentes secuenciales; 2) ciclo acabado y perfecto; 3) esencialidad de concentrado asunto o incidentes; 4) trabazón de éstos en ininterrumpida ilación (proceso, consecución y función); 5) sin grandes intervalos de tiempo o abundancia espacial (ingredientes de información); 6) final imprevisible, pero adecuado y natural⁴¹.

Ian REID (1993, p. 257), más sintético, reduce a tres las cualidades del género, que estarían interrelacionadas, “*a) produce una impresión única en el lector; b) lo hace*

³⁷ Tradução nossa: “Um conto não é constituído como tal por causa de sua brevidade. Este é apenas um requisito necessário para alcançar essa totalidade ou esfericidade, forma estrutural do conto, o que implica outros aspectos que constituem traços identificadores”.

³⁸ Tradução nossa: “é melhor não dizer o suficiente do que falar em excesso”.

³⁹ Tradução nossa: “os contos não toleram elementos acessórios”.

⁴⁰ Tradução nossa: “o conto é um relato de um ato que tem inquestionável importância”.

⁴¹ Tradução nossa: “1) uma série curta e escrita de incidentes sequenciais; 2) ciclo acabado e perfeito; 3) essencialidade do assunto ou incidentes; 4) enlace destes em ininterrupta ilação (processo, consecução e função); 5) sem grandes intervalos de tempo ou abundância espacial (ingredientes informativos); 6) final imprevisível, porém adequado e natural”.

concentrándose en una crisis; y, c) dicha crisis es fundamental dentro de una trama cuyos hilos son controlados por el autor”⁴².

En sentido contrario, hay quien como MILLÁS que, delante de la mutabilidad del cuento, desconfía de trazos específicos del género, una vez que “*los rasgos específicos atribuibles al cuento son los mismo que se pueden atribuir a la literatura en general*”⁴³ (1993, p. 250).

Para más allá de los aspectos formales, Piglia (2014), desmenuzando cuentos que se hicieron clásicos presenta su tesis: “*un cuento siempre cuenta dos historias*”⁴⁴ y es la historia no aparente quien desvela la forma del cuento. “*La historia secreta se construye con lo no dicho, con lo sobrentendido y la alusión*”⁴⁵ (PIGLIA, 2014), esto es, hay articulación entre la actividad del escritor, de presentar ambas las historias, y el trabajo del lector, de percibir que hay más en el texto de lo que la historia visible.

Esas reflexiones de Piglia lo llevan, más adelante, a discurrir sobre la finalización del cuento, donde, en regla, reside el impacto del cuento. Eso se da, en especial, porque hay una convicción de que no hay un lenguaje que dé cuenta de la totalidad, esto es, no es posible concluir, pues tenemos como cierto que todo continúa: “*la verdad de una historia depende siempre de un argumento simétrico que se cuenta en secreto. Concluir un relato es descubrir el punto de cruce que permite entrar en otra trama*”⁴⁶.

Esa visión del cuento muestra una abertura hermenéutica entre lo contado y lo aludido, fruto de la concisión de la narrativa, que permite la ampliación de la actividad del lector, que pasa a tener que ejercer el papel de investigador, que completará las brechas de la narrativa, buscando evidencias de las historias subyacentes. Borges (2007, p. 230), en su ensayo sobre Poe y el cuento policial, explica el rol que desempeña la consciencia del género en la lectura y recepción de un texto literario. Aunque el texto trate específicamente de los cuentos policiales, no parece equivocado percibir ese fenómeno en los demás cuentos literarios. Por lo tanto, para la ocurrencia del impacto,

⁴² Tradução nossa: “a) causa uma impressão única no leitor; b) faz isso concentrando-se em uma crise; e, c) tal crise é fundamental dentro de um enredo cujos fios são controlados pelo autor”.

⁴³ Tradução nossa: “os traços específicos atribuíveis ao conto são os mesmos que podem ser atribuídos à literatura em geral”.

⁴⁴ Tradução nossa: “Um conto sempre conta duas histórias”.

⁴⁵ Tradução nossa: “A história secreta se constrói com o não dito, com o subentendido e com a alusão”.

⁴⁶ Tradução nossa: “a verdade de uma história sempre depende de um argumento simétrico que é contado em segredo. Concluir uma história é descobrir o ponto de travessia que permite que entre em outra trama”.

del ápice de la tensión deseado por el escritor, también el lector tiene que estar atento, abierto a la recepción de las posibilidades del cuento.

Sin embargo, la búsqueda de concisión no se encierra en la ya breve forma de los cuentos. En la búsqueda de un rigor adamantino, se visa todavía más a la brevedad, a la síntesis, además de la concisión de la tensión. Del enlace entre poesía y cuento clásico⁴⁷ nace un nuevo género y, con eso, renacen las discusiones sobre el género, de nomenclatura a los elementos constitutivos, pasando por su constitución como género autónomo.

Microcuento, microrrelato, minificção, literatura brevíssima, *sudden fiction*, *flash fiction*, *short short story*, *shortsy*, minicuento, nanocuento, relato hiperbreve, relato mínimo, *literatura cuántica*, *relatillo*, *ficción súbita*, *textículo*, *relato enano*. Esas son algunas de las denominaciones utilizadas para designar el género que radicaliza la cuestión de la brevedad narrativa. Conforme apuntado por ANDRÉS-SUAREZ (2017 p. 29), la nomenclatura varia geográficamente, teniendo predominado en Espanha la expresión *microrrelato*, mientras en Latino América predominaría *minificción*. A pesar de esas preferencias, para los límites de este trabajo, será usado el término elegido por el autor en estudio: microcuento.

Perez (2008) coloca los géneros surgidos con la micronarrativa adentro de un movimiento minimalista, enraizado en movimientos de la pintura y de la escultura, que se esparce por otras ramas del arte, ganando de la vertiente arquitectónica el mote de “menos es más”. El minimalismo es, por lo tanto, un movimiento artístico que exprime una reacción al exceso de refinamiento y prolijidad en el campo artístico. Tal acepción es usada en la arquitectura, en la música y también en la literatura: “O minimalismo, em suma, se manifestaria tanto na simplificação das formas como na redução dos elementos de lenguaje” (2008, p. 20).

En ese paso, el microcuento, por su perfil minimalista, se aproxima de formas poéticas, como, por ejemplo, *hai-kais*⁴⁸, *tankas*⁴⁹, así como remete a otros géneros

⁴⁷ Nesse sentido, VALADÉS (1993, p. 286) e ANDRÉS-SUAREZ (2017 p. 22).

⁴⁸ Um haikai de Millôr Fernandes (1997, p. 68):

Com pó e mistério
A mulher ao espelho
Retoca o adultério

⁴⁹ Um tanka de Yosano Akiko (2007, p. 62/63):

sintéticos, como os aforismos⁵⁰, analectos⁵¹ y proverbios⁵² y, incluso, chistes. En esos géneros es posible encontrar insinuaciones de narratividad que los hermanan a los microcuentos.

Del mismo modo que los cuentos, también la evolución histórica de los microcuentos lanza sus raíces en tiempos inmemoriales, habiendo quien vea su génesis en la literatura china, con resquicios en diversas otras tradiciones, como la árabe, hindú, judaica etc. (VALADÉS, 1993, p. 286). A pesar de ese origen ancestral, hay un renacer de esa narrativa como género literario en el siglo XX, llegando a convertirse en un género emblemático del siglo XXI (ANDRÉS-SUAREZ, 2017 p. 21). Es común atribuir esa ascensión del género a la velocidad de la vida del período contemporáneo y su consolidación a la evolución tecnológica, con la ascensión de las redes sociales (GOMES, 2013), aunque, por evidente, no sea el caso de la obra investigada, que se inserta en la tradición hispánica de la escrita breve.

En el mundo hispanófilo, en el cual se inserta la obra a ser analizada, las micronarrativas ya son antevistas en la obra de Rubén Darío de 1888 (SOUZA, 2021, p. 24), en las greguerías de Ramón Gómez de La Serna, y narrativización de la poesía Juan Ramón Jiménez (ANDRÉS-SUAREZ, 2017 p. 26). Valadés estipula como marco fundacional da tradición micro cuentística latinoamericana la publicación de *A Cirne*, de Julio Torri, en el año de 1917 (1993, p. 286). Independiente del marco que se utilice, si lo de la escrita intencional del género micro narrativo o su escrita incidental, en el seno

mamilos duros
revelam-se os mistérios
tão docemente
uma flor desabrocha
vem tingida de carmim

⁵⁰ À guisa de exemplo, veja-se a presença de narratividade num aforismo de Nietzsche (2002, p. 96): “‘Onde estiver a árvore do conhecimento, aí está o paraíso’: é o que dizem as serpentes mais velhas e as mais novas”.

⁵¹ Também é possível encontrar narratividade nalguns dos analectos de Confúcio, como o que segue (2006, p. 112):

Chi-lu perguntou como os espíritos dos mortos e os deuses deveriam ser servidos. O Mestre disse: “Você sequer é capaz de servir aos homens. Como poderia servir aos espíritos?”
“Posso perguntar sobre a morte?”
“Você sequer entende a vida. Como poderia entender a morte?”

⁵² É possível encontrar narratividade nalguns provérbios bíblicos, vg: “O rico e o pobre se encontram; a todos o Senhor os fez” (BÍBLIA, Provérbios 22:2).

de obras más amplias, es innegable que la presencia de esa narrativa minimalista gana terreno en la literatura hispánica.

La percepción de ese tipo de narrativa como un género independiente de los cuentos trae a la luz la discusión sobre sus características, que se rigen por dos principios: hiperbrevedad y narratividad (ANDRÉS-SUAREZ, 2017 p. 22). Cuanto a la cuestión de la hiperbrevedad nuevamente se reaviva la discusión de los límites dimensionales de la obra: dos páginas impresas (ROJO, 2009, p. 22,), una página impresa (ANDRÉS-SUAREZ, 2017 p. 22), tres cuartos de página (VALADÉS, 1993, p. 285), menos de 200 caracteres (GOMES, 2013).

Esas discusiones obligan a la retomada de lo ya discutido anteriormente, esto es, de la teoría del cuento:

Assim sendo, uma estética do miniconto pressupõe a teoria do conto, visto que a suma brevidade é tão circunstancial quanto dizer que estamos ante um conto policial ou um conto de 10, 20, 30 ou mais páginas. Considerando que não podemos afirmar com certeza quantas são as linhas ou páginas que uma narrativa deve ter para constituir um miniconto, somente é lícito saber se estamos ou não falando do mesmo objeto quando nos referimos à suma brevidade de um conto (MOISÉS, 2012 p. 318).

Esa discusión no es meramente teórica, una vez que se hace necesario definir el concepto de microcuento para Mario Halley Mora. Bajo esa rubrica, la obra agrega narrativas de un único parágrafo, conteniendo entre 29 a 252 palabras (media 76,7 palabras por microcuento).

Pero, de forma semejante al que sucede con el cuento, no solamente la extensión sirve como criterio para clasificar un texto como microcuento, sino también por su forma y contenido. No obstante, según ANDRÉS-SUAREZ (2017 p. 24), las consecuencias de la hiperbrevedad en la concepción de los microcuentos son:

a) la ausencia de complejidad estructural, b) la mínima caracterización de los personajes, c) el esquematismo espacial, d) la condensación temporal, e) la utilización de un lenguaje esencialmente connotativo que confiere al texto la potencia expresiva y semiótica, f) la importancia del título – elemento clave que guarda una relación dialéctica con el texto, orienta la lectura y subraya los elementos significativos que conviene tener en cuenta –, y también del inicio y del cierre (abundan los finales sorprendidos y/o enigmáticos)⁵³.

⁵³ Tradução nossa: “a) a ausência de complexidade estrutural, b) a caracterização mínima das personagens, c) o esquematismo espacial, d) a condensação temporal, e) o uso de uma linguagem essencialmente conotativa que dá ao texto o poder expressivo e semiótico, f) a importância do título – elemento-chave que tenha uma relação dialéctica com o texto, orienta a leitura e sublinha os elementos significativos que devem ser levados em conta –, e também do início e fechamento (abundam os finais que causam surpresa e/ou são enigmáticos)”.

Como se nota, hay una radicalización del cuento, primoreando la concisión de las estructuras esenciales de la narratividad: “*la unicidad de concepción y recepción se acentúan, la intensidad del efecto es mayor, y, por supuesto, la economía es más grande, igual que el rigor y la condensación más apretada, ya que las palabras a utilizar son pocas y el espacio es menor*”⁵⁴ (ROJO, 2009, p 49).

Corolario de esa drástica reducción de elementos y de la velocidad impresa por la hiberbrevedad narrativa, hay mayor apertura hermenéutica del texto, que “coloca o ponto de partida, o leitor infere o ponto de chegada, apelando ao ser saber literário e cultural” (ÁLVARES, 2012). Imposible huir, por lo tanto, de la bastante gastada y citada metáfora del iceberg, según la cual el microcuento sería apenas la superficie visible de una estructura monumental que le da sustento. Cabe al lector la inmersión en la narrativa para descubrir los aspectos sumergidos. Se requiere del lector la participación activa (ROJO, 2009, p. 75).

Una de las estrategias más proficuas en la gestación de microtextos, por su posibilidad de ampliación semántica, es la intertextualidad⁵⁵:

Debido a la brevedad del espacio y a la condensación de la anécdota, el autor debe encontrar un tema conocido, o dar referencias comunes para no tener que explicar situaciones ni ubicar largamente al lector. En los minicuentos es común el uso de la intertextualidad y, en menor medida, de la metaliterariedad (ROJO, 2009, p 23).⁵⁶

En ese sentido, por ejemplo, textos como los cuentos de hadas son material privilegiado para funcionar como hipotexto, como en el caso que será analizado en la próxima sección, del microcuento *El Patito Feo*, que remite a los cuentos tradicionales, poniendo en el lector la responsabilidad por el conocimiento del original y de las posibilidades interpretativas derivadas del texto leído y del texto referido.

Uno de los más populares microcuentos “*El dinosaurio*”⁵⁷, de Augusto Monterroso, es pródigo en alusiones, parodias, generando una nueva cadena de

⁵⁴ Tradução nossa: “a unicidade da concepção e da recepção são acentuadas, a intensidade do efeito é maior, e, claro, a economia é maior, assim como o rigor e a condensação mais apurada, já que as palavras a serem usadas são poucas e o espaço é menor”.

⁵⁵ Não custa lembrar que a intertextualidade não é exclusiva dos microcontos e os há sem recorrer à intertextualidade (SOUZA, 2021, p. 126).

⁵⁶ Tradução nossa: “Devido à brevidade do espaço e à condensação da anedota, o autor deve encontrar um tema conhecido, ou dar referências comuns para não ter que explicar situações ou localizar o leitor precisamente. Nas mini-histórias é comum usar intertextualidade e, em menor grau, metaliterariedade”.

⁵⁷ MONTERROSO *apud* ROJO, 2009, p. 103:

intertextualidad. Apenas a modo de ejemplo, lejos de ser una lista exhaustiva, se listan algunas referencias a la obra:

Dinossauros

Quando acordaram, Monterroso ainda estava lá. (CARRASCOSA, 2016)

I

Quando acordou, já não estava mais lá. (SPALDING, 2018, p. 33)

O pesadelo de Houaiss

Quando acordou, o dicionário ainda estava lá. (TERRON *apud* FREIRE, 2004, p.42)

Quando despertou, a tese ainda estava lá. (SOUZA, 2021)

La microficción es aludida también en el título de tesis, *Pequeno como um dinossauro: microcuento, um gênero autônomo* (SOUZA, 2021), y en recopilación de microcuentos firmada por Marcio Markendorf, André Ricardo Aguiar e Adriano Salvi, en la obra “Ainda estavam lá” (2021).

Más allá de la intertextualidad, en los microcuentos, la elipsis es llevada al ápice. En una expresión paradójica, la acentuada presencia de la elipsis potencializa la narrativa. Lo no dicho, lo aludido, lo referido, cada uno de esos elementos desempeñan un importante rol en la comprensión de la narrativa. Por lo tanto, la lectura del microcuento demanda la lectura activa, la búsqueda de pistas en los áticos narrativos, una vez que “quanto mais econômica é a escrita, mais dispendiosa é a leitura” (ÁLVARES, 2012).

Anteriormente se mencionó a PIGLIA, quien propone que el cuento trae dos historias, de modo semejante, ROJO (2009, p. 78) explica que la lectura del microcuento se puede realizar en, por lo menos, dos niveles:

El minicuento tiene dos niveles de lectura. Puede leerse sin establecer relaciones, viendo, o leyendo y pasando la página, o puede verse o leerse estableciendo relaciones intertextuales, aplicando la «enciclopedia» y sacando más información, o en todo caso una información más rica de la que puede obtenerse siguiendo la primera opción. Por supuesto, la segunda

El dinosaurio

Quando despertó, el dinosaurio todavía estaba allí.

*opción no es alcanzable sin contar con un lector que sepa establecer relaciones entre hechos. Esto es, que aplique su cultura.*⁵⁸

Volviendo a los ejemplos de arriba, solo es posible extraer el máximo de las minificciones que hacen alusión al microcuento de Monterroso, cuando se tiene la noción de su existencia y de su persistencia incómoda en la teoría literaria.

Otra característica comúnmente apuntada por los estudios hispanoamericanos de los microcuentos es su carácter *proteico*⁵⁹, esto es, su posibilidad de transitar entre otras formas simples, de adaptarse a ellas, o de ellas se valer para vehicular su narrativa:

El minicuento da la impresión de ser un tipo de texto des-generado. En apariencia no es exactamente un cuento, aunque tenga sus características, pero tampoco es un ensayo ni un poema en prosa, aunque se parezca mucho a estas formas. Pertenecce o se vincula con muchos géneros a la vez, pero a ninguno de ellos en propiedad (ROJO, 2009, p. 79).⁶⁰

Las conclusiones de ROJO remiten al anteriormente mencionado, es decir, la presencia de narrativas breves más arcaicas, vehiculadas en formas como aforismos, proverbios, parábolas y fábulas.

LAGMANOVICH (1996), buscando una teoría que explique el microrrelato hispanoamericano, amarra la discusión sobre el *status* genérico del microcuento – a su ver, híbrido, como suelen ser todos los géneros – a la recepción del lector:

El segundo de estos elementos, la percepción del lector, lo encontramos cada vez más importante en la teoría contemporánea. La obra literaria no termina de formalizarse mientras no completa su circuito, es decir, cuando se ha producido la recepción por parte del lector.

La verdad es que somos cada vez más los lectores que aspiramos a leer microrrelatos en tanto tales; que reexaminamos obras del pasado buscando esas construcciones perdidas; que asumimos una distinta actitud lectoral frente al microrrelato y frente al cuento. Los lectores somos quienes estamos

⁵⁸ Tradução nossa: “O miniconto tem dois níveis de leitura. Pode ser lido sem estabelecer relações, vendo ou lendo e passando a página, ou pode ser visto ou lido estabelecendo relações intertextuais, aplicando a ‘enciclopédia’ e obtendo mais informações, ou em qualquer caso uma informação mais rica do que o que se pode obter seguindo a primeira opção. Obviamente, a segunda opção não é alcançável sem ter um leitor que saiba estabelecer relações entre os fatos. isto é, para aplicar sua cultura”.

⁵⁹ Segundo o dicionário etimológico: “*proteico* 2 grego *Proteus*: *Proteo*, *dios mitológico marino que cambiaba fácilmente de forma*. S. xix - *Que cambia fácilmente*” (PÉREZ, 1996). Tradução nossa: “*proteico* 2 grego *Proteus*, *deus mitológico marinho que mudava facilmente de forma*. S. XIX – *que muda facilmente*”.

⁶⁰ Tradução nossa: “O miniconto dá a impressão de ser um tipo de texto des-generado. Na aparência não é exatamente um conto, embora tenha suas características, mas tampouco é um ensaio ou um poema em prosa, embora seja muito semelhante a essas formas. Ele pertence ou está vinculado a muitos géneros ao mesmo tempo, mas a nenhum deles propriamente ditos”.

terminando de constituir el género; la tarea llevó unos cincuenta años, pero ahora está llegando a su fin.⁶¹

Frente a ese breve panorama, es posible que haya decepción por parte de quien busque definiciones y límites claros o modelos a los cuales posa subsumir las narrativas y llegar a su clasificación genérica. Y es en ese terreno tormentoso, en una época en que el asunto era incipientemente debatido, que la obra de Mario Halley Mora se propone abiertamente como precursora dese conturbado género en el Paraguay.

Hechas esas consideraciones preliminares respecto a los géneros de la constelación del cuento, es hora de dar un paso más allá e iniciar un camino exploratorio en la obra *Cuentos, microcuentos y anticuentos*.

⁶¹ Tradução nossa: “O segundo desses elementos, a percepção do leitor, a encontramos cada vez mais importante na teoria contemporânea. A obra literária não termina de se formalizar até que conclua seu circuito, ou seja, quando tenha ocorrido a recepção do leitor.

“A verdade é que somos cada vez mais leitores que aspiram a ler microrrelatos como tais; que reexaminamos obras do passado procurando por essas construções perdidas; que assumimos uma atitude de leitura diferente em relação ao microrrelato e ao conto. Os leitores são os que estão terminando de constituir o gênero; a tarefa levou cerca de 50 anos, mas agora está chegando ao fim”.

CAPÍTULO 2 – Cuentos, microcuentos y anticuentos en la obra de Halley Mora

2.1. Génesis y evolución de la obra *Cuentos, microcuentos y anticuentos*

Antes de intentar bosquejar lo que sean cuentos, microcuentos y anticuentos en la obra de Mario Halley Mora, cumple intentar trazar los límites del objeto de estudio. La opción por centrarse apenas en una obra se debe a los límites del género, así como a la imprecisión cuanto a los límites de la obra del autor, una vez que no hay – hasta el momento – siquiera una lista completa de todas sus obras.⁶²

La edición usada para el presente trabajo es la publicada en 2003, por la editora *El Lector*, cuyo texto es básicamente el mismo registrado en la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, edición virtual basada en la edición también da editora *El Lector*, del año de 1987. Aunque no sea posible – en los límites de este trabajo – precisar el año exacto de la producción de cada una de las narrativas, se percibe que la historia de los textos que componen el libro es más antigua que la edición referenciada por los libros de Historia de la Literatura Paraguaya.

En el año de 1971, bajo el título *Cuentos y Anticuentos*, publicada en la *Colección El País*, la obra contiene 12 cuentos⁶³ y 3 anticuentos. Dese acervo inicial, por ejemplo, el cuento *Perrito* ya había sido sometido a concurso internacional y premiado por la *Revue Française*. Para fines de contextualización y memoria, se nota que la obra surge, por lo tanto, cuando de lo que se convino nombrar *boom* latinoamericano. Aunque Halley Mora no figure entre los autores catapultados por fenómeno editorial, es posible que su

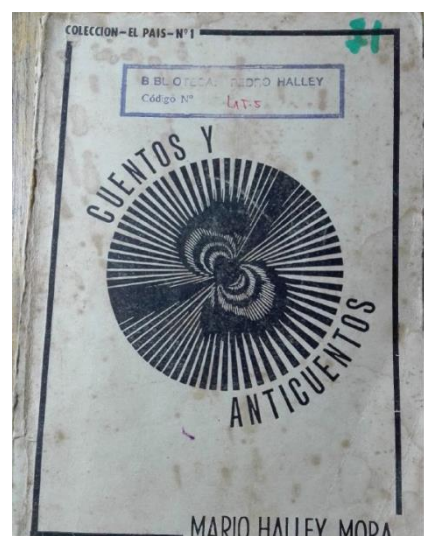


Figura 2: Tapa de la edición de 1971

⁶² Em seu livro *Yo anduve por aquí* (1999), Halley Mora diz ter publicado 25 livros. Peiró Barco (2001) ainda afirma que o autor publicou contos em diversos livros e coletâneas. Parte de sua obra teatral, por exemplo, se perdeu. A produção jornalística, com seus *Comentario'i*, também carecem de sistematização, tendo sido apenas uma pequena parte publicada no livro *Parece que fue ayer*. também quanto às tirinhas de jornal – nas quais introduz o *jopara* – também não há registro organizado de sua produção. Por fim, também não há – de maneira organizada – um registro de prólogos e ensaios que tenha escrito. Há, portanto, um longo horizonte de possibilidades a serem trabalhados para estabelecer uma correta aproximação da obra do autor em estudo.

⁶³ *Perrito, Lo grotesco, El puente, Muerte administrativa, La libreta de almacén, El luisón, Los dos diarios, La cita, La trampa, Nicanor, La cinta grabada, El arribeño.*

producción narrativa haya sufrido influjos de los escritores latinoamericanos que, entonces, gozaban de prestigio internacional, lo que también pudo haber generado reflejo en las alteraciones que la obra vendría a sufrir en la siguiente década.⁶⁴

Posteriormente, en 1983, el autor publica el volumen *Cuentos y microcuentos* por la editora *El Lector*.⁶⁵ Los anticuentos desaparecen del título y, aunque no haya una categoría específica para ellos en el índice, aparecen en medio de los cuentos, sin ningún tipo de mención específica del motivo de esa reorganización. A los cuentos en el libro publicado en 1971, se incrementan 14 nuevos cuentos⁶⁶. A su vez, los cuentos *Nicanor*, *Lo grotesco*, *El puente* y *Los dos diarios* aparecen después de los microcuentos.

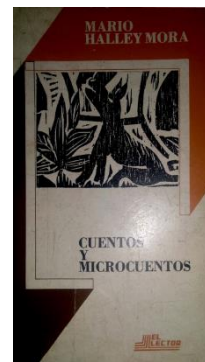


Figura 3: Tapa de la edición de 1983



Figura 4: Tapa de la edición de 1987

A partir del 1987, el libro parece haber tomado su forma final, pasando a llamarse *Cuentos, microcuentos y anticuentos*. Cuantitativamente, no hubo modificación en el acervo colacionado, se presentando con el mismo conjunto de 66 narrativas, apenas con orden distinta y con la (re)creación de la categoría anticuentos – que había sido obliterada en la obra del 1983 –, donde alberga tres de sus narrativas *Del miedo*, *De la furia* y *Del fuego*. En la edición de 1983, los anticuentos habían sido disueltos y dispersos aleatoriamente entre los textos listados en la categoría de cuentos.

Esa localización temporal de la obra debe ser levada en cuenta porque, en ese mismo período el autor se destacaba como dramaturgo, aun así todavía dependía de su

⁶⁴ Se é possível vislumbrar certas simetrias entre as obras de Halley Mora com seus contemporâneos latino-americanos na versão final da obra (i.e. a de 1987), essa influência ficará ainda mais marcada em sua obra “*Los Habitantes del Abismo*”, de 1989.

Massaud Moisés (2012, p. 264), ao tratar da evolução histórica do conto, afirma que a época de esplendor desse gênero deu-se no século XIX, espalhando-se até o XX, elencando uma diversidade de autores tais como James Joyce, Jorge Luis Borges, Virginia Woolf, Anatole France, que se destacaram na escrita contística. Mario Halley Mora escreve nesse contexto mundial.

⁶⁵ Essas informações demandam investigações confirmatórias mais acuradas no campo da crítica textual, que excedem o objetivo deste trabalho.

⁶⁶ *Castración, La cajita de música, Cosme Mendoza, Niceto González, Calaíto Sosa, Rosalía, El licenciado, Recuerdo de Reyes, El perro, El entierro, El maniquí, El Angel de la Guarda, Papá y mamá, El fantasma*. Ver Anexo II.

trabajo periodístico en el periódico *La Patria*, donde publicaba su columna *Comentario'i*:

Incluso en el periodismo, Halley Mora demostró su talento literario, especialmente a través de aquella memorable columna en la contratapa del diario Patria, llamada Comentario'i, que era como un bálsamo en medio del contenido de ese medio que respondía al régimen de Alfredo Stroessner. Esa sección era como un silencioso refugio para el autor que confesaba que en medio de su trajín creativo, debía aceptar el trabajo periodístico para vivir (Farina, Bernardo in MORA, 2018, pp. 11-12).⁶⁷

Ese período de germinación de la obra – casi dieciocho años – aliados a la práctica periodística al ejercicio del teatro, dan a la obra un carácter plural, contemporáneo, se articulando y criando en la fractura entre el arcaico y el moderno (AGAMBEN, 2009), conocedor de la tradición y de su país, intuyendo el futuro, pero con ojos en el presente. Llevando en cuenta que la primera obra es de 1956 y que el autor escribió hasta su muerte en 2003, el período de esa obra correspondería al segundo tercio de su vida.

De este modo, por lo tanto, la obra sobre la cual este trabajo se debruza, en su edición de 2003, está compuesta de 66 narrativas, de las cuales 22 están bajo la etiqueta cuentos, 41 están bajo la rúbrica de microcuentos y 3 están agrupados como anticuentos. Esa observación es importante por tres razones.

⁶⁷ Tradução nossa: “Até mesmo no jornalismo, Halley Mora demonstrou seu talento literário, especialmente através daquela coluna memorável na contracapa do jornal *La Patria*, chamada *Comentario'i*, que era como um bálsamo no meio do conteúdo desse meio que respondia ao regime de Alfredo Strossner. Essa seção era como um silencioso refúgio para o autor que confessava que, no meio de seus afazeres criativos, tinha que aceitar o trabalho jornalístico para sobreviver”.

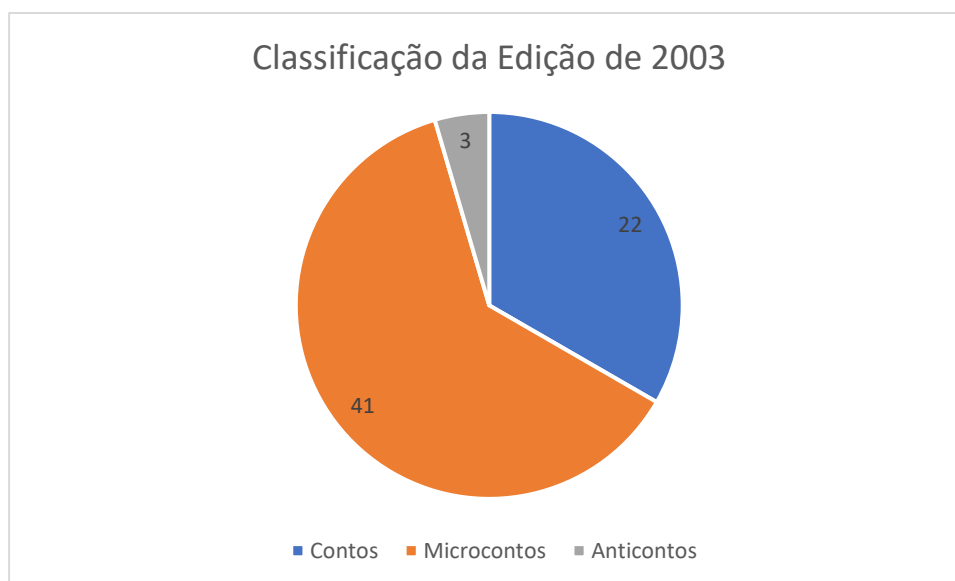


Figura 5: Divisão de los géneros literarios en la obra

La primera observación se refiere a los microcuentos, pues las 41 narrativas así clasificadas, 37 presentan forma extremadamente breve, de párrafo único, privilegiando la economía del (micro)cuento, concentrando al máximo la acción en el tiempo y en el espacio. Sin embargo, cuatro de ellos – cuales sean, *Nicanor*, *Lo grotesco*, *El puente* y *Los dos diarios* – huyen de ese esquema más rígido, lo que ya se había notado cuando de la traducción de los microcuentos para la lengua portuguesa (ALMEIDA e ALMEIDA, 2020). Desde el punto de vista formal, por lo tanto, esas cuatro narrativas, aunque clasificadas como microcuentos en el índice de la obra, se asemejan más a los cuentos del autor. Algunos de los textos agrupados en la sección de cuentos son, incluso, menores que esos cuatro.

En ese aspecto, los cuentos de la obra son textos que contienen de 343 a 2891 palabras (media 1100), mientras los microcuentos son compuestos de 29 a 252 palabras (media 76,7), siempre en un único párrafo. Por fin, los anticuentos tienen entre 500 y 812 palabras (media 706). *Nicanor*, *Lo grotesco*, *El puente* y *Los dos diarios* tienen, respectivamente, 538, 854, 1556 e 871 palabras.

Esa interpretación, basada en la brevedad y en las características textuales, comparte la clave hermenéutica ofrecida por José-Luis Appleyard en el prólogo de la obra:

En lo que se refiere a los microcuentos, éstos constituyen una variante dentro del género narrativo y son una suerte de juego que se asemeja en mucho a las miniaturas a las que son tan adictos los pueblos orientales y también a

esos poemas del mismo origen que deben encerrar todo un mundo con la máxima economía verbal (Mora, 2003, p. 10).⁶⁸

El segundo aspecto se refiere al hecho de que *Nicanor*”, *Lo grotesco*, *El puente* y *Los dos diarios* son narrativas ya presentes en el libro *Cuentos y Anticuentos* de 1971, cuando fueron clasificadas como cuentos por el autor, mucho antes de ser lanzados al final de los microcuentos, lo que ocurre, aparentemente, apenas en la edición de 1983.

El tercero aspecto para analizar, todavía vinculado a la clasificación de las narrativas *Nicanor*, *Lo grotesco*, *El puente* y *Los dos diarios*, consiste en el hecho de que esas narrativas no fueran incluidas en el volumen *Todos los microcuentos*, publicado por el autor en 1993. De este modo, las narrativas mencionadas, por su origen, por criterio cronológico, por criterio lógico, no pueden ser consideradas como microcuentos.

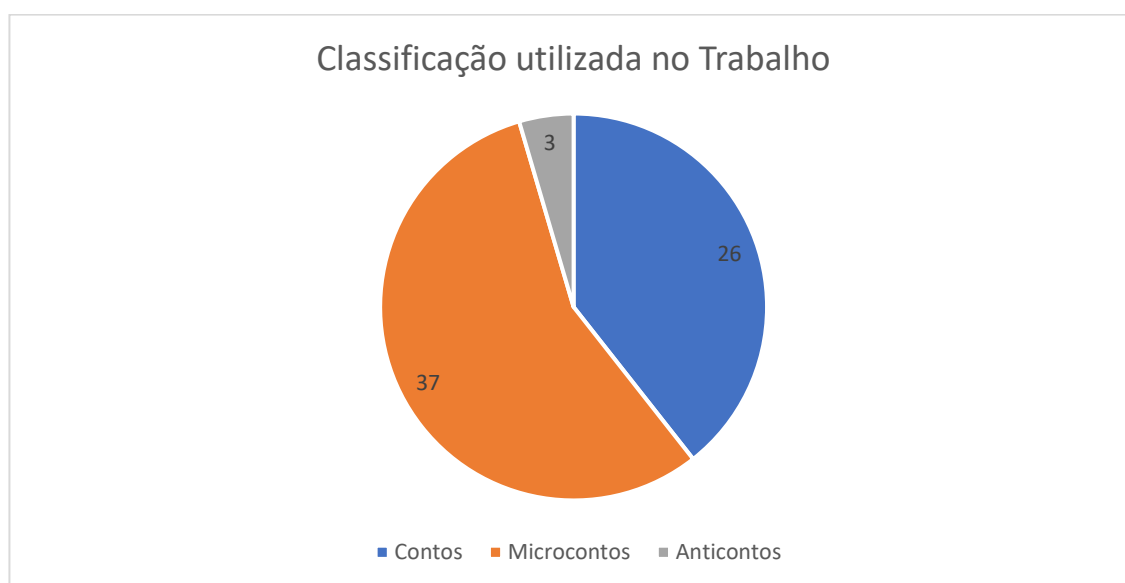


Figura 6: Reclasificación de los textos de la obra

Por lo tanto, para los límites de esta investigación, las narrativas arriba apuntadas, por criterios formales y estructurales, serán entendidas como cuentos y no como microcuentos.

⁶⁸ Tradução nossa: “No que se refere aos microcontos, estes constituem uma variante dentro do género narrativo e são um tipo de jogo que se assemelha em muito às miniaturas às quais são adictos os povos orientais e também esses poemas de igual origem que devem conter em si todo um mundo com a máxima economia verbal”.

2.2. Cuentos

Como se vio en el primer capítulo, mucho se discute sobre el concepto de lo que sea cuento, así como sobre los límites de ese género literario. Para el presente estudio, adoptaremos la tesis nominalista de GARRAMUÑO (1993, p. 451):

*El cuento no existe, existen los cuentos; el cuentista, como especie humana determinable, en la cual se pueden subsumir una cantidad de personas dedicadas al trabajo, tampoco existe: lo que existen son los cuentistas, todos diferentes, como diferentes son las gotas de agua en un aguacero torrencial o las espigas en un enorme campo de trigo floreciente*⁶⁹.

Mario de Andrade presenta la misma idea en formulación más sintética “Em verdade, sempre será cuento aquilo que seu autor batizou com o nome de cuento” (ANDRADE, 2012, p 22). Por lo tanto, lo que se busca entender es como son los cuentos de este autor específico, en esta obra específica, aun sabiendo que también aquí hay un conjunto de individuos (cuentos) a ser analizados, los cuales pueden demandar diferentes enfoques, como corolario de la adopción de la premisa anteriormente mencionada.

Borges, al reconocer la paradójica necesidad del concepto de género, propone una estética de recepción:

El hecho estético requiere la conjunción del lector y del texto y sólo entonces existe. Es absurdo suponer que un volumen sea mucho más que un volumen. Empieza a existir cuando un lector lo abre. Entonces existe el fenómeno estético, que puede parecerse al momento en el cual el libro fue engendrado (BORGES, 2007, p. 229).⁷⁰

Hasta que sea leído, un cuento, un libro no pasa de “*un volumen, una cosa entre las cosas*” (BORGES, 2005, p. 278)⁷¹. En el lector se perfecciona el hecho estético. En

⁶⁹ Tradução nossa: “O conto não existe, existem os contos; o contista, como uma espécie humana determinável, na qual se podem subsumir uma quantidade de pessoas, tampouco existe: o que existe são os contistas, todos diferentes, pois diferentes são as gotas d’água em uma chuva torrencial ou as espigas em um enorme campo de trigo florescente”.

⁷⁰ Tradução nossa: “O fato estético requer a conjunção do leitor e do texto e só aí existe. É absurdo supor que um volume seja algo mais que um volume. Começa a existir quando um leitor o abre. Então existe o fenômeno estético, que pode assemelhar-se ao momento em que o livro foi engendrado”.

⁷¹ Tradução nossa: “um volume, uma coisa entre as coisas”.

sentido semejante, profundizando la concepción borgeana y analizando aisladamente los elementos presentes en el fenómeno estético, Castagnino (1993, p. 218) explica que:

*Como obra literaria, el cuento no existe sino en acto. El carácter fáctico es rasgo distintivo del hecho literario. Sobre el papel impreso, el cuento no es sino escritura, objeto. Acto resulta el de su creación por el autor; acto el de su recreación por el lector.*⁷²

En la figura de abajo, se busca a la representación de cómo se desarrollan los roles de autor y lector frente a la materialidad del objeto textual que se le interpone.

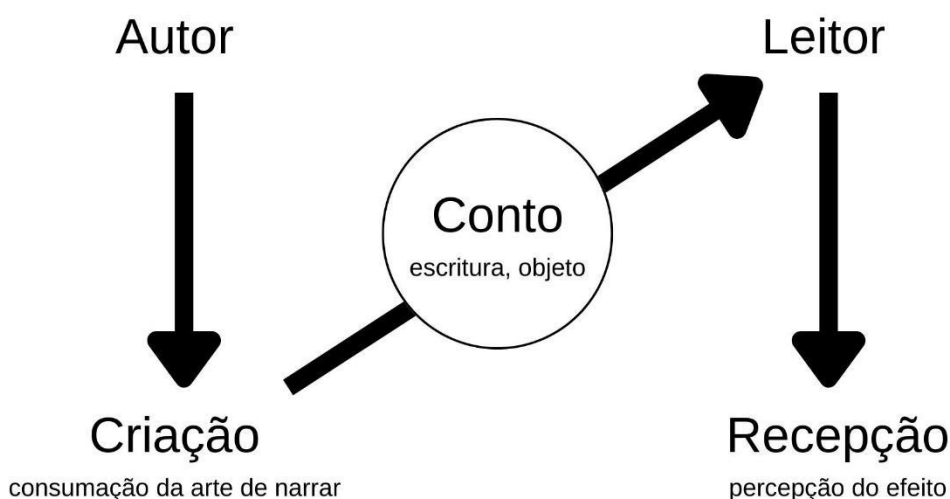


Figura 7: El cuento como hecho literario

Teniendo en cuenta que “*el cuento literario admite toda clase de experiencias, toda suerte de realidades e ilusiones, las ópticas más variadas*”⁷³ (CASTAGNINO, 1993, p. 222), en la obra analizada, el autor desarrolla cuentos en los cuales se destaca su habilidad experimental, valiéndose del lenguaje prosaica y tratando de diversos temas, que van de historias de la infancia a memorias de las guerras. Por el experimentalismo y por la producción de los textos al largo de los años, no hay

⁷² Tradução nossa: “Como obra literária, o conto não existe senão em ato. O caráter fáctico é traço distintivo do fato literário. Sobre o papel impreso, o conto não é mais que escrita, objeto. Ator resulta o de sua criação pelo autor; ato é o de sua recriação pelo leitor”.

⁷³ Tradução nossa: “O conto literário admite todo tipo de experiências, toda sorte de realidades e ilusões, as óticas mais variadas”.

uniformidad temática, tampoco hay un equilibrio en extensión o tratamiento de la narrativa.

De hecho, hay una recopilación de cuentos, de calidad asimétrica, a diferencia, por ejemplo, de *Los habitantes del abismo* (1989), obra posterior y de tratamiento más uniforme y cohesivo, que denota la madurez intelectual y literaria del autor.

Halley Mora, conforme compendiado por Barco (2001, p. 1471), al escribir el prólogo a la obra de “*Para contar en días de lluvia*”, de la autora encarnacena Lucía Scosceria de Cañellas, deja antever un poco de sus concepciones respecto a las características del género cuento.

Hemos leído cada uno de estos relatos y en el curso de la complacida lectura, advertimos la virtud que se considera esencial en este género literario, la sencillez, que no es lo simple, sino es la trascendencia de la rica imaginación. A este respecto, mi antiguo profesor de Castellano, don Gustavo Lezcano, solía decir que la lectura placentera es aquella contenida en los libros que se leen sin necesidad de recurrir al diccionario, y procuré siempre ajustarme a la norma. [...] son relatos fluidos, que no hacen de la lectura un esfuerzo, sino un placer, tanto por el manejo esquemáticamente agradable del relato, como por la logicidad del argumento de cada cuento y la maestría de los diálogos.[...] No son buenos cuentos, aquellos que se pierden en descripciones largas y fatigosas. Basta que el autor haga “hablar” a su personaje para que se perciba su humanidad.⁷⁴

Al hablar de la obra de otro el escritor revela un poco de sí, sea por la nota biográfica de su mentor intelectual, citado también en sus ensayos periodísticos (cf. Anexo III – *Comentario* 'i), sea porque la teorización – aunque superficial – refleja sobre su propia forma de escrita: sencillo, sin exageraciones descriptivas, con diálogo ágil y mostrando más que contando, como que obedeciendo a la sentencia de ARISTÓTELES (2014, p. 43): “A excelência da linguagem consiste em ser clara sem ser chã”. La constatación de BENJAMIN (1987, p. 200) de que “o senso prático é umas características de muitos narradores natos” se aplica perfectamente tanto a la escrita cuanto a la teorización del escritor.

⁷⁴ Tradução nossa: “Lemos cada um desses relatos e, no curso dessa leitura prazerosa, percebemos a virtude que se considera essencial nesse gênero literário, a singeleza, que não é o simples, mas sim a transcendência da rica imaginação. A esse respeito, meu antigo professor de Castelhana, don Gustavo Lezcano, costumava dizer que a leitura prazerosa é aquela que têm os livros que são lidos sem necessidade de se recorrer ao dicionário, e sempre tentei ajustar-me a essa norma. [...] são relatos fluidos, que não fazem da leitura um esforço, mas sim um prazer, tanto pelo manejo esquematicamente agradável do relato, como pela logicidade do argumento de cada conto e da maestria dos diálogos. [...] Não são bons contos aqueles que se perdem em descrições longas e cansativas. Basta que o autor faça que seu personagem fale, para que se note sua humanidade”.

Barco confirma y explica el motivo de la sencillez del lenguaje adoptada pelo autor, diciendo que “*Mario Halley Mora concibe la lectura como un puente entre un autor y un lector atraídos por simpatía mutua. De ahí que prefiera un lenguaje sencillo, hasta incluso automutilarse los cultismos y el estilo*” (Barco, 2001, p. 1482)⁷⁵. Esa concepción de lectura como un puente, como un vínculo, como una aproximación con el lector se adecua a la escrita del cuento, que, según Cortázar, no puede caer en el error de principiante de olvidarse del lector: “*Y es entonces que el cuento tiene que nacer puente, tiene que nacer pasaje, tiene que dar el salto que proyecte la significación inicial, descubierta por el autor, a ese extremo más pasivo y menos vigilante y muchas veces hasta indiferente que llamamos lector*” (1993, p. 390)⁷⁶. En un país sin gran tradición literaria, la preocupación con una estética de la recepción como forma de popularización de sus escritos tiene innegable valor.

La sencillez de su escrita surge en los cuentos de manera bastante evidente, tanto es así que no es inusual encontrar sus textos para análisis en obras didácticas (PARAGUAY, 2016). Si en sus novelas Mario Halley Mora opta por el escenario urbano, fundando la narrativa urbana paraguaya, evitando el espacio rural (Barco, 2001, p. 1472), lo mismo no ocurre en sus cuentos. Relatos como los de *Cinta Grabada*, *El Arribeño*, *Castración*, *La cajita de música* tienen por locación del campo, o los pueblos del interior do Paraguay, retratando sus historias y memorias. En el cuento *El Luisón*, aunque la historia sea localizada en un suburbio asunceno, se alude a la tradición mítico-folclórica del Paraguay. *Luisón*, *Luisõ*, *Lobison* es un tipo de lobisón, cuyo toque preannuncia a la muerte (ALCARAZ & CANESE, 2014, p. 30).

En el texto de Halley Mora hay, también, un tratamiento cuidadoso con los diálogos, con la voz del personaje. Sobre los diálogos, dice Barco (2001, p. 1480) “*La calidad de los diálogos de la obra procede de la capacidad de Halley Mora como autor de teatro*”⁷⁷. De hecho, la carrera del escritor empezó en la radio, escribiendo guiones

⁷⁵ Tradução nossa: “Mario Halley Mora concebe a leitura como uma ponte entre o um autor e um leitor atraídos por simpatia mútua. Daí que preferia uma linguagem singela, até mesmo mutilando cultismos e estilo”.

⁷⁶ Tradução nossa: “E é então que o conto tem que nascer ponte, tem que nascer passagem, tem que dar o salto que projeta o significado inicial, descoberto pelo autor, para aquele extremo mais passivo e menos vigilante e muitas vezes até indiferente que chamamos de leitor”.

⁷⁷ Tradução nossa: “A qualidade dos diálogos da obra provém da capacidade Halley Mora como autor de teatro”. No mesmo sentido VALLEJOS (2022): “*Dueño de una rica imaginación y de una excelente mecánica de diálogo, Halley Mora es el dramaturgo de mayores recursos de nuestro país*”. Tradução nossa: Dono de uma rica imaginação e de uma excelente mecânica de diálogo, Halley Mora é o dramaturgo de maiores recursos extras”.

para programas populares, además de tener una sólida carrera teatral, lo que justifica su empeño en la simplicidad del diálogo para captación de atención del público:

El autor, al crear sus personajes, ha creado seres humanos, cuya primera condición es la legitimidad. Lo cual significa que si el autor imagina a Don José, el carretero, el personaje debe tener la mentalidad, la manera de hablar y la rusticidad del carretero. Muchos autores han creado en nuestro país una variedad de caracteres, el cantinero, el jardinero, el financista, el abogado, el médico. Y sucede que todos hablan como hablaría el autor. Es esto, porque el autor ha cometido el pecado de poner al revés la creación teatral: en vez de que los personajes hablen a través del autor, el autor habla a través de los personajes. Y todo se resuelve en una artificialidad terrible.

(...)

Cada parlamento, debe corresponder a la personalidad, cultura, raíces del que habla. Una manera de hablar sencilla y rústica, no excluye la profundidad del pensamiento o la poesía (Mora, 2018, p. 63).⁷⁸

En algunos de los cuentos, el diálogo fluye de forma tan espontánea que funciona como base de toda la estructura narrativa. Es lo que ocurre en *La cita* y *La trampa*. Sin embargo, aún en cuentos en los cuales no hay necesariamente diálogos, como *Los dos diarios*, hay alternación de registros, cambios de puntos de vista, como si los dos narradores, al hablar solos por medio del diario, también dialogaran con el lector, contando la perspectiva sobre la historia que están viviendo (o que creen estar viviendo). En ese cuento, las mismas palabras, referencias a los mismos objetos o hechos repercuten connotativamente de modo distinto cuando son proferidas por un u otro de los narradores, permitiendo un juego de identificación y de alteridad, en lo cual se involucra el lector.

Otro artificio usado por el escritor es emular un diálogo grabado, excluyendo las hablas del entrevistador. Ese recurso es utilizado em *Cinta grabada* y *El arribeño*. En esos cuentos, el autor exhibe su capacidad de contar historias de una forma simple, directa, recorriendo, incluso, a la manera de hablar del paraguayo, que consiste en el

⁷⁸ Tradução nossa: “O autor, ao criar seus personagens, cria seres humanos, cuja primeira condição é a legitimidade. Isso significa que se o autor imagina ao senhor José, o carroceiro, o personagem deve a mentalidade, a maneira de falar e a rusticidade de um carroceiro. Muitos autores criam em nosso país uma variedade de personagens, o cantineiro, o jardineiro, o financista, o advogado, o médico. E acontece que todos falam como falaria o autor. Isso porque o autor comete o pecado de colocar ao contrário a criação teatral: em lugar de que os personagens falem através do autor, o autor fala através dos personagens. E tudo se torna numa artificialidade terrível. (...) Cada conversa deve corresponder à personalidade, cultura, raízes daquele que fala. Uma maneira de falar simples e rústica não exclui a possibilidade do pensamento e da poesia”.

*jopara*⁷⁹, contacto lingüístico entre el guaraní y el español. Además, Halley Mora ya utilizaba el *jopara* en sus programas de radio, en sus columnas periodísticas, en sus obras teatrales, en su zarzuela, la primera en *jopara*, así como también usó ese modo de expresión para escribir guiones de historietas.

En *Cinta grabada* y *El aribeño*, el narrador se vale de recursos para que el lector reconozca la situación en que se da cuenta. En *Cinta grabada*, además del título, que remite textualmente a la antigua forma de registro sonoro por medio de cintas, hay marcas textuales que indican la existencia de diálogo, sea por el uso de guiones, sea por explicaciones que ocurren en el medio de la narrativa, o incluso por la alusión clara al grabador de sonido: “-...por lo demás, ese su aparatito me pone un poco nervioso don, porque parece cosa de payé.”⁸⁰

Semejante recurso es utilizado ya en la primera sentencia de “El arribeño”:

*-Me da risa ese su aparato, don. Sí, oí lo que dije ante. Es medio como mirarse en el espejo. En el espejo está otro que es uno mimo. Diferente pero igual. Y así sale lo que dije de ese rollo de su grabador. Cosa que parecen salir de la garganta de un desconocido, que soy yo, y que estoy ahí adentro.*⁸¹

En ese aspecto, ambos cuentos tienen en sí una visión de la fisura de lo contemporáneo, en ellos hay un malestar con lo tecnológico, una perplejidad frente a lo desconocido, no bajo los auspicios del miedo, pero de el fascino del contacto con el nuevo. Aun así, las historias registradas por el aparato son de hechos antiguos, ocurridos en la zona rural, en pequeños pueblos. El registro de esas historias denota el interés del entrevistador, que reconoce la importancia del pasado para el futuro.

Además de usar la grabadora como recurso para permitir la voz directa de los narradores en esos cuentos, Mario Halley Mora usa otras estrategias para mostrar el desarrollo de las historias que cuenta, tales como el cotejo de los diarios de dos vecinos (*Los dos diarios*), o con la emulación de la lectura de una libreta de almacén (*La libreta de almacén*).

⁷⁹ Segundo CANESE e ALCARAZ, (2015, p. 42) “jopara. adj. Mezclado, mixto. 2. s. Mezcla, combinación. 3. Lengua guaraní con mezcla de español. 4. v. pr. Mezclar”. Tradução nossa “jopara. Adj. Misturado, misto. 2. S. Mistura, combinação. 3. Língua guarani com mistura de espanhol”.

⁸⁰ Tradução de ALMEIDA (2019, P. 200): “... além disso, esse seu aparelhinho me deixa um pouco nervoso, sinhô, porque parece coisa de pajé”.

⁸¹ Tradução nossa: “Acho engraçado esse seu aparelho, sinhô. Sim eu ouvi o que disse antes. É meio como se olhar no espelho. No espelho está outro que é eu também. Diferente mais igual. E assim sai o que eu disse no rolo do seu gravador. Coisa que parecem sair da garganta de um desconhecido, que sou eu, e que estou aí dentro”.

En la obra analizada, hay cuentos de diferentes estilos, distintos enfoques, extensiones desiguales. Eso también se refleja en las temáticas, que van de cuentos con propensión más infantil (*Perrito*, *Recuerdo de Reyes*), cuentos de crítica social (*Muerte administrativa*), cuentos de terror (*El perro*, *El Fantasma*), cuentos que orillan la frivolidad de los relacionamientos (*Lo grotesco*, *La cita*, *Los dos diarios*, *La trampa*, *Papá y mamá*).

En lo que se refiere a la extensión, o menor de los cuentos, *El licenciado*, tiene 343 palabras y el más largo, *Cinta Grabada*, contiene 2625, siete veces mayor que el primero. El menor cuento, en extensión, está más próximo a los microcuentos, de los cuales el mayor, *La pandorga*, tiene 252 palabras.

Si hay cuentos anclados enteramente en diálogos, como mencionado anteriormente, hay narrativas que de ellos prescinden, como *La libreta de almacén*, *El maniquí*, *El fantasma*, *Nicanor*, *Lo grotesco*, *El Puente*.

La variedad de tópicos y historias abordadas tiene que ver con la concepción de escrita del autor, que atribuía sus historias más a su capacidad de observación que a cualquier otra calidad intelectual o literaria que tuviera. En *Vamos a hacer teatro* (2018), el autor apunta la imaginación, la memoria, la experiencia y la observación como características a ser desarrolladas por quienes quieran escribir, en especial para la creación de personajes verosímiles:

Ayuda a la imaginación también la observación, y no hace falta ser mago ni vidente para desarrollar la capacidad de observación. Todos tenemos capacidad de observación. (...) Eso es capacidad de observación, que para el candidato a escritor sirve mucho, no para aplicar apodosos humillantes al semejan te sino para definir tipos humanos sólidos, macizos y creíbles que llevar a la creación literaria (Mora, 2018, p. 53).⁸²

En su libro de carácter más memorialista – y uno de sus últimos libros –, *Yo anduve por aquí* (1999), más de una vez Halley Mora discurre sobre la importancia de la observación en su proceso de escrita creativa:

Así como en Ajos mi curiosidad de niño fue perfilando a hombres y mujeres del paisaje humano, también desde la casa solariega y periférica en Asunción ejercí tan útil costumbre, porque como allá en el valle, mis conclusiones me sirvieron toda la vida para que a mi vez, dibujara mis

⁸² Tradução nossa: “A observação também ajuda a imaginação, e não é preciso ser mago nem vidente para desenvolver a capacidade de observação. Todos temos a capacidade de observação. (...) Isso é a capacidade de observação, que para o candidato a escritor serve muito, não para colocar apelidos humilhantes aos próximos, mas para definir tipos humanos sólidos, maciços e críveis para levar à criação literária”.

*personajes de tantas obras de ficción, que nunca fueron hijos de la imaginación pura, sino nacidos en la memoria, la observación, la retención por «memoria fotográfica» de los tipos humanos, y mi poco, sólo un poco, de imaginación (Mora, 1999, p. 43).*⁸³

Esa visión coaduna con la lección de Jorge Luis Borges sobre aprovecharse de las experiencias personales (incluso la ceguera, en el caso del escritor argentino) en favor de la labor artístico:

*Un escritor, o todo hombre, debe pensar que cuanto le ocurre es un instrumento; todas las cosas le han sido dadas para un fin y esto tiene que ser más fuerte en el caso de un artista. Todo lo que le pasa, incluso las humillaciones, los bochornos, las desventuras, todo eso le ha sido dado como arcilla, como material para su arte; tiene que aprovecharlo (BORGES, 2005, p. 312)*⁸⁴.

Aún en su libro de memorias, Mario Halley Mora habla sobre como sacó el personaje y la historia de *La libreta de almacén* en gran medida de su capacidad de observación, de su memoria y un poco de su imaginación:

*Curiosamente, en estos tiempos, en los que lectores, críticos y profesores de castellano que lo incluyen en sus textos consideran el mejor cuento de mi producción, se titula «La Libreta de Almacén» y está inspirado en la observación que hice en tiempos tan aurales de mi infancia sobre las virtudes deductivas de don Pancho, partiendo, justamente, de la «libreta de almacén» (MORA, 1999, p. 54).*⁸⁵

Además de esa alusión explícita al dueño del almacén del barrio de infancia, hay que tener en mente que también el padre de Halley Mora fuera, a su tiempo, dueño de un almacén en el interior, habiendo dejado la familia partir para Asunción, mientras constituía nueva familia. Sin embargo, las experiencias personales, registradas por la observación y almacenadas en la memoria, por si, no son suficientes para alcanzar el

⁸³ Assim como em Ajos, minha curiosidade de criança foi prescrutando homens e mulheres da paisagem humana, também na casa ensolarada e periférica de Asunción exerci tão útil costume, pois, como lá no interior, minhas conclusões me foram úteis por toda a vida para que, quando me tocou, desenhasse meus personagens de tantas obras de ficção, que nunca foram filhos da imaginação pura, senão nascidos na memória, da observação, a retenção por <<memória fotográfica>> dos tipos humanos, e meu pouco, só um pouco de imaginação.

⁸⁴ Tradução nossa: “Um escritor, ou todo homem, deve pensar que tudo que lhe acontece é um instrumento; todas as coisas lhe foram dadas para um fim e isso tem que ser mais forte no caso do artista. Tudo o que acontece, inclusive as humilhações, os incômodos, as desventuras, tudo isso lhe foi dado como argila, como material para sua arte; tem que aproveitá-lo”.

⁸⁵ Tradução nossa: “Curiosamente, nesses tempos em que leitores, críticos e professores de castelhano que incluem em seus textos consideram o melhor conto de minha produção, intitulado <<Caderno de Fiado>> e está inspirado na observação que fiz em tempos tão aurais de minha infância sobre as virtudes dedutivas de Don Pancho, partindo, justamente do <<caderno de fiado>>”.

hecho estético; es necesario el tratamiento artístico del tema, como lo explica CASTAGNINO (1993, p. 219):

*Todo cuento, aunque narre un hecho real, se reconstruye sobre la ficción básica de la voz narrativa y reclama en el creador el ingenio y la habilidad de montar desde ella, la ficción de la fábula, de apelar a recursos que estimulen la imaginación del receptor con artificios consecuentes.*⁸⁶

Sobre esa reconstrucción apuntada por Castagnino, esto es, sobre el tratamiento narrativo dado a la experiencia, en trabajo anterior sobre *La libreta de almacén*, ya fueron mencionadas algunas de las estrategias artísticas adoptadas por Halley Mora:

Em “La Libreta de Almacén”, el escritor desarrolla un narrador tacaño, que al buscar ventajas económicas de pequeño valor, acaba por depararse con una libreta de almacén. Esse caderno é encontrado na despensa de uma casa meio abandonada, num pátio erodido, inóspito, onde já não mais havia vaga-lumes. No meio dos inservíveis trastes da despensa, o caderno de fiado. De posse desse objeto burocrático, o narrador-personagem descobre (ou inventa?) uma história que transcende o mero registro de existência de relação comercial; inventa (ou descobre?) que, por trás de números e anotações de dívidas, há uma linha narrativa que indica que, mesmo ali, a vida pulsa (ALMEIDA, 2021, p. 572).

En ese cuento, hay un cambio semántico específico, esto es, “a transferência de um objeto de sua percepção habitual para a esfera de uma nova percepção” (CHKLÓVSKI, 2013, p.104), en otras palabras, del mismo autor, “para fazer de um objeto um fato artístico, é preciso extraí-lo da séria dos fatos da vida” (CHKLÓVSKI, 2013b, p.104). Eso es lo que se hace en *La libreta de almacén*, en él el escritor construye un triplo extrañamiento. En primero lugar, la propia libreta de almacén entorno de la cual se elabora la narrativa se encuentra afuera de su ambiente propio, en las afueras del almacén, ya destinado a la basura. En segundo lugar, tardase el narrador sobre el objeto, poniéndole en relevancia, al en el buscar – de manera avara y tacaña – algo de reaprovechable. En tercero lugar, de elemento contable, burocrático y administrativo, se vuela el elemento central sobre lo cual se funda la narrativa.

El escritor, hablando sobre el proceso de creación de teatro, aconsejaba a los jóvenes: “*El siguiente paso es escribir un cuento breve, un resumen muy corto del argumento que va a desarrollar, siguiendo el patrón clásico, desarrollo y desenlace*” (MORA, 2018, p. 57). Es posible encontrar, en el argumento del cuento *El maniquí*, una

⁸⁶ Tradução nossa: “Todo conto, ainda que narre um fato real, se reconstrói sobre a ficção básica da voz narrativa e reclama no criador o engenho e a habilidade de montar a partir dela, a ficção da fábula, de apelar a recursos que estimulem a imaginação do receptor com artificios consecuentes”.

ligación genética con la novela *Manuscrito Alucinado (Las mujeres de Manuel)*, de 1993. Del mismo modo, es posible ver que las reflexiones que lo llevan a escribir la novela *Amor de Invierno* (1989) ya están bosquejadas en *Papá y mamá*.

Un trazo característico de la escrita de Mario Halley Mora es el manejo que hace del humor. Se destaca que eso ocurre en la escrita porque, según relatos, durante toda su vida fue un individuo reservado⁸⁷. Ese humor es bastante perceptible en algunas de sus obras teatrales, pero también lo encontramos en sus cuentos.

En el cuento *Muerte administrativa* el humor aparece por la exploración de un tema que podría ser considerado absurdo, lo de un enfermo que necesita probar frente al sistema burocrático del Hospital que no está muerto. Aunque ese hecho pueda parecer un tanto extraordinario o exótico, no obstante, no es imposible que tenga sido una observación de un acontecimiento real, de esos típicos de los que suelen suceder en Latinoamérica, una vez que, 50 años después del cuento, la historia se repite, no como cuento, no como ficción, pero en las noticias de los periódicos.⁸⁸

Bernardo Farina (MORA, 2018c, p. 8) llama atención para la escrita independiente de Mora: “*Es que pese a pertenecer a ‘la situación’, como se decía entonces, Mario Halley Mora se permitía criticar con humor al gobierno para el cual él trabajaba desde la jefatura de redacción del diario Patria*”⁸⁹. En *Muerte Administrativa* hay una crítica a la situación política y al Estado – de lo cual de algún modo participaba –, pero por el sesgo del humor, actitud que se hace percibir tanto en su teatro cuanto en el restante de su producción literaria.

Sin embargo, el uso del humor no se restringe a la crítica social, también funciona para situaciones más triviales, para descripción de escenas caseras, pasajes prosaicos del cotidiano, como ocurre en *La trampa*, *Lo Grotesco*, *Los dos diarios*.

⁸⁷ Bernardo Neri Farina usa as seguintes palavras para descrever a natureza do escritor: “*De natureza calada y carácter reservado, casi hermético*” (Mora, 2018, p. 12). Durante as investigações para a escrita da dissertação, conversei com conhecidos do autor, que confirmam esse traço de personalidade. O propio Mario Halley Mora, em *Yo anduve por aquí* (1999) fala sobre sobre sua introversão: “*Uno nace introvertido o extrvertido, y a mí me tocó lo primero y creo haber sido afortunado, porque el mundo interior es más rico, la imaginación de mayores vuelos, la observación más aguda y la fantasía inagotable*”. Tradução nossa: “A gente nasce introvertido ou extrovertido, e a mim me tocou ser o primeiro e acho que tive sorte, porque o mundo interior é mais rico e a imaginação de maiores voos, a observação mais aguda e a fantasia inesgotável”.

⁸⁸ Por culpa del “tocayo”, desde el 99 ¡es difunto! Tradução nossa: “Por culpa de homônimo, desde 99, é considerado defunto!”. Disponível em <https://www.cronica.com.py/2021/05/22/por-culpa-del-tocayo-desde-el-99-es-difunto/>.

⁸⁹ Tradução nossa: “É que apesar de pertencer à ‘situação’, como se dizia então, Mario Halley Mora se permitia criticar com humor ao governo para o qual trabalhava desde a direção da redação do jornal *Patria*.”

Como visto en la sección anterior, el cuento, muchas veces, prescinde de la mención de los personajes, aunque protagonistas, y no es inusual que se nos olviden los nombres del protagonista de un cuento (CASTAGNINO, 1993 p. 218); importa mucho más la acción narrada, el pasaje, el acontecimiento con su tensión. A pesar de eso, en el libro, hay cinco cuentos cuyos títulos son nombres propios *Cosme Mendonza*, *Niceto González*, *Calaíto Sosa*, *Rosalía* e *Nicanor*.

Ese conjunto de cuentos que alza el personaje – no siempre el protagonista – al título de la narrativa llama atención por, al menos, otros dos motivos: el primero porque son cuentos ambientados en el interior del país, escritos por el escritor saludado como el fundador de la novela asunceno; el segundo porque, bajo el signo de los nombres propios, sean las narrativas que, tal vez, más se profundicen en las cuestiones sociales del Paraguay.

En *Nicanor*, el protagonista homónimo, se depara con el conflicto entre lo que le parece ser la inevitabilidad del progreso y su relación con la tierra y con los animales. La sustitución del animal compañero de jornada por la máquina fría y contaminante es representativa de una precarización de la vida en el campo.

En *Calaíto Sosa* y *Rosalía*, se traen las temáticas de una cierta reificación de la mujer y de la paternidad irresponsable, tema este también presente en *Cinta Grabada* y en el microcuento *El hijo*. Aunque esos problemas no sean exclusividad de Paraguay, fueron allí potencializados por la Guerra de la Triple Alianza y por sus consecuencias.

Hay dos cuentos con motivo animal, esto es, con el nombre del propio animal *El perrito*⁹⁰ e *El perro*. En ellos se demuestra la construcción del cuento en torno de la unidad del efecto. *El perrito*, un cuento de tonada más infantil, lo que se percibe de entrada por el uso del diminutivo, así como por tener como protagonista, un perrito, y por darse en el universo de su dueño, una creatura, el efecto se da en la opción por la esperanza del trascendente. En otro vértice, *El perro* es, tal vez, el más sombrío de los cuentos de la obra y aún que pudiera culminar con el ataque cardíaco, el narrador extiende un poco más el cuento, para terminarlo con la constatación de que, de hecho, fue el perro flaco y pelambroso que venga al exdueño. Esos dos cuentos trabajan en una clave de contradicción/complementariedad. En ambos los cuentos, la proverbial amistad entre hombre y perro, su mejor amigo, trasciende la vida. En *El perrito*, la faceta del

⁹⁰ Mario Halley Mora también teve uma coleção de contos ecológicos dedicados a crianças à Horácio Quiroga.

amor y de la amistad tiene contornos trascendentales, el perrito, rescatado pelo chico, vuelve a encontrarlo en otro plano. En *El perro* hay la venganza: la fidelidad del perro, que no acepta la justicia humana, lo pone a vigilar el verdugo de su dueño, hasta responsabilizarlo con la pena capital. Animal y hombre hermanados, en la redención final y en la justicia.

2.3. Microcuentos

Como dicho antes, considerando los aspectos formales de la obra analizada, el microcuento podría ser conceptualizado como narrativas compuestas de 29 a 252 palabras (media 76,7), agrupadas en un único párrafo.

Los microcuentos demuestran, según Barco (2001, p. 1534), la amplitud de la capacidad de Mario Halley Mora en lidiar con distintos géneros literarios:

*Lo fundamental es que con ellos el autor ha demostrado que puede abordar cualquier género literario en diversas variantes. En su lectura contemplamos la perfecta utilización de la paradoja, de la ironía, de la gradación dramática en pocas palabras y de la síntesis para ilustrar un tema.*⁹¹

Fruto de la atomización del cuento, el microcuento de Halley Mora demuestra la fragmentación de la narrativa. Si el cuento es el relato de una acción, un acontecimiento que genera una impresión y, por lo tanto, restringido en el tiempo y en el espacio, el microcuento puede abarcar de una forma resumida una historia muy larga, esto es, “a brevidade obriga a encolher drasticamente o tempo através do sumário e da elipse, reduzindo a sucessão de ações a uma ação única contada uma única vez” (ÁLVARES, 2012). Es posible una aceleración de la narrativa por la elipsis de largos períodos (GENETTE, 1995, p. 93), a fin de que se llegue en la impresión que se pretende dar.

Esa narrativa veloz se ve, por ejemplo, en los microcuentos *Comienzo* y *Genealogía*, que hablan sobre evolución, cubriendo lo que sería, en el tiempo de la historia, un período de más de siglos. En *Mestizaje*, la narrativa abarca generaciones del período colonial español. A su turno, *Fúnebre* trata de tres generaciones que culminan en el presente del narrador.

⁹¹ Tradução nossa: “O fundamental é que com eles o autor demonstrou que pode abordar qualquer gênero literário em diversas variantes. Em sua leitura contemplamos a perfeita utilização do paradoxo, da ironia, da gradação dramática em poucas palavras e da síntese para ilustrar um tema”.

En el microcuento *Dentro de 20 años*, el recurso de la aceleración de la narrativa no está en ninguna de las elipses del texto, sino está contenida en el propio título, que complementa el sentido constante de la última sentencia del texto.

Esa aceleración máxima de la narrativa se hace presente en buena parte de los microcuentos, que, en curto fragmento textual, cubren significativo transcurso temporal.

Si Edgar Allan Poe advertía que la reducción extrema podría desandar en el epigrama, la brevedad de los microcuentos viene menos como respuesta a un mundo fragmentado y tecnológico, una vez que aún no había la velocidad causada por la revolución de las computadoras personales, que influenciará otros momentos de la prosa breve, y más como un ejercicio de contención, de economía narrativa, como bien expone José-Luis Appleyard en el prólogo de la obra:

En lo que se refiere a los microcuentos, éstos constituyen una variante dentro del género narrativo y son una suerte de juego que se asemeja en mucho a las miniaturas a las que son tan adictos los pueblos orientales y también a esos poemas del mismo origen que deben encerrar todo un mundo con la máxima economía verbal. Halley Mora se muestra un artífice de estas breves narraciones en las cuales se dan sólo los elementos esenciales, el esqueleto del relato para que sea El Lector el encargado de cubrirlo con la carne necesaria y hábilmente insinuada por el autor. Estos microcuentos constituyen, en su mayor parte, breves biografías con los hitos principales de una existencia y, a veces, son tan pocos que uno no puede menos que sentirse dolido ante la futilidad de algunas vidas que pasan por el mundo sin dejar huellas ni recuerdos. El juego sutil y bien logrado del escritor consigue esos efectos y son ellos, precisamente, los que marcan los perfiles de los microcuentos y los hacen profundamente complejos dentro de su inicial simplicidad. (Mora, 2003, p. 10)⁹²

En estudio exhaustivo sobre la Literatura Paraguaya, Barco (2001, p. 1470) hermana los relatos breves de Mario Halley Mora a los de Augusto Monterroso:

Y sus microcuentos son un ejercicio literario de síntesis en el que se narra una historia con el menor número de palabras posible. Guardan estrecho paralelismo con los relatos microscópicos del guatemalteco Augusto Monterroso de La oveja negra y demás fábulas, ya que ambos se caracterizan por su brevedad y por la agudeza ingeniosa de la sátira, aunque

⁹² Tradução nossa: “No que se refere aos microcontos, estes constituem uma variante dentro do gênero narrativo e são um tipo de jogo que se assemelha em muito às miniaturas às quais são adictos os povos orientais e também esses poemas de igual origem que devem conter em si todo um mundo com a máxima economia verbal. Halley Mora se mostra um artífice dessas narrativas nas quais aparecem apenas os elementos essenciais, o esqueleto do relato para que seja o *leitor* o encarregado de cobri-lo com a carne necessária e habilmente insinuada pelo autor. Esses microcontos constituem, em sua maior parte, breves biografias com os marcos principais de uma existência e, às vezes, são tão poucos que que o leitor pode não pode menos que sentir-se chocado ante a futilidade de algumas vidas que passam pelo mundo sem deixar rastros ou memória. O jogo sutil e bem logrado do escritor consegue esses efeitos e são eles, precisamente, os que marcam os perfis dos microcontos e os fazem profundamente complexos dentro de sua inicial simplicidade”.

*los de Mario Halley Mora son más humanísticos y de valor pedagógico social.*⁹³

Ese desnudamiento de la narrativa, esa búsqueda por la esencia, muestra, por veces, como lo dice Appleyard, en la brevedad del texto, la fugacidad de la vida. En el microcuento *El círculo*, en cinco frases, se narra toda la vida del protagonista, de forma cíclica, evocando de cierto modo la aproximación entre vejez e infancia presente en el Elogio de la Locura de Erasmo de Roterdã (1987), o en el aforismo de NIETZSCHE (2002, p. 91) “Maturidade do homem significa o reecontro com a seriedade que se tinha nas brincadeiras de criança”.

Semejante atmósfera de abandono y, tal vez, una advertencia a modo de los estoicos – *memento mori* – se encuentran en los microcuentos *La vida continua* e *Suceso*. Esas narrativas descarnadas dejan trasparecer que, por más loable que sea la vida de una persona, sea por ser un ente querido o una persona de destaque, todos son hermanados en la muerte, y tan luego ocurre el deceso, empieza el olvido y lo que resta da memoria puede ser borrado por el agua de la lluvia.

Otro elemento reducido dice respecto a los personajes que aparecen, case siempre, anónimos⁹⁴, como personajes planos, apenas sirviendo de instrumento para o desenlace de la narrativa. En *50 años*, los personajes son tipos, reducidos a sus habilidades o características más marcantes.

Ya en *¿Vivir...?*, los nombres aparecen para contar brevemente las vidas comparadas. Sin embargo, ese texto tal vez siquiera se califique como un (micro)cuento, ya que cuenta dos historias separadamente y no hay un acontecimiento o atmósfera que los una, pero, sí, la conclusión del narrador en las dos últimas frases, que más se parecen a una *redondilla menor* (ABBA), aproximando la narrativa a un efecto poético:

Carlos vivió mucho, (A)

pero vivió poco. (B)

Raúl vivió poco, (B)

pero vivió mucho. (A)

⁹³ E seus microcontos são um exercício literário de síntese no qual se narra uma história com o menor número de palavras possível. Guardam estreito paralelismo com os relatos microscópicos do guatemalteco Augusto Monterroso de *La oveja negra y demás fábulas*, já que ambos se caracterizam por sua brevidade e pela agudeza engenhosa da sátira, ainda que os de Mario Halley sejam mais humanísticos e de valor pedagógico social.

⁹⁴ Exceções: *¿Vivir...?* e *50 años*.

Esa construcción rítmica, que obedece a una articulación sonora, parece tener su raíz en lección sobre el arte de escribir que tuvo todavía en los bancos del colegio, cuando el profesor instruyó el autor y sus compañeros a leer en voz alta:

Solo mucho tiempo después, descubrimos el motivo de la condición de leer en voz alta, que no es otra que fijar en la memoria la "música de la prosa" es decir, la cadencia armoniosa de las palabras bien usadas y gentilmente insertadas en el contexto de una frase o de un pensamiento. (...) La prosa bien escrita, tiene también esa misma condición de alimentar a la memoria de cadencias que asoman sin que nos demos cuenta, cuando a nuestra vez, acometemos el difícil compromiso de escribir.⁹⁵

Ese tensionamiento del lenguaje en ese microcuento guarda resquicios del orden del poema, ya que, en la concepción de Cortázar (1993b, p. 405), comparten, en el origen, del mismo código genético.

Otro microcuento que peca por la falta de narratividad es *Diferencia*, en lo cual hay violación de la norma *show don't tell*, una vez que la fuerza del texto no está tanto en lo que está siendo contado, pero sí en la conclusión deducida por el narrador. También en este texto se hace presente un paralelismo entre la historia de dos personajes. A pesar de eso, el relato trae luz sobre reflexiones del autor sobre la vejez:

El viejecito estaba sentado en un banco de la plaza. La viejecita en otro. Pasó una jovencita y el viejecito la miró con lujuria. Pasó un jovencito y la viejecita lo miró con ternura. El viejecito soñaba con volver a ser joven, para Vivir. La viejecita estaba contenta de seguir siendo abuela, antes de Morir.⁹⁶

Esa narrativa de algún modo vaticina a temática de la vejez que será abordada con más profundidad no romance *Amor de Invierno*. De todos modos, idealiza la conducta de la mujer anciana, o apunta para un trazo cultural, pues “A cultura hispano-americana, particularmente, vê a sexualidade da mulher idosa como fonte de humor – ‘grotesca, inapropiada’” (SÁNCHEZ, 2002, p. 12). En el microcuento, la imagen de la mujer anciana carece de sexualidad, casi como de una santidad abnegada, mientras tal vez la fuente de humor sea el deseo de la lujuria del viejito.

⁹⁵ Tradução nossa: “Somente muito tempo depois descobrimos o motivo da condição de ler em voz alta, que não é outra coisa que fixar na memória a música da prosa, isto é, a cadência harmoniosa das palavras bem usadas e gentilmente inseridas no contexto de uma frase ou de um pensamento. (...) A prosa bem escrita tem também essa mesma condição de alimentar a memória de cadências que se assomam, sem nos darmos conta, quando nos toca o difícil compromisso de escrever” (cf. Anexo III Comentário i: El arte de la escritura, 10 de setiembre de 1983).

⁹⁶ Tradução de ALMEIDA E ALMEIDA (2020): “O velhinho estava sentado em um banco da praça. A velhinha em outro. Passou uma jovenzinha e o velhinho olhou-a com luxúria. Passou um jovenzinho e a velhinha olhou-o com ternura. O velhinho sonhava voltar a ser jovem, para Viver. A velhinha estava contente em seguir sendo avó, antes de Morrer”.

Lo mismo ocurre en *49 años*, una vez que el tensionamiento se da en la reflexión del narrador, que orilla la explicación del hecho en sí. Hay más explicación que historia, está presente o asombro frente a lo real, lo deslumbramiento, punto de partida de la filosofía, pero que no necesariamente contribuye para la composición de la historia pretendida. La acción narrativa se da en el encuentro con un retrato, siendo necesario que el narrador explique lo que sintió al verla, culminando con una explicación y, conforme puntuado por Benjamin, “metade da arte narrativa está em evitar explicações” (1987, p. 203).

A pesar de las consideraciones arriba, el microcuento *49 años*, logra describir una epifanía frente del retrato, tal vez fruto de la antigua creencia entre algunos pueblos indígenas de que la fotografía arrebataría el alma de la persona fotografiada. Porque allí el protagonista, en primera persona, *mutatis mutandis*, refleje en términos benjaminianos:

O interesse ardente do leitor se nutre de um material seco. O que significa isto? "Um homem que morre com trinta e cinco anos", disse certa vez Moritz Heimann, "é em cada momento de sua vida um homem que morre com trinta e cinco anos." Nada mais duvidoso. Mas apenas porque o autor se engana na dimensão do tempo. A verdade contida na frase é a seguinte: um homem que morre aos trinta e cinco anos aparecerá sempre, na rememorando, em cada momento de sua vida, como um homem que morre com trinta e cinco anos. Em outras palavras: a frase, que não tem nenhum sentido com relação à vida real, torna-se incontestável com relação à vida lembrada (1984, p. 213).

El protagonista queda viejo, el retrato – como se espera de todo retrato que no sea lo de Dorian Gray – permanece. La vida recordada del padre está allí, congelada a los 42 años, ya la del hijo prosigue. El padre ya no puede envejecer y provoca el insólito en la mente del hijo, que convive con la imagen de un padre más joven.

Mientras Massaud Moisés (2016, p. 311) destaca el diálogo como importante elemento para conducción del cuento, elemento que aproximaría los cuentos del teatro, Halley Mora, a pesar de su inmersión en la dramaturgia, al componer sus microcuentos, prescinde de los diálogos. En apenas 5⁹⁷ de los 37 microcuentos, aparecen fragmentos de diálogos, y en 2⁹⁸ hay el diálogo interno, representados por discurso directo.

Los fragmentos de diálogo utilizados en las narrativas no tienen respuestas expresas. En algunos casos, como en *Tragedia*, *Ministro* y *50 años*, el habla es el ápice

⁹⁷ *El hijo*, *Tragedia*, *Locuras*, *Ministro* e *Historia*.

⁹⁸ *50 años* e *Extremos*.

de la narrativa, que, además, da el sentido a toda la narrativa. En *El hijo*, por su turno, aparecen dos trechos de habla, la del padre y la del hijo de la protagonista; la voz de esta última, a su turno, aparece apenas en discurso indirecto en un diálogo interno. Con temática parecida, de abandono familiar, *Historia* termina con un grito, que ilumina la comprensión de todo da narrativa.

En el caso del microcuento *Tragedia*, buscando el efecto humorístico, el autor resulta en un chiste bastante gasto, apenas dando su redacción peculiar para una historia ya conocida y vieja:

Su esposa salió de compras con el auto y tuvo un accidente, del cual le informó telefónicamente un amigo. Al escuchar la noticia sintió un desfallecimiento de pánico, una sensación de pérdida, una predestinación de tragedia irreparable, y con voz temblorosa, le preguntó al amigo: «¿Qué le paso al auto?»...⁹⁹

En ese microcuento, más prójimo al chiste que de la innovación poética y literaria, Halley Mora invierte la lógica sapiencial contenida en un analecto confuciano: “Os estábulos pegaram fogo. O Mestre, ao voltar da corte, perguntou: ‘Alguém se feriu?’. Ele não perguntou sobre os cavalos” (CONFÚCIO, 2006, p. 109).

En ese punto, es importante recordar que, en el conjunto de la obra de Halley Mora, no es inusual la presencia del humor, muy utilizado en su teatro y justificado de la siguiente manera:

La fórmula de la atracción popular, residía simplemente en el humor. Y quien reduzca el humor a una virtud humana de baja categoría, se equivoca. Con independencia de que sea chabacano o fino, que resida en el chiste grueso o en la afilada ironía, el humor es parte del temperamento humano, y principal, porque una existencia sin el humor sería invivible (MORA, 1999, p. 132)¹⁰⁰.

La elisión de los diálogos llama atención por la vasta producción dramatúrgica de Halley Mora, así como por la habilidad demostrada en el manejo de los diálogos, sea en sus otras obras sea en los cuentos de propio volumen en estudio. El propio inicio de

⁹⁹ Tradução de ALMEIDA E ALMEIDA (2020): “Sua esposa foi às compras com o carro e teve um acidente, do qual foi informado telefonicamente por um amigo. Ao escutar a notícia sentiu um desfalecimento de pânico, uma sensação de perda, uma predestinação de tragédia irreparável, e com voz trêmula, perguntou ao amigo: “Que aconteceu com o carro?”...”

¹⁰⁰ Tradução nossa: “A fórmula da atração popular residia simplesmente no humor. E quem reduza o humor a uma virtude humana de baixa categoria se equivoca. Independentemente se vulgar ou fino, que resida na piada grosseira ou na afinada ironia, o humor é parte do temperamento humano, principalmente porque uma existência sem humor seria invivível”.

su carrera se dio – de manera algo casual – escribiendo guion de un programa de radio, en el inicio de los años 50. Josefina Plá (MORA, 1999, p. 148) reconoce, en la construcción de diálogos, una de las virtudes del escritor: “*Ya en alguna ocasión, y hablando de la obra teatral de Mario Halley Mora, señalamos su destreza en la construcción del diálogo, corto, significativo, alumbrado de interioridades*”¹⁰¹.

Por lo tanto, la ausencia de diálogos en los microcuentos parece integrar la concepción de la obra, que nace experimental en el 1971 y se desarrolla con la inclusión de esas narrativas menores, en las cuales el escritor ejercita sus habilidades. Una explicación menos criteriosa científicamente puede ser encontrada en su autobiografía “*es que el amor en estado puro no necesita de diálogos*” (1999, p. 90).¹⁰²

Hay una relación inversamente proporcional entre la brevedad de la narrativa y la referencialidad del microcuento. Cuanto más concisa y breve la narrativa, mayor la necesidad de que exista una complicidad entre lector y autor: es necesario que el lector capte las referencias y complemente las brechas dejadas por el autor.

En *Genealogía y Comienzo* un mínimo de noción sobre la Teoría de la Evolución es esencial para la comprensión. También en *Comienzo*, la inversión del orden bíblico de la creación del hombre se hace presente. El foco de la creación pasa a ser la ilusión del hombre que, para sentirse mejor, necesita crear un Dios a su imagen y semejanza, del mismo modo que el Dios bíblico, después de la creación, hizo el hombre¹⁰³. El paralelismo establecido en la narrativa entre el ápice de la obra humana (Dios) y el zenit de la obra divina (el hombre) trae una dupla ironía: la de la concepción de la existencia de un dios y la de la creencia de que el hombre sea superior a los demás animales.

Patito feo y Hombre feliz, aunque puedan ser leídos de forma independiente, hacen remisión a cuentos de la tradición folclórica, por lo tanto, sus claves de lectura pasan por la posibilidad de la comprensión de su inserción en la tradición narrativa.

Como referido en la sección anterior, cuando fueron analizados los cuentos, el escritor tenía una tendencia ecológica, habiendo escrito libros para criaturas reunidos en una colección de cuentos ecológicos. Además de su relectura de *Patito Feo*, o de su

¹⁰¹ Tradução nossa: “Já em algum outro momento, e falando sobre a obra teatral de Mario Halley Mora, destacamos sua destreza na construção do diálogo, curto, significativo, iluminado de interioridades”.

¹⁰² Tradução nossa: “é que o amor em estado puro não precisa de diálogos”.

¹⁰³ Gênesis 1:26 “Então disse Deus: ‘Façamos o homem à nossa imagem, con-for-me a nossa semelhança’”.

didáctica evolucionista en *Genealogía*, los microcuentos *La diferencia* y *El vencedor* representan en el perro – el mejor amigo del hombre – sentimientos humanos. Las narrativas, protagonizadas por animales, tratan de problemas que atingen a todos. *La diferencia*, por ejemplo, partiendo de un punto del principio de la igualdad, habla de diferencia de clases sociales. En *El vencedor*, la violencia del mundo animal se hace presente, pero la consolación también adviene de la naturaleza. Por fin, en el microcuento *Mujer* hay un retorno al perro como el amigo vengador como ya lo había hecho en el cuento *El perro*. Sin embargo, mientras uno tiene un ambiente lúgubre, asustador, en la micro narrativa predomina el humor y la posibilidad de protección y venganza.

3.3 Anticuentos – No creo en los anticuentos, pero que los hay, los hay

Se hace necesario abrir también espacio para lo que sean los anticuentos y como se hace su inserción en la tradición cuentística, una vez que la obra en análisis los trae. Antes de entrar en definiciones – si es que eso es posible – conviene notar que los experimentos del autor analizado con los anticuentos se mantuvieron estables en la evolución temporal de la obra. En otras palabras, los anticuentos surgen en la edición de 1971, en número de 3, y permanecen los mismos hasta la configuración final de la obra en 1987, mientras el número de cuentos aumentó y hubo la inclusión de los microcuentos. Eso parece demostrar que el género – si es que se puede hablar en género – no continuo a ser desarrollado por el escritor, o al menos no continuó a ser desarrollado con esa nomenclatura.

Imbert (1993, p. 361) cuestiona la concepción de anticuentos como un género, una vez que, analizando lo que se tiene presentado como anticuento, ve un subgénero reaccionario, pues esas composiciones visan a experimentar y testar los límites de lo que se acordó llamar de cuento. El escritor y teórico argentino destaca el carácter negativo y experimental del anticuento:

El código de reglas del anticuento sería un código negativo: no hay que contar acciones con sentido, ni urdir tramas, ni crear personajes identificables, ni acatar la razón, ni preocuparse por valores estéticos, ni respetar la gramática, ni bucear en la psicología, ni permitir diálogos inteligentes, ni apartarse mucho del balbuceo, ni guiar al lector, ni mantener

la cronología de los eventos, ni componer la historia con principio, medio y fin, ni... IMBERT (1994, p. 16)¹⁰⁴.

Bajo esa mirada, los anticuentos serían los experimentos hechos en el cuento, desafiando los límites impuestos por las clasificaciones existentes. Así como la realidad precede el análisis, la narrativa precede a su tentativa de clasificación. Negar que una obra pertenezca a un género por cuenta de categorías preestablecidas no deja de ser una forma de querer que la realidad sea recortada para encajarse dentro de la teoría.

Partiendo de la premisa lanzada por Imbert, Kutasy destaca el carácter paradójico de la clasificación de una narrativa como siendo un anticuento:

A base de los pocos ejemplos observados parece que textos con características análogas pueden ser igualmente cuentos o cuentos experimentales, a la vez que el anticuento no contiene ningún elemento específico que lo distinga claramente del resto de los géneros. Si admitimos la necesidad de alguna relación entre cuento y anticuento para que la oposición sea reconocible, la definición empezaría así: “el anticuento es un cuento que...”, frase que en sí encierra una paradoja, una explosión (KUTASY, 2019, p. 36)¹⁰⁵

En sentido semejante, Baeza (2019) demuestra que lo que se acordó llamar como anticuento son las narrativas que rompen con la causalidad, esto es, con la forma lineal de contar historia¹⁰⁶, lo que no sería suficiente para darle autonomía de género:

Por decirlo pronto: sacrificar, pues, la causalidad de acciones en realidad no lleva a que emerja algo llamado “anticuento”, sino a la presencia de otro tipo de texto distinto del narrativo: texto descriptivo o reflexivo; texto dialógico; o bien textos donde no hay más que otra vuelta de tuerca a la propuesta chejoviana donde el desenlace queda suspendido (BAEZA, 2019, p. 16)¹⁰⁷.

¹⁰⁴ Tradução nossa: “O código de regras do anticuento seria um código negativo: não é preciso contar ações com sentido, nem urdir tramas, nem criar personagens identificáveis, nem acatar a razão, nem preocupar-se com valores estéticos, nem respeitar a gramática, nem mergulhar na psicologia, nem permitir diálogos inteligentes, em afastar-se muito do balbucio, nem guiar o leitor, nem manter a cronologia dos eventos, nem compor a história com princípio, meio e fim, nem...”.

¹⁰⁵ Tradução nossa: “Com base nos poucos exemplos observados, parece que textos com características semelhantes também podem ser contos ou contos experimentais, enquanto o anticuento não contém nenhum elemento específico que claramente o distinga do resto dos gêneros. Se admitirmos a necessidade de alguma relação entre conto e anticonto para que a oposição seja reconhecível, a definição começaria assim: ‘o anticuento é o conto que...’, uma frase que por si só contém um paradoxo, uma explosão”.

¹⁰⁶ Em sentido distinto, registram-se as palavras de JOLLES (1976, p. 201) “Podemos esperar, agora, que dessa dupla tendência em curso nesta disposição mental resultem duas formas: a par de uma forma em que o curso das coisas obedece a uma ordem tal que elas satisfazem inteiramente às exigências da moral ingênua, deveremos encontrar outra forma em que se cristalice o universo ingenuamente imoral do trágico; em poucas palavras, deverá existir um anticonto.”

¹⁰⁷ Tradução nossa: “Resumindo: sacrificar a causalidade das ações não leva realmente ao surgimento de algo chamado ‘anticuento’, mas à presença de outro tipo de texto que não seja o narrativo: texto descriptivo ou reflexivo; texto dialógico; ou textos onde há apenas uma outra reviravolta para a proposta tchekhoviana onde o desenlace permanece suspenso”.

En complementariedad, Zavala (1994) propone una distinción trinaría del cuento: el cuento clásico, el cuento moderno y el cuento experimental. A ese último da el nombre de cuento posmoderno o anticuento. El mismo autor, en sus notas de curso sobre la minificción contemporánea afirma que “*una minificción es lo opuesto a un cuento y a un minicuento. Una minificción es un anticuento. O más exactamente, un anti-minicuento*”¹⁰⁸ (ZAVALA, 2011, p. 9). Adoptando esas premisas como punto de partida, SANTANA (2021, p. 139) ve el anticuento como género más amplio, en lo cual estarían contenidos los microcuentos:

O “conto pós-moderno”, ou “anti-conto”, que tem como uma das suas formas a “micro-” ou “minificação”. Sua estrutura corresponde à “anti-estrutura” esboçada pelos modernos: ela não funciona pela integridade literária, senão pelo desígnio “inter-”, inter-gêneros, intertextual, interdiscursivo, interartes. Acerca de seu tempo, pode-se afirmar que se respeita uma organização cronológica, todavia alicerçada numa “fantasia do relato” (ALVES, 2019), o “simulacro de contar uma história” (ZAVALA, 2014, p. 29); o espaço exhibe realidades virtuais, que se encorpam apenas com a participação ativa do leitor; os personagens são aparentemente convencionais, mas possuem no âmago uma natureza paródica, intertextual e metaficcional; o narrador é pouco relevante, pois as ações dos personagens o ofuscam com veemência.

Aunque los microcuentos y anticuentos converjan en lo experimental en relación a la forma del relato, hay diferencia entre ellos, pues mientras los primeros buscan la síntesis, la radicalización de la intensidad narrativa, por la eliminación de todo y cualquier exceso, los últimos pueden prescindir de los demás elementos del cuento, o usarlos de una forma distinta, o para la consecución y otros fines.

Bajo otro ángulo, mientras en los microcuentos destacase la hiperbrevedad, en los anticuentos es la propia forma narrativa que es desafiada, en orden, en la ausencia de acción, por la violación de otros elementos y estructuras consideradas esenciales para el cuento llamado clásico o moderno.

Con base en lo expuesto arriba, en la sección siguiente será desarrollado el concepto de anticuento con base en la obra de Mario Halley Mora. Esto es, como debe ser comprendido su experimento narrativo distinto de los microcuentos, con características experimentales propias, más allá de las estrategias de concisión narrativa.

¹⁰⁸ Tradução nossa: “uma minificação é o oposto a um conto e a um miniconto. Uma minificação é um anticonto. Ou mais exatamente um antiminiconto”.

Barco (2001, p. 1701) registra que Mario Halley Mora trae innovaciones al cuento paraguayo, por medio de la introducción de los microcuentos e anticuentos. Como antes dicho, los anticuentos de Mario Halley Mora son publicados por primera vez en 1971, y repetidos en las demás ediciones.

Como visto en la sección anterior, los anticuentos buscan alargar las fronteras de los cuentos, adredemente trabajando de forma a experimentar, jugando con las imposiciones trazadas en la teorización sobre el género. Al desafiar los límites del cuento, también el experimento bien sucedido es incorporado en la tradición narrativa, abriéndose espacio para nuevas disputas, nuevas tentativas de establecerse como forma narrativa. *Hecha la ley, hecha la trampa*, dice el proverbio, esto es, una vez establecida la ley, surgen las brechas, las formas de superar a la ley.

En su tesis sobre la narrativa paraguaya, Barco (2001, p. 1470) explica que “*Los anticuentos que inventa son un género de narración donde la situación que se plantea se resuelve por medio del absurdo, que sale de los moldes del relato tradicional (...)*”.¹⁰⁹

A su turno, Bacon Duarte Prado, en el prólogo de la obra *Cuentos y Anticuentos* (MORA, 1971, p. 22), luego de hacer un conciso recorrido sobre la historia de la cuentística, presenta los anticuentos de la siguiente forma:

*Así pues, Halley Mora, tal vez un poco BURLA BURLANDO, ha ejercitado su facundia en tres anti-cuentos titulados “Del miedo”, “De la Furia” y “Del Fuego”, de los cuales nos adelantamos a aclarar que no son otras tantas parodias sino muestras de su consagrado ingenio. Son visiones de duerme-vela, francamente oníricas o de un dejarse deslizar por los vericuetos del sub-consciente, donde la forma avasalla al fondo hasta casi diluirlo en imágenes, sugerencias y cromatismos verbales. Hallamos en ellos, además, escorzos de símbolos, abreviados por el torrente verbal que arrastra la imaginación desbordada.*¹¹⁰

Mientras en la obra hay el predominio de narradores heterodiegéticos, que permiten una visión más objetiva y facilitan la consecución del resultado de la narrativa

¹⁰⁹ Tradução nossa: “Os anticontos que inventa são um gênero de narrativa em que a situação que se apresenta é resolvida por meio do absurdo, que sai dos moldes do relato tradicional, com

¹¹⁰ Tradução nossa: “Deste modo, Halley Mora, talvez um pouco de BRINCADEIRA, exercitou sua eloquência em três anticuentos intitulados “*Del miedo*”, “*De la Fúria*” e “*Del Fuego*”, dos quais nos adelantamos em esclarecer que não são paródias, mas sim demonstração de sua consagrada engenhosidade. São visões de sono-vigília, francamente oníricas ou de um deixar-se deslizar pelas trilhas do subconsciente, onde a forma avassala o fundo até quase diluí-lo em imagens, sugestões e cromatismos verbais. Achamos neles, ademais, escorços de símbolos, abreviados pela torrente verbal que arrasta a imaginação desbordada”.

por la presentación del acontecimiento, los tres anticuentos que hacen parte de la obra tienen narradores autodiegéticos.

Bajo una mirada más formal, los anticuentos son narrativas breves compuestas entre 500 y 812 palabras en un único flujo, en un monobloque, representando la “expressão direta dos estados mentais (...) e onde parece manifestar-se diretamente o inconsciente” (LEITE, 2002, p. 69), esto es, el flujo de consciencia del narrador. Miedo, furia, sufrimiento, desespero, ansiedad, inquietud, aflicción, angustia tienen curso en la narrativa, creando una unidad de impresión, que da cohesión al texto.

Estos anticuentos suelen ser una historia en primera persona, en la que la angustia y la manía persecutoria se apoderan de un protagonista de caótica existencia (...). La prosa a veces tiene rasgos de automatismo, cuando se centra en el discurso continuo, e indaga en los sentimientos que corroen la tranquilidad de la vida de los protagonistas (Barco, 2001, p. 1531).¹¹¹

Sin embargo, aquí se hace notar – todavía bajo un aspecto formal – que al anticuento *De la furia*, aunque sea el menor (500 palabras) es el único que está dividido en dos párrafos, sin que haya motivo aparente para eso, excepto la precariedad del tratamiento editorial mencionado en sección anterior. El segundo párrafo es una continuación del flujo de consciencia, no habiendo diferencia que justifique la cisión, más todavía cuando llevados en consideración los dos otros anticuentos. Añádase a eso el hecho de el primero verbo de ese segundo párrafo trae el pronombre “*le*”, con función anafórica, denotando la unidad de las ideas entre los dos párrafos. Por fin, la distribución de los párrafos también es asimétrica cuantitativa y cualitativamente. Cuantitativamente hay un desequilibrio entre el número de palabras, teniendo el primer párrafo más que el doble de palabras (383) que el segundo (177). Por esos motivos, parece razonable entender que la lectura deba ser realizada en una única bocanada, como un único párrafo.

Como la narrativa se da en la consciencia del narrador, hay mención a otras personas, pero es apenas en el narrador que la experiencia narrativa ocurre. No hay propiamente otros personajes, hay mención a memoria de un *Valerio* y su sombra, de un *Capitán*, las figuras de *Caín*, *Abel* y *Torquemada*, pero son personajes que operan en el discurso del narrador, no tienen materialidad afuera del flujo de consciencia.

¹¹¹ Tradução nossa: “Esses anticontos sóem ser uma história em primeira pessoa, na qual a angústia e a mania persecutória se apoderam de um protagonista de caótica existência (...) A prosa, às vezes, tem rasgos de automatismo, quando se centro no discurso contínuo, e indaga nos sentimentos que corroem a tranquilidade da vida dos protagonistas”.

Como consecuencia de la ausencia de personajes, también no hay diálogos, no hay interacción. La acción – si se puede decir que exista acción – es intestinal, esto es, se da adentro del flujo de consciencia del narrador. No hay referencia a elementos del universo exterior al discurso del narrador.

En los anticuentos tampoco hay, necesariamente, un acontecimiento. El lector es puesto directamente en contacto con la consciencia del narrador, con la impresión de no haber mediación. Conexión directa entre la consciencia del narrador con la consciencia del lector. El efecto alcanzado por esa aparente falta de lógica, por esa exposición al claro-oscuro del texto, destaca la sensación del onírico, del inexacto, del subjetivo. Aunque no haya un acontecimiento, todos los anticuentos tienen su culminación en la sentencia final.

En *Del miedo*, el lector puede ser llevado a creer que la frase final trae un acontecimiento, cuando, en realidad, lo que hace es presentar una sensación más del narrador que, en una creciente de miedo, “chega a fingir que é dor a dor que deveras sente”, al sentir “*el agradable frío del metal*”, dejando el espacio interpretativo a cargo del lector. Ya en *De la furia* el cierre de la narrativa se da en la clave de una aceptación de la realidad que contrasta con el título; la ira da lugar a algo aproximado a la razón. Por fin, en el último anticuento, *Del fuego*, el narrador termina su espiral discursiva con una sentencia que remite a la filosofía sartriana: “*Finalmente, se olvidaron de mí, y me condenaron a ser libre sin ser yo mismo*”¹¹².

¹¹² Tradução nossa: “Finalmente, esqueceram-se de mim e condenaram-me a ser livre sem ser eu mesmo”.

CAPÍTULO 3 – Uso de los elementos narrativos en la construcción de la violencia en *Cuentos, microcuentos y anticuentos*

*I have shown you what you want:
not belief, but capitulation
to authority, which depends on violence.*
Spring snow - Louise Glück

3.1 Violencia, estética y literatura

La violencia no es extraña a la vida, por consecuencia tampoco es ajena a la literatura: de la cólera de Aquiles a la contienda de Canudos, del envidioso fratricidio de Cain al vengativo filicidio de Medea, del conflicto de *The Birth of a Nation* a la venganza redentora de *Inglorious Bastards*, de las palizas que lleva Cebolinha en las historietas de Mônica a los atritos entre Lex Luthor y Superman. Guerras, disputas colectivas, desavenencias personales permean la historia de la literatura, de las historias infantiles al género policial, incluyendo todos los demás. Para Crettiez (2009, p. 25), “La violencia, sea social o política, está en el núcleo de los grandes relatos de la vida en común”¹¹³. En síntesis, “a violência, assim como qualquer realidade social representada na Literatura, existe antes do texto, e é independente deste” (BENATTI, 2020).

No obstante, esa omnipresencia de la violencia, su conceptualización no es de las más pacíficas. Hanna Arendt, por ejemplo, destaca el carácter instrumental de la violencia¹¹⁴, que la distingue de otros fenómenos, tales como fuerza, vigor, poder y autoridad, pero no presenta una definición sistemática sobre violencia (ARENDR, 2020, p. 63). ABBAGNANO (2012, p. 1198) registra dos acepciones, cuales sean: “ação contrária à ordem ou à disposição da natureza” e “ação contrária à ordem moral, jurídica ou política”. A su turno, BENJAMIN, al volcarse sobre el fenómeno adoptando una perspectiva crítica, ve la violencia como fuerza motriz del propio derecho, esto es, “a

¹¹³ Tradução nossa: “A violência, social ou política, está no núcleo dos grandes relatos da vida em comum”.

¹¹⁴ Em sentido semelhante, BENJAMIN (2011, p. 144): “o caráter violento de uma ação não deve ser julgado segundo seus efeitos ou fins, mas apenas segundo a lei de seus meios”.

instauração do direito é a instauração de poder e, enquanto tal, um ato de manifestação imediata da violência” (2011, p. 148). Parte de la imprecisión del concepto de violencia ven del hecho de que la tipificación de un hecho como violento depende del punto vista: de quien practica la acción, de quien sufre la acción y de quien la observa/juzga (KOHUT, 2002, p. 200).¹¹⁵

Buscando sanar la imprecisión de la definición, presuponiendo la interacción como fator esencial a la violencia, MICHAUD busca definirla, al decir que:

Há violência quando, numa situação de interação, um ou vários atores agem de maneira direta ou indireta, maciça ou esparsa, causando danos a uma ou várias pessoas em graus variáveis, seja em sua integridade física, seja em sua integridade moral, em suas posses, ou em suas participações simbólicas e culturais (MICHAUD, 1989, p. 11).¹¹⁶

En sentido semejante y teniendo como premisa la constatación de que la violencia es una constante de la experiencia humana, Ginzburg, al volcarse sobre las imbricaciones entre literatura y violencia, también presenta su definición de violencia:

Aqui a violência é entendida como uma situação, agenciada por um ser humano ou um grupo de seres humanos, capaz de produzir danos físicos em outro ser humano ou outro grupo de seres humanos. Estou entendendo a violência como um fenômeno que inclui um deliberado dano corporal. A violência, tal como definida aqui, envolve o interesse em machucar ou mutilar o corpo outro, ou levá-lo à morte (GINZBURG, 2012, p. 11).

Como se nota, para los límites de su trabajo, teniendo en vista la necesaria limitación de los trabajos académicos, GINZBURG excluyó de su análisis otros tipos de violencia, restringiéndose al análisis de textos en los cuales la violencia se da de manera física.

Pensar sobre literatura y violencia de forma integrada demanda una reflexión de origen aristotélica, que aproxima ética y estética:

Aristóteles aproxima o belo e o bem, primeiro na medida em que ambos repousam na justa medida; segundo, porque produzem um prazer que,

¹¹⁵ Com uma redação ainda mais clara, BENATTI (2017, p. 6) destaca a imprecisão do conceito de violência e seus motivos: “O que é a violência? Boa parte dos conceitos oriundos das ciências humanas, e nestes também se enquadra o conceito de violência, não há uma posição de certeza quando ao conceito, pois este depende do ponto de vista de que pratica ou recebe tal ação, logo a violência existirá ou não de acordo com quem narra um ou outro fato”. CRETTEZ (2009, p. 13) aponta ainda a complexidade desses papéis exercidos no ato de violência: “*aunque la violencia implica la existencia de un ver dugo y una víctima, no siempre es fácil distinguirlos*”.

¹¹⁶ No mesmo sentido, “*La violencia, en otras palabras, es un hecho sujeto a la percepción no sólo ideológica sino cultural e histórica que a su vez depende de una serie de factores*” (KOHUT, 2002, p. 200).

embora individual, não é egoísta. Mas os valores estético e ético nunca se confundem totalmente. Mesmo quando seu conteúdo for idêntico, permanece uma diferença na forma, pois o belo é contemplado, ao passo que o bem se dá na ação (ROSENFELD, p. 14, 2006).

Teniendo por norte esa ligación entre ética y estética es que GINZBURG piensa las relaciones entre literatura y violencia, pues “existe uma conexão direta entre estética e ética. O modo como nossa percepção funciona no campo artístico está vinculado ao modo como organizamos nossos valores nas percepções cotidianas” (GINZBURG, 2013, p. 25). La importancia de ese sesgo se verifica en la finalidad/función de la representación de la violencia en las obras literarias:

Na verdade, representar artisticamente a atrocidade, para protestar contra ela, está no princípio da violência que gera violência. O escritor simula, dentro do quadro ficcional, um círculo fechado homólogo ao da realidade, na esperança de que a visão do horror impeça uma nova implantação do horror. Resta saber em que medida comporta este um método eficiente para atingir os objetivos desejados. (LINS, 1990, p. 33)

En respuesta al cuestionamiento arriba, es posible valerse de las conclusiones de Ginzburg, para quien “a leitura de textos literarios, sabemos há muito tempo, é capaz de romper com percepções automatizadas da realidade” (2013, p. 24)¹¹⁷. Ese extrañamiento posibilitado por el texto artístico puede chocar, provocar y conmover el lector, haciéndolo reflexionar sobre la situación de violencia retratada. El tratamiento narrativo dado a la violencia, su funcionalización, atiende a las necesidades artísticas y

Lejos de tergiversar la verdad, la ficción nos convoca a imaginar lo inimaginable para producir una comprensión más compleja de la realidad. Más aún, cuando la ficción recurre deliberadamente a lo falso (datos imaginarios, personajes inventados), no lo hace para reivindicar lo falso, según indica Saer, “sino para señalar el carácter doble de la ficción, que mezcla, de un modo inevitable, lo empírico y lo imaginario” (PABÓN, 2015, p. 27).¹¹⁸

Así, la ficción permite a la literatura el enfoque de temas que, como la violencia, pueden ser espinosos. El tratamiento artístico dado a la violencia permite desvendar, a partir de la ficción, particularidades de la realidad retratada y “representar literariamente

¹¹⁷ Em sentido semelhante, FRYE (2017, p. 68) diz que “uma das utilidades mais óbvias” do estudo da literatura é de um mundo de imaginação é o “incentivo à tolerância”.

¹¹⁸ Tradução nossa: “Longe de tergiversar a verdade, a ficção nos convoca a imaginar o inimaginável para produzir uma compreensão mais complexa da realidade. Mais ainda, quando a ficção recorre deliberadamente ao falso (dados imaginários, personagens inventados), não o faz para reivindicar o falso, segundo indica Saer, ‘mas para assinalar o caráter dúplice da ficção, que mescla, de um modo inevitável, o empírico e o imaginário’”.

a violência funciona como um espelho questionador” (BENATTI, 2020A, p. 24). LESPADA (2015, p. 36), apoyándose en el trabajo de Foucault, trata del asunto:

*(...) Foucault, refiriéndose a la doble relación que con la verdad y el poder mantiene la literatura, postula que a esta última “le corresponde decir lo más indecible, lo peor, lo más secreto, lo más intolerable”, porque al estar consagrada a revelar lo inconfesable y a transgredir todos los límites y las reglas, tendrá que colocarse ella misma fuera de la ley, o al menos asumir la carga del escándalo o de la revuelta: más que cualquier otra forma de lenguaje la literatura sigue siendo el discurso de la “infamia”. La literatura se instaure como ficción, como artificio, “pero comprometiéndose a producir efectos de verdad”.*¹¹⁹

Ginzburg (2013, p. 24) apunta todavía que “textos literários podem motivar empatia por parte do leitor para situações importantes em termos éticos”. Así, la cólera de Aquiles no es meramente un recorte de violencia, sino obliga el lector a cuestionamientos sobre la (in)justicia da irresignación del héroe, así como sus límites, además de la vanidad de la búsqueda por la gloria del más allá. Al tratar de temas violentos, la literatura viabiliza la pregunta de su génesis, de sus causas próximas y remotas, de sus relaciones con la realidad, de su (im)pertinencia a la situación narrada. La violencia usada para repeler una agresión injusta puede, al no contenerse, venir a perpetrar (y, a veces, perpetuar) nuevos ciclos de violencia

Frente a esos intentos de conceptualización de lo que sea violencia, así como de sus aspectos éticos y estéticos, es importante tener en cuenta la amonestación de MICHAUD:

É preciso estar pronto para admitir que não há discurso nem saber universal sobre a violência: cada sociedade está às voltas com a sua própria violência segundo seus próprios critérios e trata seus próprios problemas com maior ou menor êxito (MICHAUD, 1989, p. 14).

En ese paso, mucho se habla sobre la imposibilidad de narrar, en especial después de la experiencia de las Grandes Guerras (BENJAMIM, 1987). Sin embargo, casi siempre el enfoque es dado bajo la perspectiva de la experiencia europea. No obstante,

¹¹⁹ Tradução nossa “(...) Foucault, referindo-se à dúplici relação que com a verdade e o poder mantém a literatura, postula que a essa última ‘deve dizer o mais indizível, o pior, o mais secreto, o mais intolerável’, porque ao estar consagrada a revelar o inconfessável e a transgredir todos os limites e regras, ela terá que se colocar fora da lei, ou pelo menos assumir o fardo do escândalo ou da revolta: mais do que qualquer outra forma de linguagem, a literatura continua sendo o discurso da ‘infâmia’. A literatura se estabelece como ficção, como artificio, ‘mas comprometida em produzir efeitos da verdade’.”

Nas Américas a brutalização das pessoas é ligada à brutalização do espaço e estas brutalizações são enraizadas no passado. O genocídio de tribos indígenas, a escravidão e o sistema de plantação e as várias formas de exploração da natureza, entre outros, caracterizaram as diferentes fases e processos de colonização e ainda continuam a ter um impacto sobre o pensamento e o agir das pessoas não somente em termos de como elas se relacionam e tratam os diversos outros, mas como as imagens destes eventos traumáticos perseguem ideias e atos (WALTER, 2017, p. 187).¹²⁰

Si existe ese embrutecimiento en las Américas en general, eso se refleja, en especial, en Paraguay que, a su turno, pasó por, al menos, tres experiencias bélicas traumáticas: la Guerra de la Triple Alianza (1864-1870), a Guerra do Chaco (1932-1935) e a Revolución de 1947, y una larga dictadura¹²¹. Tales eventos atraviesan la narrativa de Mario Halley Mora, en las novelas, en los cuentos, en la distribución de roles de género, por la recreación de la memoria de los personajes. Por ese motivo, conviene analizar como la violencia traspasa la obra en estudio.

Antes de adentrar en los aspectos de la violencia en la obra, es necesario recordar lo que se destacó en la introducción de esa investigación, esto es, que las guerras, en especial la Guerra de la Triple Alianza están en la génesis del silenciamiento de la literatura paraguaya. La situación de violencia vivenciada en el país es apuntada por los estudiosos como motivo que retardó la propia constitución narrativa nacional. Y no apenas eso, como se verá en el recorrer de los episodios narrados en los cuentos, habrá diversas referencias a la Guerra de la Triple Alianza, Guerra Guasu, Guerra Grande, o *Guerra do Paraguai*. Eso se justifica, según Luc Capdevilla (2010, p. 13), porque:

*El recuerdo conflictivo de la guerra de la Triple Alianza, formidablemente vivo, formó parte de la estructuración del microcosmos paraguayo a lo largo de todo el siglo XX. Dicho de otro modo, las contradicciones internas a la sociedad, exacerbadas durante la guerra, los conflictos de memoria y las ambigüedades del recuerdo del que son objeto forman el conjunto constitutivo del tiempo presente paraguayo.*¹²²

¹²⁰ Sobre esse assunto, Karl Kohut questiona e matiza a premissa de Ariel Dorfman, para quem a literatura hispano-americana seria mais violenta do que outras regiões, haja vista que “*La violencia es una constante de la literatura*” (2002, p. 203).

¹²¹ Para melhor compreender a presença do autoritarismo no Paraguay, faz-se necessário ler a obra de Guido Rodríguez Alcalá, *Ideologia Autoritária* (2005).

¹²² Tradução nossa: “A memória conflituosa da guerra da Tríplice Alianza, formidavelmente viva, formou parte da estruturação do microcosmo paraguaio ao longo de todo o século XX. Em outras palavras, as contradições internas à sociedade, exacerbadas durante a guerra, os conflitos de memória e as ambigüedades da memória a que estão submetidos formam o conjunto constitutivo do presente paraguaio”.

En síntesis, la Guerra es constitutiva del imaginario social paraguayo, y su violencia es constante en el discurso local como algo más que memoria o historia, es vivenciada como siendo un eterno presente.

3.2 La violencia en la obra en la voz del narrador en Halley Mora

El escritor no era ajeno a la violencia. Su abuela le contaba historias sobre la *Guerra de la Triple Alianza*, que había vivenciado cuando pequeña. Sus hermanos combatieron en la Guerra del Chaco, su padre murió cribado a tiros en 1937, uno de sus hermanos tuvo destino parecido en 1959; el propio autor, cuando joven, participó en la guerra civil del 1947, en un pelotón cuya misión era la protección de la capital del país.

En su ensayo autobiográfico, titulado *Yo anduve por aquí*, que fue escrito ya casi en el fin de su vida, luego de recordarse de algunas de las atrocidades de la guerra, reconoce haber sido un actor – aunque figurante – de la tragedia que asoló el Paraguay:

Estas reflexiones, vale repetir, no son una renuncia ni una denuncia a mi condición de colorado. Es simplemente la meditación de un hombre viejo que de joven se vio sumergido en el error de todos, participó de una culpa colectiva y fue, aunque de coro, actor en una tragedia que no debió suceder, porque ninguna bandera justifica la destrucción de un país y el desgarramiento de un pueblo (MORA, 1999, p. 111).¹²³

No bastasen todos esos hechos narrados, el Paraguay todavía vivió bajo la dictadura de Alfredo Stroessner de 1954 a 1989. Por lo tanto, no es de espantar que violencia permee la obra de Mario Halley Mora.

En *Cuentos, microcuentos y anticuentos*, es posible percibir una movilización de la escrita entorno de la violencia, de la muerte, del trágico, un poco alentada por la cultura fatalista que tenía a la muerte por certeza “Ñã manonte arã voí nico” (MORA, 1999, p. 21)¹²⁴. La poca trascendencia atribuida a la muerte es sentida, por ejemplo, en microcuentos como *Suceso*, *Frustración* y *La vida continúa*. Este último, en especial

Llevaba ocho días de enterrado. Al noveno, su viuda se decidió a abrir las ventanas de la casa y entró el sol con un brillo casi irreverente. Por la tarde ella se miró al espejo, se vio pálida y se permitió un toquecito de maquillaje. Un poco después su hija regresó del Colegio, puso un disco en el combinado

¹²³ Tradução nossa: “Essas reflexões, vale repetir, não são uma renúncia nem uma denúncia a minha condição de colorado (partido tradicional paraguaio, ao lado do partido liberal). É simplesmente a meditação de um homem velho que, quando jovem, se viu submergido no erro de todos, participou de uma culpa coletiva e foi, ainda que no coro, ator em uma tragédia que não deveria ter acontecido, porque nenhuma bandeira justifica a destruição de um país e a dilaceração de um povo”.

¹²⁴ Tradução nossa: “De qualquer jeito todos temos que morrer”.

*y la música sacó como a empujones a la tristeza que había estado fermentando en la obscuridad de la casa cerrada. Más tarde sonó el teléfono y el hijo atendió la llamada de una chica, y hubo risas. El olvido había empezado.*¹²⁵

La noción pasada por el microcuento es casi estoica. La muerte es entendida como algo tan inherente al humano que su destino es el olvido. De alguna forma eso también se representa en *Vivir*, donde lo que importa es la intensidad de la vida, no su duración, pues... de cualquier modo vamos todos morir.

El aspecto para destacado, por lo tanto, en la obra, es la relación entre los narradores y las violencias narradas. Después de reconocer en el narrador un punto privilegiado para análisis de la violencia, GINZBURG (2013, p. 31) clasifica los narradores, en relación a la violencia, de cuatro formas: el narrador que se pone a la distancia de los acontecimientos; el que es víctima de la violencia; el que comete la violencia; y el que oscila entre dos posiciones discursivas. En la obra en análisis, ese cuarto tipo de narrador no se hace presente. A pesar de esa clasificación, más apropiada al tema de la violencia, también serán adoptadas las clasificaciones más tradicionales de los tipos de narrador: autodiegético, heterodiegético y homodiegético.

Aunque Mario Halley Mora haya sido un hábil creador de personajes femeninos, en todos los géneros del libro investigado hay el predominio del narrador masculino, que es exclusivo en los casos en que se habla de violencia, eso porque, de algún modo, como MICHAUD (1989, p. 63) alerta, “as normas do comportamento machista são freqüentemente o ponto de partida do confronto”. Esa visión dialoga con la propia percepción de Halley Mora sobre la sociedad paraguaya, en la cual a los chicos “*no faltaban padres que les ponía como rúbrica un revolver al cinto como resumen y símbolo de iniciación varonil*”¹²⁶ (MORA, 1999, p. 15), en franco culto a una figura masculina involucrada por la violencia.

Interesante notar que, a pesar de las experiencias personales del autor con la muerte y con la violencia – o tal vez por ellas –, el tipo de narrador que predomina en la

¹²⁵ Tradução de ALMEIDA E ALMEIDA (2020): “Já estava enterrado há oito dias. No nono, sua viúva decidiu abrir as janelas da casa e entrou o sol com o brilho quase irreverente. De tarde ela olhou-se ao espelho, viu-se pálida e permitiu-se um toquezinho de maquiagem. Um pouco depois, sua filha voltou do colégio, pôs um disco no aparelho de som e a música tirou, como que por empurrões, a tristeza que havia estado fermentando na obscuridade da casa fechada. Mais tarde, tocou o telefone e o filho atendeu a chamada de uma menina, e houve risos. O esquecimento havia começado”.

¹²⁶ Tradução nossa: “não faltavam pais que lhes colocassem como distinção um revólver ao cinto como resumo e símbolo da iniciação varonil”.

obra es el heterodiegético, aquel que cuenta una historia de la cual no participa, conforme se infiere de la tabla abajo:

Tabla 1 - Tipos de Narrador

	Autodiegético	Heterodiegético	Homodiegético
Cuentos	5	17	4
Microcuentos	3	33	1
Anticuentos	3	0	0

Fuente: el autor.

A pesar del predominio del narrador heterodiegético, tal vez el segundo dato que llame atención de la tabla sea el hecho de que, en los anticuentos, todos son autodiegéticos, narrados en flujo de consciencia. Y, en todos, se hace presente – aunque espectralmente – la violencia.

3.3 Narrador autodiegético

En los anticuentos, cuya intención es más claramente la de romper con las estructuras de los cuentos, el narrador también parece romper con la estructura de la realidad. La historia fluye, sin respiro, sin párrafo, pasándose apenas dentro de la consciencia del narrador que sabe que es buscado para ser muerto (*Del miedo*), que se inmoviliza por la presencia del adversario (*De la furia*), que es perseguido (*Del fuego*). Como se nota, la violencia en los anticuentos se siente como “ação contrária à ordem ou à disposição da natureza” (ABBAGNANO, 2012, p. 1198) y no se expresa apenas por la temática, pero también por la forma. La narrativa se da de modo contrario al orden y al que se espera de la estructura de un cuento. El cuento desmorona por la voluptuosidad narrativa, por la agresividad del narrador que – desesperado – no da tiempo al lector para que digiera las informaciones que son tiradas en su cara, arrastrándolo para el centro de una historia que no entiende, pero cuya agresividad es palpable.

Los narradores de los anticuentos son masculinos, viviendo en un mundo de agresividad, venganza, muerte y persecución. La violencia sin sentido que recorre las líneas de los anticuentos da cuenta de una vida caótica, que ve en la ruptura de la forma

la historia a ser narrada. Al fragmentar los límites del cuento, se percibe también la trasgresión de la lógica, de lo racional, permitiendo el predominio de una irracionalidad de matiz violento.

En la obra, el género anticuento es el que tiene una mayor unidad temática. Mientras en los cuentos y microcuentos, hay producción de variadas índoles, del humor al trágico, del ecológico al romántico, en los anticuentos hay apenas una temática: la violencia. El asombro frente a la violencia, el miedo causado por ella, la expectativa de sufrirla.

En la clasificación de Ginzburg, los anticuentos traen para la narrativa la voz de la víctima; es el narrador que sufre – o juzga sufrir – la violencia narrada. Es sobre el narrador que actúa el miedo, el pavor, la ansiedad.

En los cuentos, a su turno, de las cinco narrativas autodiegéticas, cuatro¹²⁷ presentan algún tipo de violencia. Aun así, hay estrategias de alejamiento del narrador del contenido de la violencia. En *La libreta de almacén*, entre la muerte de la criatura y la narrativa, el narrador interpone un artificio ficcional de imaginar los acontecimientos no bajo un vínculo narrativo, pero sí por medio de una libreta de almacén, que, al hacer el registro contable, imprime los indicios de acontecimientos contra el orden de la vida. Ya en *El arribeño* y *Cinta grabada*, o alejamiento del narrador se da por la interposición de una grabadora, que capta la narrativa, alejando, así, la responsabilidad del narrador por las violencias descritas.

En el cuento *Muerte administrativa*, como mencionado en secciones anteriores, hay una representación un tanto cáustica del sistema burocrático y de salud del Paraguay. Como ya mencionado, la situación narrada no llega a chocar un latinoamericano. A pesar de la coloración irónica y del evidente absurdo de la situación, se aproxima a una narrativa de mera descripción de la realidad. Eso demuestra la naturalización de una forma de violencia, la burocracia. En las palabras de ARENDT (2020, p. 55):

Hoje poderíamos acrescentar a última e talvez a mais formidável forma de dominação: a burocracia, ou o domínio de um sistema intrincado de departamentos nos quais nenhum homem, nem um único nem os melhores, nem a minoria nem a maioria, pode ser tomado como responsável e que deveria mais propriamente chamar-se o domínio de Ninguém.

¹²⁷ *Muerte administrativa, La libreta de almacén, Cinta grabada, El arribeño* e *El fantasma*.

El cuento expone esa herida, esa enfermedad de la percepción de la realidad, que pone el texto, el documento, por encima de la realidad. En el imperio del archivo, la partida reina soberana, impasible, prescribiendo los dictámenes de la realidad. Si la realidad no se adecúa al documento, que se cambie la realidad, no el documento. La estructura burocrática existe y un “expediente es una cosa respetable” en sí, independiente de su finalidad o funcionalidad.

El ciudadano – y, en el caso, el paciente – es alejado de la estructura de poder, no pudiendo a ella siquiera dirigirse, a pesar del error grosero. El individuo es abandonado al dominio de Nadie, no teniendo a quien quejarse, ni a quien recurrir. Perdido frente a un Estado que le niega incluso la existencia. La angustia frente al absurdo de la violencia simbólica sufrida se destaca por la opción del uso de un narrador autodiegético, que da un tono memorialista a la historia.

En *La libreta de almacén*, la pobreza paraguaya es retratada por el hábito de fiar. En su libro de memorias, Halley Mora (1999, p. 52) cuenta que se inspiró en *Don Pancho*, dueño de almacén de su barrio, de costumbres excusos y abusivos, que usaba de las libretas de almacén para saber, por medio de las deudas contraídas, las costumbres y actividades de la familia deudora.

Esa invasión en la intimidad del deudor es transformada en estrategia narrativa por el escritor, que cuenta la muerte de una criatura, por la lectura – algo divinatória – del flujo de caja del almacén del barrio. La narrativa se da por la lectura que el nuevo propietario hace del libro recién descubierto, o sea, la situación antinatural de la muerte de la criatura no es vivenciada por el narrador, pero extraída de la lectura del texto que tiene en manos. Es claro que el lector necesita (des)confiar duplamente en ese narrador. A una porque él cuenta la historia desde su punto de vista, a dos porque solo él tiene acceso a la libreta de almacén, de ella extrayendo los movimientos contables que justifiquen la conclusión por el trágico final.

Cinta grabada, a su turno, trae el alejamiento del narrador que se da por la interposición de un elemento tecnológico, una grabadora, que capta la narrativa de una persona del pueblo, que se dice con dificultades para contar historias, en especial cuando en español, por la interferencia del guaraní que trae interiorizado: “-Y *má toavía, cuando hablo castellano me parece que voy arrastrando la palabra, medio a*

remolque del guaraní que tengo en mi cabeza”¹²⁸. Más allá de esas cuestiones lingüísticas, que son marcantes, ALMEIDA (2019, p. 196) observa que:

A narrativa, que busca seguir a cadência de uma conversa informal, resulta em miscelânea de menções a eventos que marcaram a sociedade paraguaia, tais como a Guerra da Tríplice Alianza (1864-1870), a Guerra do Chaco (1932-1935) e a Revolução de 1947, o que ajuda a compreender o tempo em que se passam as histórias contadas e permitem vislumbrar peculiaridades das relações sociais e históricas do Paraguai.

Como se nota, la cuestión bélica, que permea la sociedad paraguaya, está presente en el cuento. Como ya expuesto anteriormente, el propio Mario Halley Mora vivenció personalmente tanto la Guerra del Chaco cuanto participó de la Revolución del 1947. A pesar de esa experiencia personal, es clara una opción de alejamiento de la responsabilidad por la narrativa. Antes de entrar en la historia a ser narrada, el narrador cuenta su experiencia con la Guerra del Chaco, en la cual tiene que combatir bolivianos en el Chaco Paraguayo, en un escenario en que escaseaba agua. También cuenta de su negativa en participar de la Revolución del 1947. Al contrario de Mario Halley Mora, el narrador se niega a participar de la guerra civil, aunque haya sido agredido para alistarse:

*Me pegaron con arreador hasta que mi carne dijo basta, pero no era yo, sino mi carne, y me caí medio muerto y sin sentir más nada. Me jugaron mucho, pero igual no me jui. Sabía lo que era la Revolución, peor que con los bolivianos, porque uno le puede matar a su pariente sin saber nada, y cuando uno sabe eso, el corazón se descolorea, igualito que mi pañuelo viejo del 22. Y no me jui nomá...*¹²⁹

De alguna manera, ese narrador redime, en su desobediencia civil, el propio autor, dejando claro que el corazón y el apego partidario ya habían perdido los colores que tenían anteriormente. En su libro autobiográfico trata del dolor de esos conflictos:

Y lo que duele más, la inocencia que no se perdió con la guerra del Chaco, se perdió por primera vez con la guerra civil de 1947. Lo malo de las guerras es que terminan con victoriosos soberbios y vencidos humillados. Pero es infinitamente peor cuando en la guerra «civil» vencedores y

¹²⁸ Tradução de ALMEIDA, (2019): “E mais ainda, quando falo castelhano parece que vou arrastando a palavra, meio a reboque do guarani que tenho em minha cabeça”.

¹²⁹ Tradução de ALMEIDA (2019): “Me bateram com relho até minha carne dizer chega, mas não era eu, mas minha carne, e caí meio morto e sem sentir mais nada. Me maltrataram muito, mesmo assim não fui. Sabia o que era a Revolução, pior que com os boliviano porque a gente pode matar um parente sem saber nada, e quando a pessoa sabe disso, o coração desbota, igualzinho que meu lenço velho de 22. E então eu não fui...”

vencidos son del mismo país, la misma nación, la misma raza y cultura. Hoy, todavía sectariamente se discute la atribución de culpas y responsabilidades. Todos fuimos culpables sin absolución posible (MORA, 1999, p. 114)¹³⁰.

De ese modo, “a memória do trauma é sempre uma busca de compromisso entre o trabalho de memória individual e outro construído pela sociedade” (SELLIGMAN-SILVA, 2008, p. 67). Por medio de su narrativa, hay una amalgama entre las experiencias personales y una imagen que pesa sobre el inconsciente colectivo, y la vivencia del autor y del narrador se vinculan y se tensionan.

Pero la historia que el narrador quiere contar es otra, protagonizada (tal vez sea mejor decir: sufrida) por Aparicia Peña. Antes de su nacimiento ya está marcada a la violencia, en la permisividad dada a los hombres de ir de pueblo en pueblo, acostándose con las mujeres que quisieran, a fin de sanar o perjuicio causado por el exterminio poblacional de la Guerra de la Triple Alianza. La paternidad, por lo tanto, es negada a la protagonista. La presencia de la guerra todavía se nota en los propios adornos llevados por la bella joven, que a la misa llevaba puesta:

*(...) su rosario de coral y filigrana encima de su typoi almidonado, y su zarcillo de tre pendiete y su anillo de ramale como sólo la gente de ante sabía hacer allá por Luque. Ella mostraba con orgullo esa su prenda, que hasta ahora no sé cómo su mamá salvó de lo cambá de don Pedro II, que padeciendo ha de estar en el Purgatorio como decía mi mamá, y se hacía la señal de la crú para sacarse la suciedá de la boca y de la cabeza*¹³¹.

Los atavíos de la protagonista traen a la memoria la guerra, sumando al valor monetario y estético el valor del coraje y de la memoria de haber engañado a los *cambá* (los negros), esto es, los soldados de Don Pedro II. Incluso esa designación peyorativa dada a los soldados brasileños, por los paraguayos, es heredad del imaginario bélico.

¹³⁰ Tradução nossa: “E o que dói mais: a inocência que não se perdeu na Guerra do Chaco, perdeu-se po primeira vez com a guerra civil de 1947. O lado ruim da guerra é que terminam com vitoriosos arrogantes e vencidos humilhados. Mas é infinitamente pior quando na guerra ‘civil’ vencedores e vencidos são do mesmo país, da mesma nação, de mesma raça e cultura. Ainda hoje se discute sectariamente a atribuição de culpas e responsabilidades. Todos fomos culpáveis sem absolvição possível”.

¹³¹ Tradução de ALMEIDA (2019): “(...) seu rosário de coral e filigrana sobre seu typói engomado, e seu brinco de três pedras e seu anel entrelaçado como só a gente de antes sabia fazer lá por Luque. Ela mostrava com orgulho essa prenda, que até agora não sei como sua mãe salvou dos kambá de dom Pedro II, que padecendo deve estar no Purgatório como dizia minha mãe, e fazia o sinal da cruz para tirar a sujeira da boca e da cabeça”.

Durante el conflicto, los brasileños eran nombrados de negros (kamba, cambá) o incluso de monos, por la prensa paraguaya de la época.¹³²

En el cuento, la violencia se da porque Aparicia, que tenía una relación muy próxima a un padre italiano recién llegado, aparece con el vientre hinchado, lo que despierta la furia de su novio. Ciego de celos, fiándose en la lengua ferina del pueblo, mata el padre. En un remedo de Romeo y Julieta, Aparicia se suicida. Posteriormente, se descubre que Aparicia no estaba embarazada, sino que tenía un tumor en el estómago.

En ese caso, la violencia y la consecuente muerte se dieron por la ignorancia, por la falta de tolerancia y por la desconfianza del celibato pastoral impuesto por la iglesia.¹³³ Y el epílogo de la narrativa trae una lógica un tanto conformista en relación con la violencia vivenciada en la sociedad paraguaya:

*-Así es desde siempre. Usted dice que la muerte es el fin. Cierto es eso, pero también la muerte es el comienzo y el medio, todo junto de una vez. Nadie no quiere nacer para morir, pero desde que uno es parido el ángel de la guarda ya viene de luto, por si acaso nomás. La muerte está en todo, don. En la espuela del gallo y en el corazón inocente que guarda su amor bajo el typoi. Galopea encima del pingo del caudillo y forma fila entre la gente en lo día de votación. Nunca se duerme, porque siempre está alerta y manotea y agarra apena la caña se sube en la cabeza, o el pie retobado pisa el fleco del poncho del semejante. La muerte siempre ronda cerquita de la gente, como perro que espera una sobra de la vianda de la vida, o sino como arribeño pendenciero que llega a un baile y pide para bailar una polka partidaria, que es la polka de la muerte, porque pone miedo en el corazón de lo músico y afila el cuchillo de lo contrario...*¹³⁴

Como se nota de la cita, en ese corto párrafo, que afirma que el paraguay, al nacer, ya tiene su ángel de la guardia en luto, el narrador tangencia las estafas electorales por la amenaza de los caudillos locales, que controlaban las elecciones en un país que tiene un largo histórico de dictaduras. También explicita una ofensa específica

¹³² Na hemeroteca da Biblioteca Nacional do Paraguay (<http://bibliotecanacional.gov.py/hemeroteca/>) estão disponíveis exemplares do jornal Cabichuí, no qual, nas datas de 16 e 20 de maio de 1867, há expressões como “cambá”, “macacos” e charges nas quais reduzem os soldados brasileiros a escravos

¹³³ Talvez a desconfiança fosse, de algum modo, justificada. Por ter se tornado Presidente da República do Paraguay, é conhecido o caso de Fernando Lugo que, enquanto exercia os misteres sacerdotais, engravidou ao menos duas de suas fiéis.

¹³⁴ Tradução de ALMEIDA (2019): “É assim desde sempre. O sinhô diz que a morte é o fim. Com certeza, mas também a morte é o começo e o meio, tudo junto de uma vez. Ninguém não quer nascer para morrer, mas desde que uma pessoa é parida, o anjo da guarda já vem de luto, por via das dúvidas. A morte está em tudo, sinhô. Na espada do galo e no coração inocente que guarda seu amor sob o typói. Galopa sobre o cavalo do caudilho e forma fila entre as pessoas no dia de votação. Nunca dorme, porque sempre está alerta e te surpreende tão logo a cachapa te sobe na cabeça, ou o pé teimoso pisa a borda do poncho do semelhante. A morte sempre ronda pertinho da gente, como cachorro que espera uma sobra da vianda da vida, ou se não como forasteiro encenqueiro que chega num baile e pede para dançar uma polka partidária, que é a polka da morte, porque põe medo no coração dos músicos e afia a faca dos inimigos...”

a un paraguayo y que parecería inofensiva para cualquier otra persona, cual sea la de pisar en poncho de alguien:

(...) si algún ciudadano hispano parlante usa poncho, y alguien se lo pisa, éste pedirá disculpas y no pasará nada. Sin embargo para el nativo criollo, la cosa, el ser pisado en el poncho, significa un grave insulto, y generalmente no admitirá disculpas, ni siquiera la de haberlo pisado sin advertirlo.¹³⁵

Por fin, en el párrafo citado, todavía denota la intolerancia política, provocada cuando se pide, en fiestas, a los músicos que tocasen polcas partidarias. La polca es un género musical bastante popular en Paraguay y los tradicionales partidos políticos, Colorado y Liberal, tienen canciones propias para hacer propaganda partidaria. Tocar la música de un otro partido, en una fiesta, podría despertar la furia de los presentes y desencadenar pelea, en especial porque la propia Revolución del 1947, fue un conflicto entre liberales y colorados.

El arribeño se vale del mismo recurso que el cuento anterior, interponiendo entre el narrador y el lector una grabadora, ya marcado por el extrañamiento de la primera sentencia. La incompreensión frente a la ciencia, representada por la grabadora del entrevistador, es contrapuesta a la ausencia de transcendencia atribuida al arribeño (vago), que siente la libertad, aún que no sepa de ella hablar, porque elaborar el conocimiento no es esencial. No es imprescindible saber discurrir sobre la libertad; lo importante es que la viva. Según el narrador:

-No, señor, no habla de libertad, porque se me hace que no tiene alcance para entender de todo eso.

-Pero también no habla del aire que respira, porque uno no se anda preocupando tanto e las cosa que forma parte de uno.¹³⁶

El narrador cuenta al entrevistador una historia involucrando una fugitiva de una revolución ocurrida en Rusia. Sigue, por lo tanto, más o menos la misma estructura del cuento anterior. Una protagonista mujer, heredera de guerras y revoluciones, marcada, por lo tanto, por el estigma de la violencia.

¹³⁵ Tradução nossa: “(...) se algum cidadão hispanofalante usa poncho, e alguém pisa nele, este pedira desculpas e não acontecerá nada. No entanto, para o nativo crioulo, a coisa, o ter pisado seu poncho, significa um grave insulto, e geralmente não admitirá desculpas, nem sequer o de tê-lo pisado sem querer” (cf. Anexo III, Comentário’i: Einstein le contestó, 22 de octubre de 1983.).

¹³⁶ Tradução nossa: “Não senhor, não fala de liberdade, por que acho que ele nem chega a entender tudo isso. / Mas também não fala do ar que respira, porque quanto a gente não se preocupa tanto e as coisa forma parte da gente”.

Pese a que también de la idea de la existencia de un posible triángulo amoroso, la diferencia es que la historia deja entrever que la violencia final hubiera sido perpetrada por la mujer. Como ya dicho en la introducción, Halley Mora fue pródigo en la construcción de personajes femeninos, por lo tanto, el cuento equilibra la balanza y muestra también la mujer tanto con la potencialidad de autodefensa cuanto con el potencial para la violencia. Mientras Aparicia Peña es víctima, la rusa es retratada como una mujer suficientemente fuerte e independiente.

Por fin, el último cuento da selección, *El fantasma*, trae una historia de matiz sobrenatural, en que está presente el espectro de la Guerra de la Triple Alianza. El protagonista adquiere una vieja mansión asombrada, que

*Dicen que es el alma en pena de una joven. En 1865 el novio partía al frente. Ella prometió esperarlo, EN ESTA CASA, y el novio nunca volvió. Asunción fue ocupada por tropas brasileñas, y al parecer, una noche, ella se suicidó antes de ser ultrajada.*¹³⁷

En el cuento en sí, no hay violencia, pero esa reminiscencia de la guerra, constante en la historia paraguaya. Así como el fantasma de la mujer asombra la casa, el fantasma de la guerra asombra el país.

Además del constante recuerdo de la guerra como algo doloroso, el cuento expresa también una esperanza relativa a la guerra: la *plata yvyguy*¹³⁸, esto es, los tesoros que habrían sido enterrados por las familias ricas paraguayas a fin de evitar que cayesen en manos de soldados brasileños.

Esa creencia cuanto a los tesoros escondidos aún está presente en el imaginario paraguayo, habiendo sido retratada por Mario Halley Mora, en el teatro, en la pieza *Plata yvyguy rekávo*, y en cinema, en la película *Los Buscadores* (2017), de Juan Carlos Maneglia e Tana Schémbori, además de ser una presencia constante en los periódicos del país¹³⁹.

¹³⁷ Tradução nossa: “Dizem que é a alma penada de uma jovem mulher. Em 1865, o noivo partiu para o front. Ela prometeu esperá-lo, nesta casa, e o noivo nunca mais voltou. Assunção foi ocupada por tropas brasileiras e, ao que parece, uma noite, ela cometeu suicídio antes de ser violada”.

¹³⁸ *Plata yvyguy* é uma expressão *jopara*, mescla de guarani com espanhol: *plata*, do espanhol, significa prata, dinheiro; *yvyguy*, do guarani, é palavra composta pela justaposição de *yvy*, que significa terra, solo, e *guy*, debaixo, sob, no fundo, escondido. *Plata yvyguy* é a tesouro escondido de baixo da terra.

¹³⁹ À guisa de exemplo: <https://www.popular.com.py/2022/05/09/pareja-le-pago-a-colombiano-y-complices-para-que-les-muestre-donde-habia-plata-yvyguy/>, <https://www.extra.com.py/actualidad/buscan-plata-yvyguy-el-gimnasio-donde-hay-pora-n2970817.html>, <https://www.extra.com.py/actualidad/polis-extorsionados-buscaban-plata-yvyguy-patio-ajeno-n2819713.html>, <https://www.abc.com.py/edicion-impresajudiciales-y-policiales/casi-mueren-en-busca->

El cuento concluye con el reencuentro del alma en pena con la imagen de su amado, haciendo con que se considere que no era el fantasma que asombraba la casa, pero sí, era ella quien era asombrada por la ausencia del novio que jurara esperar. El reencuentro puede ser leído como la reconciliación que todavía se busca en el país, de forma que abandone la visión de la guerra como presente, para poder superarlo y que la violencia causada no genere más resentimiento.

En sentido contrario, ninguno de los microcuentos con narradores autodiegéticos¹⁴⁰ cuenta historias de violencia. Se ponen situaciones más próximas al cotidiano, prosaicas: el amor, el correr de la vida, el paso del tiempo. La violencia no toca al narrador. Por otra parte, lo más cercano a la violencia que llega al narrador será por medio del homodiegético, como se verá en la próxima sección.

3.4 Narrador homodiegético

A partir de este punto no se tratará más de los anticuentos, una vez que todos tenían narrador autodiegético. A su turno, el narrador homodiegético y excepcional en el libro, apareciendo en apenas cuatro textos: tres cuentos¹⁴¹ y un microcuento¹⁴². En todos están presentes muerte y violencia.

Castración es una narrativa inserida en la tradición de los cuentos policiales, pues

Aquí tenemos otra tradición del cuento policial: el hecho de un misterio descubierto por obra de la inteligencia, por una operación intelectual. (...)

*Tenemos, pues, al relato policial como un género intelectual. Como un género basado en algo totalmente ficticio; el hecho es que un crimen es descubierto por un razonador abstracto y no por delaciones, por descuidos de los criminales (BORGES, 2005, p. 234).*¹⁴³

El narrador homodiegético en *Castración* atestigua una violencia inscrita en la simbología sexual, como lo sugiere desde el principio el título del cuento. La historia se

de-tesoro-1508236.html , <https://www.ultimahora.com/hombres-buscaban-plata-yvyguy-y-hallaron-un-objeto-que-ahora-la-fiscalia-analizara-n2896613.html>.

¹⁴⁰ *Locuras, El río e 49 años.*

¹⁴¹ *Castración, Recuerdo de Reyes e El entierro.*

¹⁴² *Fúnebre.*

¹⁴³ Tradução nossa: “Aqui temos outra tradição do conto policial: o fato de um mistério descoberto por obra da inteligência, por uma operação intelectual. (...)”

Temos, pois, o relato policial como um gênero intelectual. Como um gênero baseado em algo totalmente fictício; o fato é que um crime é descoberto por um raciocinador abstrato e não por delações, por descuidos dos criminosos”.

desarrolla en un pueblo del interior, Posta Acuña, en el Chaco Paraguayo. El clima interiorano es compuesto en los primeros párrafos, por la descripción de los hábitos simples, cuyos eventos principales parecen darse en el entorno de la iglesia, sea por las misas, sea por el locutor de la casa parroquial que convoca a la “juventud sana” para un cóctel dansant.

En el medio de esa calma aparente, ocurre un crimen: el asesinato del dueño del acopio, la persona más rica del pueblo. En esa sociedad, en la cual la iglesia promueve cenas con bailes para la juventud sana, el dueño del acopio es un sujeto que ejerce sus derechos de hombre rico y conductor de la sociedad. Aunque casado, se da el derecho de disponer de las mujeres que para él trabajan.

El inspector de la policía local, ahijado del narrador, recurre a este para consejos sobre cómo proceder. Tiene sus sospechosos, hace sus audiencias, pero le causa especie el *modus operandi*: la víctima fuera castrada *post mortem*. Para el inspector de la policía, eso no tiene sentido:

-Lo que no «encuadra» en este «desarrollo» -me dijo refiriéndose a los acontecimientos- es una cosa. La castración. Castrar a un tipo, sí, y después matarle, es legítimo. Pero matar y después castrar parece cosa de individuo sin juicio en su cabeza.

Luego continuó reflexivamente, como hablando para sí mismo.

-Lo más peor que se le puede hacer a un sujeto es eso, porque es quitarle lo hombre que tiene. Es igual de insulto que quitarle el revólver cuando gallea o pisarle su pie cuando baila. Sí, Paíno, castrar al prójimo es lo último que hay. Pero para que sienta su castigo, el castrado tiene que estar vivo y seguir vivo pero monflórito. Es castigo de hombre a hombre, y para hombre vivo no para hombre muerto. Porque allá a la final el buen cristiano mata cuando hay necesidad o obligación pero no se ceba en el muerto. Y eso es lo que pienso de mis três detenido, que son bastante macho para castigar un perjuicio, pero no así.¹⁴⁴

Ese raciocinio demuestra que el jefe local de la policía tiene comprensión del fenómeno de la violencia como algo normal, tan imbricado está en la sociedad. Su

¹⁴⁴ Tradução nossa: “- O que não ‘enquadra’ nesse ‘desenvolvimento’ – disse-me referindo-se aos acontecimentos – é uma coisa. A castração. Castrar um cara, sim, e depois matá-lo é legítimo. Mas matar e depois castrar parece coisa de um indivíduo sem juízo na cabeça.

Logo continuou reflexivamente, como que falando para si mesmo.

- O pior que se lhe pode fazer a um sujeito é isso, porque é tirar dele o que ele tem de homem. É igual insulto que tirar-lhe o revólver quando se faz de galo, ou pisar-lhe o pé quando dança. Sim, Padim, castrar ao próximo é o último que há. Mas para que sinta seu castigo, o castrado tem que estar vivo e continuar vivo, mas emasculado. É castigo de homem a homem, e para homem vivo, não para homem morto. Porque lá no final, o bom cristão mata quando há necessidade ou obrigação, mas não se satisfaz no morto. E isso é o que penso de meus três detentos, que são bastante macho para castigar um prejuízo, mas não assim”.

tratamiento es incluso indulgente con quien cometa el crimen, lo que lo hace meditativo es la forma como el crimen fue cometido.

Aún no había sido solucionado el crimen cuando del entierro de la víctima. Como suele suceder en esos momentos, en especial cuando el muerto es persona de destaque en la sociedad, los discursos le son favorables. En la ceremonia, el narrador se pone a observar la viuda de la víctima y, en una operación mental, habiendo sido informado de que ella era infértil y que la víctima había embarazado a al menos tres empleadas, mira para las manos de la viuda y las percibe como garras: atina para la autoría del crimen.

Nuevamente aquí el crimen es cometido por una mujer, descrita como fuerte, así como en *El aribeño*. Pero esa no es la única violencia perpetrada en el cuento. En una lectura más atenta, todo el ambiente aparentemente pacífico del pueblo indica represión y constante de violencia social.

El albedrío estatal pesa en toda la narrativa y, por cuenta del foco en el crimen y por el impacto final del cuento, puede pasar casi desapercibido en la historia. No obstante, la conducta del inspector de policía muestra la sociedad disciplinada, controlada incluso por una autoridad de bajo escalón. Ese controle se nota por las rondas policiales y por las actitudes arbitrarias de la entidad policial. La primera actitud descrita del inspector de policía es punir un extranjero, de origen japonesa, que “osa” tejer un comentario sobre lo que consideraba desperdicio de los paraguayos. El nacionalismo del agente de la ley es muy útil para él: después de detener el sospechoso, confisca su radio (para él, claro).

Esa actitud despótica, sin embargo, no es usada tan solo como expresión de xenofobia; es una faceta del autoritarismo que queda impresa en la obra, pues alcanza a los demás. Ejemplo de eso es que la ronda policial también fiscaliza las aglomeraciones de personas, para ver se están a tratar de asuntos políticos:

Como todos los sábados se dirigió a la Casa Parroquial donde empezaba a reunirse la juventud sana. Jamás entraba al local. Entraban sí los dos gendarmes con la orden de «controlar todo», mientras él se quedaba afuera, en las sombras, pero no tanto, erguido, con las piernas abiertas y golpeando una y otra vez las botas con la fusta, como un tigre irritado que meneaba la cola. Después saldrían los soldaditos a murmurar: «Parte Sin Novedad», lo que

significaba que no habían escuchado hablar de política, y el trío se marchaba a continuar su ronda.¹⁴⁵

Esa fiscalización demuestra el constante control estatal sobre los comportamientos individuales. Funciona, por lo tanto, como una denuncia del autoritarismo de los gobiernos de turno, que se disponen a disciplinar el discurso individual. Aún en la esfera de la violencia política está la persecución a comunistas, por la detención de un ciudadano que escuchaba a la Rádio Moscú, con el confisco de su aparato (que termina yendo parar, convenientemente, bajo la custodia de la amante del inspector de policía).

O inspector de policía, que es quien hace el rol del Estado en la comunidad local, aparenta, en su discurso, un cierto escrúpulo al tomar actitudes, dejando explícito, que no quiere ser arbitrario, aunque sus conductas estén en desacuerdo con su discurso, conforme se deduce del análisis hecha por el narrador del idiolecto de la autoridad policial:

«Mirá, Paíno, vos sos leído y tenés tu 'desarrollo' por lo bien leído que sos y todo eso. Sé que tengo que proceder, pero no quiero ser arbitrario», me dijo. Por «desarrollo», palabra que se había quedado pegada a su vocabulario, él entendía todo lo susceptible de crecer por el esfuerzo, desde la estructura de un puente hasta la inteligencia humana. Y el «no quiero ser arbitrario» era su latiguillo permanente. Lo oí la última vez cuando ordenó a uno de los agentes a que fuera a detener a los dos primeros borrachos que encontrara en la calle. «No quiero ser arbitrario pero la Alcaldía necesita una manito de pintura», me dijo, y el día siguiente los dos detenidos estaban dándole a la brocha.¹⁴⁶

Además de un idiolecto propio, cuyo léxico peculiar denota su visión de mundo, el inspector de policía, al usar la conjunción adversativa luego de decir “yo no quiero ser arbitrario”, demuestra que esa ni de lejos es una de sus reales preocupaciones. Aún

¹⁴⁵ Tradução nossa: “Como todos os sábados, se dirigiu à Casa Paroquial onde começava a reunir-se a juventude sã. Jamais entrava no local. Entravam, sim, os dois policiais com a ordem de ‘controlar tudo’, enquanto ele ficava fora, nas sombras, mas não tanto, erguido, com as pernas abertas e golpeando uma e outra vez as botas com o chicote, como um tigre irritado que balança o rabo. Depois saíam os soldadinhos a murmurar: ‘Parte Sem Novidade’, o que significava que não haviam escutado falar de política, e o trio partia para continuar sua ronda”.

¹⁴⁶ Tradução nossa: “Olha, Paíno, você é estudado e tem teu desenvolvimento pelo bem estudado que é e tudo isso. Sei que tenho que proceder mas não quero ser arbitrário”, me disse. Por ‘desenvolvimento’, palavra que havia ficado grudada a seu vocabulário, ele entendia tudo o suscetível de crescer por esforço, desde a estrutura de uma ponte até a inteligência humana. E o ‘não quero ser arbitrário’ era seu afoite permanente. Da última vez que ouvi essa expressão foi quando ordenou a um dos agentes que fossem deter aos dois primeiros bêbados que entrara na rua. ‘Não quero ser arbitrário, mas a Delegacia necessita uma mãozinha de pintura’, me disse; no dia seguinte, os dois detentos estavam tratando de pintar a delegacia”.

más teniendo en vista su desfachatez en apropiarse (para si o para otro) de bienes confiscados.

En *Recuerdo de Reyes* el narrador trae a la memoria una historia presenciada en su infancia, en relación con una fecha conmemorativa de especial significado para las criaturas: Día de Reyes. En la tradición hispánica católica, los regalos no son dados en Navidad, sino en el Día de los Reyes, 6 de enero. Así, los mismos Reyes que regalaron al menino Jesús trajeron prendas a las criaturas. Comprensible el frenesí de la expectativa de los niños del barrio, por lo tanto.

A pesar de eso, se instaura el conflicto infantil, que resulta en agresión física. El conflicto entre niños retoma la cuestión de la religiosidad paraguaya, una vez que la disputa se da entorno de los regalos dados por los Reyes. Al desmentir la existencia y la bondad de los Reyes, Robertí provoca la ira de Juan Carlos, que le da una proverbial paliza.

Robertí, de un lado, hijo de un proletario, de otro, Juan Carlos, hijo de un abogado. Robertí había aprendido de su padre que “*lo Reye son una macana inventada por lo juguetero para vender*”¹⁴⁷. Juan Carlos defiende el honor del mito y de la iglesia. En esa dualidad, surge el enfrentamiento. La violencia sorprende al narrador, no por su ocurrencia en si, sino por quien la perpetra: el impecable Juan Carlos.

Apenas ahora, al recordarse de los hechos es que el narrador comienza a entender la actitud de su amigo: “*Recién ahora comprendo a Juan Carlos, porque comprendo hasta qué punto necesitamos volvernos guerreros para defender lo que creemos, o por lo menos lo que necesitamos creer*”¹⁴⁸.

El narrador todavía demuestra extrañeza en la corrección aplicada por el padre el agresor, que en lugar de “*retarle*”, esto es, ‘*dar-lhe um pito*’, hacerle un sermón, lo abraza y sintetiza una sorprendente (al narrador) filosofía: “*-Mirá, mi hijo. A los que no creen no se les pega. Se les enseña o se les perdona.*”¹⁴⁹. La opción por la no violencia en un contexto violento es vista como una anomalía.

¹⁴⁷ Tradução nossa: “Os rei são uma besteira inventada pelos vendedores de brinquedos para vender”.

¹⁴⁸ Tradução nossa: “Recém agora compreendo Juan Carlos, porque entendo até que ponto precisamos transformar-nos em guerreiros para defender o que cremos, ou pelo menos o que precisamos crer”.

¹⁴⁹ Tradução nossa: “Olha, meu filho. Os que não creem não devem ser surrados. Ou você os ensina ou lhes perdoa”

Tal vez por un gesto más infantil del cuento, la resolución del conflicto se da por la redención y con un llamado a la tolerancia. El recurrir a la violencia causa frustración a quien a ella recurre. El punto de tensión del cuento desemboca en la desautorización del uso de la violencia y en una especie de conciliación.

El entierro, a su vez, no habla directamente sobre violencia, sin embargo, trae la percepción del narrador homodiegético frente a la brevedad de la vida. Ese tema de la muerte, de la finitud de la vida es una constante en la obra del autor. En su autobiografía, Halley Mora

En esa cultura primitiva, la muerte no era un culto en sí mismo, sino un accidente más de la vida que hasta producía un talante desafiante. «Ña manonte arã voí nico». «De todos modos tenemos que morir» era la filosofía del hombre llamado a enfrentar los desafíos. Coraje o fatalismo, semejante forma de encarar el último trance, era acaso la razón del legendario heroísmo del hombre paraguayo en las dos terribles guerras que su país tuvo que soportar (MORA, 1999, p. 21).¹⁵⁰

Esa reflexión, que funciona como *memento mori*, también aparece en el único microcuento conducida por un narrador homodiegético, *Fúnebre*, en la cual el observador cuenta solemnemente una trágica histórica, que, del punto de vista del lector, va en contra del flujo esperado de la naturaleza.

3.5 Narrador heterodiegético

Según (Moisés, 2012, p. 278), “o cuento costuma ser narrado na terceira pessoa”, por lo tanto, no se extraña que ese tipo de narrador predomine en la obra analizada. En los casos en que narra violencia, ese narrador también predomina, hay un pudor por parte del autor cuando de las narrativas violentas, que se da por el alejamiento del narrador en relación con la historia narrada.

El primero de los cuentos, narrado heterodiegeticamente, es *Perrito*, en el cual la violencia se vuelve contra, como el título ya adelanta, un perrito. Como dicho anteriormente, el escritor tenía una visión de valorización de los animales, con cuentos dirigidos a las criaturas. Su inclinación a la naturaleza y a los animales está presente en

¹⁵⁰ Tradução nossa: “Nessa cultura primitiva, a morte não era um culto em si mesmo, mas um acidente mais da vida que produzia um talante desafio. “Ña manonte arã voí Nico”. “De qualquer forma temos que morrer” era a filosofia do homem convocado a enfrentar os desafios. Coragem ou fatalismo, semelhante forma de encarar o último transe, era talvez o fundamento do legendário heroísmo do homem paraguaio nas duas terríveis guerras que seu país teve que suportar”.

toda su obra – incluyendo el periodístico¹⁵¹ – y, al que consta en su autobiografía, en su vida:

Le puse nombre a cada árbol, y con el nombre, la calificación de amistoso, hostil o indiferente. Me trepé a cada uno de ellos explorando la accesibilidad de los troncos, la nervadura de las ramas y el azúcar de cada fruto. Abrí senderos en los matorrales, estudié cada nido, identifiqué arañas, escarabajos y mariposas con una curiosidad insaciable. En el gran patio, había una planta de morera, y de ella colgaban crisálidas de seda donde un gusano esperaba convertirse en mariposa. Horas, días, pasaba vigilando el momento milagroso en que la repulsiva larva se liberaría para metamorfosearse en alada flor, colorida bailarina del viento. Una vez, la aprensión de la abuela Venancia subió de punto cuando me vio ensimismado contemplando a las hormigas. Sucedió que mi hermano Gerardo había leído, de Mauricio Maeterlink, un libro, «La Inteligencia de las Hormigas», en el que ponía en la escala de la organización social a las hormigas y a las abejas en primer lugar. Mi hermano me había comentado la lectura, y decidí por mi cuenta, hacer un experimento para saber si las hormigas tenían noción del peso y la fuerza necesaria para moverlo. Coloqué una pizca de carne cruda cerca de un hormiguero, apareció una exploradora y cuentorneó el manjar como calculando su envergadura, después regresó velozmente al nido y reapareció con media docena de compañeras que cargaron diligentemente la carne y se la llevaron. Siguiendo con el experimento, coloqué otro cebo más grande y más pesado en el mismo lugar. Reapareció la consabida exploradora, midió, calculó, fue velozmente al hormiguero y volvió acompañada por más de seis, tal vez ocho o diez, portadoras. ¡Las hormigas sabían calcular!, fue mi jubilosa comprobación (MORA, 1999, p. 27).¹⁵²

Esa inclinación del autor al medio ambiente se hace presente en ese cuento, por medio del protagonista, un niño que – contra la voluntad del padre – adopta un perrito que rescata de la calle. La relación entre el niño y el animal muestra ese vínculo profesado por Mario Halley Mora. Sin embargo, como en *La libreta de almacén*, la interrupción de la vida de la criatura es retratada como forma de desestructuración del

¹⁵¹ À guisa de exemplo, no Anexo III, trazemos Comentário'i: ¿le gustan los perros?, 11 de octubre de 1983 e Comentário'i: Cumpleaños infantil, 13 de setiembre de 1983.

¹⁵² Tradução nossa: “Nomeei cada árvore, e com o nome, a qualificação de amistosa, hostil ou indiferente. Subi em cada uma delas explorando a acessibilidade dos troncos, as nervuras dos galhos e o açúcar de cada fruto. Abri trilhas nos matagais, estudei cada ninho, identifiquéi aranhas, besouros e borboletas com uma curiosidade insaciável. No grande pátio, havia uma planta de amora, e dela pendiam crisálidas de seda onde uma lagarta esperava se transformar em uma borboleta. Horas, dias, passava assistindo o momento milagroso quando a repulsiva larva seria liberada para metamorfose em uma alada flor, colorida dançarina do vento. Uma vez, a apreensão da vovó Venancia aumentou bruscamente quando ela me viu ensimesmado contemplando as formigas. Acontece que meu irmão Gerardo havia lido, de Mauricio Maeterlink, um livro, ‘A Inteligência das Formigas’, no qual colocava formigas e abelhas na escala da organização social em primeiro lugar. Meu irmão me contou sobre a leitura, e eu decidi por conta própria, fazer um experimento para saber se as formigas tinham uma noção do peso e força necessária para movê-lo. Pus uma pitada de carne crua perto de um formigueiro, apareceu uma exploradora e contornou a iguaria como se calculasse sua envergadura, então rapidamente voltou para o ninho e reapareceu com meia dúzia de companheiros que diligentemente carregaram a carne e a levaram embora. Continuando com o experimento, coloquei outra isca maior e mais pesada no mesmo lugar. O conhecido explorador reapareceu, mediu, calculou, foi rapidamente para o formigueiro e retornou acompanhado por mais de seis, talvez oito ou dez, portadores. As formigas sabiam como calcular!, foi minha feliz comprovação”.

mundo. En el caso de este cuento, el mundo que se erosiona no es apenas lo de la familia, mejor dicho, la familia del niño, del *Amo Chico*, es coadyuvante. El protagonista *Perrito* es la víctima principal de la violencia. Primero abandonado, después acogido por *Amo Chico*, hasta que capturado por la perrera y con el inevitable final.

En el cuento, el punto de vista del perro es explorado, el animal no entiende la pérdida que sufre, le parece raro el hecho de que el *Amo Chico* salga de casa en una “*caja blanca y llena de flores, en aquellos automóviles negros*”¹⁵³. Por eso, sale en búsqueda de su amigo, que acaba encontrando, aunque en un plano trascendental.

En *Luisón* hay la presencia de la violencia por medio de la superstición y del miedo. O mejor, la superstición y el miedo dan las excusas necesarias para la acción violenta de la comunidad local. *Luisón* es, en la tradición mitológica paraguaya, una especie de hombre lobo; es el séptimo hijo de Tau y Kerana.

En el cuento, el protagonista, el zapatero Don Félix, es descripto como un individuo recluso, un tanto 'casmurro', un misántropo. Ese comportamiento desviante es notado, observado, clasificado y condenado por los vecinos: el zapatero. Al zapatero es imputada la pecha de ser el *Luisón*, el hombre lobo:

Nadie sabía nada de su vida. Todo lo que se conocía de él era su soledad y su triste fama. Era, sí, el tolerado culpable de muchos terrores nocturnos, de aquellos que recorren el espinazo con el frío reptar del miedo, cuando un aullido rasga la noche y los oídos, y puebla la imaginación de horrendos banquetes fúnebres.

Lo dicho.

*Don Félix era temido, y tolerado.*¹⁵⁴

Esa tolerancia, sin embargo, llega al fin cuando de un agosto frío. Agosto es un mes tradicionalmente asociado a mala suerte, existiendo hasta dicho popular sobre el asunto: “*Agosto, vaka piru ha tuja (guaigui) rerahaha*”¹⁵⁵, esto es, “Agosto, mes en que mueren las vacas flacas y los ancianos”.

¹⁵³ Tradução nossa: “caixa branca e cheia de flores, naqueles automóveis pretos”.

¹⁵⁴ Tradução nossa: “Ninguém sabia nada de sua vida. Tudo o que se conhecia dele eram sua solidão e sua triste fama. Era sim, o tolerado culpável de muitos terrores noturnos, daqueles que percorrem a espinha com o frio desafio do medo, quando um uivo rasga a noite e os ouvido, e povoa a imaginação de horrendos banquetes fúnebres.

“Tal como dito. Don Félix era temido, e tolerado”.

¹⁵⁵ Informação retirada do site de David Galeano Oliveira, <https://lenguaguarani.blogspot.com/2011/07/el-carrulim-de-agosto-mes-de.html>.

En ese clima propicio, la superstición, aliada a la intolerancia a la diferencia de comportamiento, se produce la violencia. La violencia de la comunidad, sin embargo, no es contra una persona, pero contra un ser mitológico que representa el mal, pues *“matar al otro parece más fácil si uno se convence de la inhumanidad de ese adversario, de su impureza natural, que lo hace tan diferente”* (CRETTEZ, 2009, p. 113)¹⁵⁶.

Al deshumanizar el zapatero, se torna lícito agredirlo. No es una persona, es la encarnación del mal; las cosas malas que ocurren le son atribuidas y, por eso, la vecindad quiere la excomunión del zapatero y, frente a la negativa del padre, pasan a acertar la casa con piedras, hasta que hace víctima Don Félix.

Recuperada la salud de Don Félix y alejado el miedo de que ele fuera un ser maligno, los vecinos dejan de molestarlo. Sin embargo, el zapatero, habiendo sufrido en el cuerpo la consecuencia de su conducta desviada de la norma, disciplina su cuerpo, incluso aprendiendo a sonreír de modo a mezclarse a la masa.

En *La cajita de música*, el narrador dibuja otra vez un escenario interiorano, en ese caso, involucrando niños. Una vez más, la tecnología deslumbra la comunidad local, denunciando su situación de vulnerabilidad social, así como las diferencias de clases sociales existente.

La historia gira en torno de una caja de música dada por un comerciante próspero del pueblo a su hija Fabiana. La noticia de una caja que emanaba música y que contenía una bailarina en miniatura. Se instaura un conflicto entre la consentida Fabiana y las criaturas del pueblo. Estas, animadas por la curiosidad, quieren escuchar la música y, posteriormente, ver la pequeña bailarina, a pesar de la resistencia de Fabiana en compartir hasta mismo la imagen de su juguete. La turba de niños insiste, con gritos, batidas en las ventadas y pedradas en los techos, hasta que la madre de Fabiana interviene para evitar mayores perjuicios.

El deslumbramiento de las criaturas frente a lo que entienden como mágica. Entre los niños, Lepachi, un chico con Síndrome de Down, descrito como *“el bobito del pueblo”*, se encanta especialmente por la bailarina de la cajita de música. O chico, enajenado, *“nunca deseó nada, porque estaba adiestrado a que todo le fuera negado.*

¹⁵⁶ Tradução nossa: “Matar o outro parece mais fácil se a gente se convence da inumanidade desse adversário, de sua impureza natural, que o faz tão diferente”.

Pero ahora deseaba a su amada y a su música”¹⁵⁷. Ese encuentro revelador del chico, encantado por la bailarina que cabe en una pequeña caja, ese deslumbramiento delante de la belleza le calla fondo. Por otro lado, el descuido que la comunidad local le devota lo hace invisible. Nadie se importa en saber dónde estaba Lepachi, que pasa la noche frente a la ventana por cual mirara la pequeña bailarina: “*Pero Lepachí no se fue, y nadie se ocupó de llamarlo, porque era el bobito del Pueblo*”¹⁵⁸.

El niño, entonces, intenta entrar en la casa, para aproximarse de su tótem, de su objeto de adoración y es acribillado por un tiro de parte del propietario de la casa, que dormía con un revólver a mano. De esa forma, la búsqueda por la belleza por parte de Lepachi, que también funciona como la búsqueda por la verdad, termina en su muerte trágica.

Como se ve, aunque la villa sea descripta de forma pintoresca, como un lugar interiorano y pacífico, la violencia está latente durante todo el cuento, hasta que se manifiesta expresamente, culminando en la muerte de Lepachi. Si eso sucede es porque el dueño de la casa ya había consigo la expectativa constante de una posible agresión y, por ese motivo, consigo tenía siempre el revólver.

El narrador heterodiegético en Cosme Mendoza trae otra vez la intolerancia al diferente, en la violencia simbólica, de carácter excluyente, de sexualidades disidentes. El protagonista es descripto como *mujerín*, cobarde. Ese hecho le era tirado en cara e a todo sufría en silencio.

El padre del protagonista, orgulloso de su ascendencia con raíces en violencia de las guerras formadoras del país, le avergüenza la personalidad del hijo, que ve como un flojo, a quien se refiere de manera despectiva: “*Ayapó ne caria’y co mita-í tecaca güi*”¹⁵⁹, esto es, “Haré de ese niño de mierda un hombre”. A fin de disciplinar la conducta del hijo lo somete a actividades que juzga masculinas, aunque eso cause la humillación del retoño: montar a caballos o usar armas de fuego.

¹⁵⁷ Tradução nossa: “Nunca desejou nada, porque estava adestrado a que tudo lhe fosse negado. Porém agora desejava sua amada e sua música”.

¹⁵⁸ Tradução nossa: “Porém Lepachí não se foi, e ninguém se ocupou de chamá-lo, porque era o bobinho do povoado”.

¹⁵⁹ Em guarani contemporâneo, “Ajapone karia’y ko mitã’i tekakagui”.

De otro lado, sumisa, la madre es connivente con la educación paterna, basada en una tautológica filosofía de que “*En una tierra de hombres, se es hombre, o se muere, o no se vive*”¹⁶⁰.

Como consecuencia de esa opresión, Cosme Mendoza se recoge a la soledad, pues, a pesar de las imposiciones, a diferencia de lo que ocurre en *Luisón*, no se adecúa a las normas que le son prescritas. Es, por lo tanto, condenado a una especie de ostracismo en su propia casa, muriendo en soledad, al margen de la sociedad.

Niceto González tal vez sea la narrativa que contenga el mayor peso de violencia. En este cuento, el pueblo del interior no es descrito de manera prosaica, como un lugar idílico en lo cual la violencia es latente. Al revés, la violencia es manifiesta. El protagonista se presenta ya en las primeras líneas como cobarde.

Sin embargo, eso se justifica en el cuento. El cuento retrata la existencia de un ciclo de violencia: una violación, seguida de venganza, seguida de otra venganza. Y, para más allá del horizonte del cuento, se proyecta otra venganza.

El protagonista, todavía un niño, en la vuelta de un paseo a una *calesita* (especie más sencilla de carrusel) presencia a la muerte de su padre. La madre del protagonista es violada, el padre la veng. Los hermanos y amigos del violador matan al padre de Niceto González, que le encomienda la protección de la madre. Mientras la madre vive, es su responsabilidad protegerla y, para eso, evita los enfrentamientos, en esa tierra atroz: “*Enterró su valor cuando le provocaron, porque tenía la obligación de vivir. De vivir cuidando a su madre y madurando su esperada venganza*”¹⁶¹.

Todo el cuento se construye bajo la sombra de la pulsión de la violencia, de la expectativa de retaliación. La cobardía del protagonista nada más es que la promesa postergada de venganza. No hay pacificación, no hay justicia: solo violencia, pasada, presente o futura.

En *Calaíto Sosa*, está presente una de las viciosas formas de violencia, que consiste en la reificación de la mujer, en el abandono de la compañera. La mujer, utilizada como mero objeto, que debe admiración al hombre, además de respeto y servicios personales y sexuales. La normalización de la conducta del hombre en la

¹⁶⁰ Tradução nossa: “Numa terra de homens, ou se é homem, ou se morre, ou não se vive”.

¹⁶¹ Tradução nossa: “Enterrou seu valor quando o provocaram, porque tinha a obrigação de viver. De viver cuidando de sua mãe e matutando sua esperada vingança”.

sociedade paraguaia é expressa por la madre de Marcela: “*Para andar detrás de lo hombre nacimo nosotra la mujere...*”¹⁶².

De esa forma, en este y en otros cuentos, en especial *Rosalía y Cinta Grabada*, es posible entrever la situación de la mujer en Paraguay¹⁶³, cuya precarización de derechos adviene de los tiempos coloniales, como advertido por Josefina Plá (1970, p. 9):

*Cada alianza con el aborigen se traducía en el ingreso de nuevas mujeres en la casa del colono. Bajo el techo de éste, esas mujeres se cristianizaban, y a la vez que recibían del jefe del hogar protección y blando trato, trabajaban para él en la casa y en su huerta o chacra. Esto último no debe extrañar, ya que entre los indígenas era la mujer la encargada de cultivar la tierra, tejer lienzos y esteras, fabricar la cerámica de uso cotidiano. Esas mujeres constituyeron el a todas luces peculiar harén del colono, fuertemente coloreado, como se ve, por los conceptos locales en cuanto a la división del trabajo, que por cierto perduran en parte hasta hoy. En 1545 había ya 600 mestizos; en 1570 la población española ascendía a 300 vecinos, y se contaban 2.900 criollos o hijos de español y española; la cifra disminuyó enormemente luego de dar Asunción nacimiento a ocho ciudades. A fines de siglo, desagrada Asunción en fundaciones, sólo se contaban 200 hombres y más de dos mil mujeres; fué cuando Barco de Centenera llamó a Asunción «paraíso de Mahoma».*¹⁶⁴

Halley Mora, en otra clave, corrobora ese hecho histórico, por medio del retrato hecho en el microcuento *Mestizaje*:

*El conquistador español tomó para sí a una joven india y tuvieron un hijo. Otros conquistadores lo imitaron y hubo muchos españoles con muchas mujeres indias. El mestizaje perfecto, con el varón de una estirpe y la mujer de otra. La dama española veía pasar al indio gallardo, desnudo y elástico, y suspiraba. Lo demasiado perfecto, deja de serlo.*¹⁶⁵

¹⁶² Tradução nossa: “Para andar atrás dos homi nacemo as muié”.

¹⁶³ Sobre a trajetória de lutas das mulheres no Paraguai, consultar BARREIRO, L., SOTO, C., MONTE, M. Alquimistas. Asunción: Centro de Documentación y Estudios, 1993. POTHAST (2011) traça a história da mulher no Paraguai e chama atenção ao fato de que, embora durante a Guerra da Tríplice Alianza a mulher tenha sido louvada, isso não se traduziu em efetiva participação política ou mesmo em conquista de direitos. No pós guerra às mulheres coube a reconstrução do país, mas o domínio político ficou a cargo dos homens.

¹⁶⁴ Tradução nossa: “Cada aliança com os aborígenes resultou na entrada de novas mulheres na casa do colono. Sob seu teto, essas mulheres tornaram-se cristianizadas, e enquanto recebiam proteção e tratamento suave do chefe da casa, trabalhavam para ele na casa e em seu pomar ou fazenda. Isso não deve ser surpreendente, pois entre os indígenas era a mulher a responsável pelo cultivo da terra, tecendo telas e tapetes, fazendo as cerâmicas de uso diário. Essas mulheres constituíram o harém claramente peculiar do colono, fortemente colorido, como pode ser visto, pelos conceitos locais da divisão do trabalho, que, aliás, perduram em parte até hoje. Em 1545 já havia 600 mestiços; em 1570, a população espanhola era de 300 vizinhos, e havia 2.900 crioulos ou filhos de espanhol e espanhol; o número diminuiu enormemente após o nascimento de oito cidades. No final do século, Assunção sangrou em fundações, havia apenas 200 homens e mais de duas mil mulheres; Foi quando Barco de Centenera chamou Assunção de “Paraíso de Maomé”.

¹⁶⁵ Tradução de ALMEIDA E ALMEIDA (2020): “O conquistador espanhol tomou para si uma jovem índia e tiveram um filho. Outros conquistadores o imitaram e houve muitos espanhóis com muitas

La primera sentencia del microcuento ya presenta indicios de imposición y opresión: el conquistador (sujeto), toma (verbo con carga semántica de adquisición, obtención, además de significar el acto del macho que cubre a la hembra), una joven india (objeto tanto del verbo cuanto de los deseos y anhelos del colonizador). Por lo tanto, no es de admirarse que el protagonista hace poco caso del amor de Marcela, que, para él, era apenas un pasatiempo: “*Ya tenía en qué matar el tiempo hasta que llegara el día del encuentro con la otra, la soñada que estaba en Asunción*”.¹⁶⁶

Ocorre que, cuando llega a Asunción, Calaíto se depara con una escena inesperada, su mujer en el brazo de otro, un suboficial de la Marina. Tal vez por la profesión de la competencia, no los interpela. Vuelve a su rancho y lo pone fuego. No siendo posible destruir a la mujer, intenta destruir lo que tenían en común. No obstante, Marcela, la abandonada, interviene e impide que el fuego consuma todo el rancho. Solo entonces, como última opción Marcela vuelve al interés de Calaíto. Ese final, causa el impacto del *knockout*, como lo dice Cortázar, por invertir la lógica del desenvolvimiento que podría tener la historia, teniendo su fidelidad al retrato de una sociedad en la cual la sumisión es vista como una regla y la inestabilidad del hombre se ve con permisividad. En fin, una de las caras del machismo latinoamericano.

En sentido semejante, *Rosalía* trae otra de las consecuencias del machismo paraguayo, que es el abandono paterno, que también es registrado en el microcuento *El hijo*. Mucho se justifica la irresponsabilidad paterna en Paraguay con el hecho de la población masculina haber sido reducida durante la Guerra de la Triple Alianza, como ocurre en el cuento *Cinta Grabada*, por ejemplo. No obstante, el fenómeno parece advenir ya de los tiempos coloniales, como lo expone Josefina Plá:

El español, eje humano de esta situación un tanto musulmana, no presta atención al hijo varón así habido sino al llegar éste a la edad en que se manifiestan las cualidades que lo pueden erigir en continuador del apellido. En los primeros años, los decisivos, el retoño está enteramente a cargo de la madre india, que por su parte no ha ascendido a un nivel notoriamente diferenciado en lo que a cultura respecta. Aunque catequizada, la mujer indígena permanece anclada en una etapa en que la semántica aborígen domina las formas mentales y colorea toda noción adquirida. Para el mestizo, pues, el padre se proyecta a distancia, temido más que amado, emulado en su poder, resistido íntimamente en su disciplina; secretamente

mulheres índias. A mestiçagem perfeita, com o homem de uma estirpe e a mulher de outra. A dama espanhola via passar o índio galhardo, desnudo e elástico, e suspirava. O que é perfeito demais deixa de sê-lo”.

¹⁶⁶ Tradução nossa: “Já tinha como matar o tempo até que chegasse o dia do encontro com a outra, a sonhada, que estava em Asunción”.

despreciado, sobre todo, por su ignorancia de las claves terrales. Aunque el español domine con su técnica este ámbito, nunca cesará de ser en él un postulante en el umbral irrebasado de los misterios naturales, que constituyen el mundo peculiar del mestizo y su ascendencia materna. El mancebo sabe que ante la ley es el igual del padre español; pero esta igualdad ante la ley no compensa el desnivel de cosmovisión que los separa. Los años de infancia nutridos plurilateralmente de experiencia materna, corroborada por el trato expansivo con la parentela indígena, así lo determinan. A través no sólo del idioma, sino también de las miradas, de los silencios, las actitudes de sus ascendientes netamente indios, el mancebo crece raigalmente unido a la raza y a la tierra. El asombro cósmico del europeo enfrentado a un mundo nuevo. se extingue en la primera generación local (PLA, 1970, p. 9).¹⁶⁷

La irresponsabilidad paterna, realidad presente en el país desde los tiempos coloniales, aparece también en el cuento. Antes de tratar más específicamente de las formas de violencia encontradas, es posible ver en el microcuento *El hijo* una especie de sinopsis de ese cuento:

El hijo

Pecaron. Vino un hijo que ella quiso y él no. «Es tu problema», le dijo, y desapareció. El chico creció, y al aprender a hablar aprendió a preguntar. «¿Dónde está mi papá?» Ella le contestaba que se había ido a un largo viaje, y al decirlo, se preguntaba a sí misma a qué distancia queda el desprecio.¹⁶⁸

Ese desprecio, casi que atávico, está presente en el cuento. Aunque sea el único título con nombre femenino, Rosalía no es la protagonista. Así como a la mujer solo le es reservado el rol subalterno en la sociedad paraguaya, a pesar de las alabanzas

¹⁶⁷ Tradução nossa: “O espanhol, o eixo humano dessa situação um tanto muçulmana, não presta atenção ao filho varão que teve senão quando este chega à idade em que se manifestam as qualidades que o podem erigir a continuador do sobrenome. Nos primeiros anos, os decisivos, o rebento está inteiramente sob responsabilidade da mãe índia, que por sua parte não ascendeu a um nível notoriamente diferenciado naquilo que diz respeito à cultura. Embora catequisada, a mulher indígena permanecesse ancorada numa etapa na qual a semântica aborígene domina as formas mentais e colore toda noção adquirida. Para o mestiço, portanto, o pai se projeta à distância, temido mais que amado, emulado em seu poder, resistido intimamente em sua disciplina; secretamente desprezado, sobretudo, por sua ignorância das chaves da terra. Ainda que o espanhol domine com sua técnica este âmbito, nunca deixara de ser um postulante no umbral insuperável dos mistérios naturais, que constituem o mundo peculiar do mestiço e de sua ascendência materna. O jovem sabe que diante da lei ele é igual ao pai espanhol; porém esta igualdade diante da lei não compensa o desnível de cosmovisão que os separa. Os anos de infância nutridos plurilateralmente de experiência materna, corroborada pelo trato expansivo com a parentela indígena, assim o determinam. Através, não apenas do idioma, mas também dos olhares, dos silêncios, as atitudes de seus ascendentes puramente índios, o mancebo cresce enraizadamente unido à raça e à terra. O assombro cósmico do europeu diante de um novo mundo extingue-se na primeira geração local”.

¹⁶⁸ Tradução de ALMEIDA E ALMEIDA (2020): “Pecaram. Veio um filho que ela quis e ele não. “É um problema seu”, lhe disse e desapareceu. O garoto cresceu, e ao aprender a falar aprendeu a perguntar: “Onde está meu papai?”. Ela respondia que havia ido a uma longa viagem, e ao dizê-lo, perguntava-se a si mesma a que distância fica o desprezo”.

formales, en este cuento, la mujer llega al título del cuento, pero su rol es de apenas sufrir el abandono.

Rosalía se embaraza de Genaro, que le contesta “-Ese é tu problema mi hija...”¹⁶⁹ y, posteriormente, cuando la joven quiere presentarle el hijo, se niega a atenderla. En un tercer intento de aproximación, ella le dice que otro quiere reconocer su hijo. La respuesta nuevamente viene cargada de desprecio “-Iporaité aipóramo, mi hija”¹⁷⁰.

En su autobiografía, el autor habla sobre esa lógica perversa de la construcción de la masculinidad que incentiva el hombre a “perjudicar” a la mujer, al paso en que desprecia a la mujer “perjudicada”:

La escuela de Ajos sólo tenía hasta el tercer grado, y aunque no faltara maestra para el cuarto, faltaban alumnos, ya que al despuntar la adolescencia, siempre temprana en el campo, tiempo de concurrir modosamente al cuarto grado, el púber ya se sentía muy hombre como para dedicarse a minucias escolares, exigía a la familia el correspondiente caballo que certificaba una naciente virilidad de jinete, y no faltaban padres que les ponía como rúbrica un revolver al cinto como resumen y símbolo de iniciación varonil. El siguiente paso era «perjudicar» a alguna desprevenida doncella, en un episodio de estío desolado y cántaro roto, y con el mayor escándalo posible, porque la costumbre mandaba que la cosa tenía que saberse, para la consabida alabanza masculina al macho que despuntaba y la también consabida condena femenina -madre incluida- a la perversa de calzones flojos que había «tentado» al doncel (MORA, 1999, p. 14)¹⁷¹.

El amor que no devota al hijo, Genaro devota a su caballo, no hesitando en arriesgar su propia vida para salvar el animal. Con eso se hiere, queda deformado y se torna recluso. Ve el hijo paseando con el padre adoptivo y siente un cierto orgullo, pero no entabla contacto, no ensaya aproximación.

El hijo, a los 20 años, repite el irresponsable comportamiento del padre, en un ciclo de desprecio:

Y ahora, el mozo tenía 20 años y una herencia de pendencia y desprecio hacia los demás. La historia se repetía. Era otra Rosalía que esperaba un

¹⁶⁹ Tradução nossa: “Problema seu, minha filha”.

¹⁷⁰ Em guarani contemporâneo, “Iporãite aipóramo”. Tradução nossa: “Por mim, tudo bem”.

¹⁷¹ Tradução nossa: “A escola de Ajos só tinha até a terceira série e, embora não faltasse professora para a quarta, faltavam alunos, já que ao despontar da adolescência, sempre precoce no campo, tempo de ir à quarta série, o púbere já se sentia muito homem para dedicar-se a minúcias escolares, exigia da família o respectivo cavalo que certifica uma nascente virilidade de ginete, e não faltavam pais que lhes colocassem como rubrica um revólver ao cinto como resumo e símbolo de iniciação varonil. O próximo passo era ‘prejudicar’ a alguma desprevenida donzela, em um episódio de ESTIO desolado e CANTARO Roto, e com o maior escândalo possível, porque o costume mandava que a coisa tinha que ser conhecida, para a conhecida louvor masculino do macho que despontava e também para a conhecida condenação feminina – mãe incluída – a pervertida de saia curta que havia ‘provocado’ ao donzelo”.

*hijo. El hijo de su hijo. La ofensa era imperdonable. El muchacho no aceptaba su responsabilidad y los hermanos de la mujer ofendida lo buscaron por los caminos.*¹⁷²

Conocedor del sufrimiento de su madre, en lugar de empatía, repite el comportamiento de su padre, no aceptando responsabilizarse por su retoño, aunque con la familia de la embarazada en su encalzo para hacerlo hacerse cargo. Y es en ese momento que se entrecruzan padre e hijo:

– Dicen que me buscan. Me voy adonde me encuentren... – le respondió el mozo con aire soberbio.

Quiso rogarle, contarle su historia de soledad. Gritarle a la cara que un hijo no se rechaza. Pero no pudo, porque se sintió orgulloso de aquella hombría que era la suya. Su razón o su muerte, y nada más.

Los hermanos de la muchacha eran tres. Pues bien, ellos serían dos.

– Me parece numá que podemos ir junto...

– Podemos, carai -le respondió.

*Entonces, padre e hijo, reencontrados en una encrucijada de sangre, se fueron caminando juntos, a la búsqueda de un destino que si no les unió en la vida, podría unirlos en la muerte.*¹⁷³

El reconocimiento de la paternidad se da apenas frente a una perspectiva de practicar violencia. Padre e hijo se unen apenas para el cometimiento de la violencia final, contra los derechos de la criatura que vendrá; la amistad se base en la violencia; el vínculo se estrecha en la violencia. En el DNA, en lugar de adenina, timina y citosina y guanina, apenas violencia, desprecio e irresponsabilidad paterna.

El narrador heterodiegético, en *El perro*, trae un clima más tenso, de terror psicológico. Germán accidentalmente (?) dispara un arma de fuego, que sega la vida de su amigo Carlos, el dueño de Lobo, el perro que da título al cuento. La presencia de las

¹⁷² Tradução nossa: “E agora, o rapaz tinha 20 anos e uma herança de dependência e desprezo pelos demais. A história se repetia. Era outra Rosalía que esperava um filho. O filho de seu filho, a ofensa era imperdoável. O rapaz não aceitava sua responsabilidade e os irmãos da mulher ofendida o buscaram pelos caminhos”.

¹⁷³ Tradução nossa: “O filho que não quis caminhava em direção de sua morte. Saiu-lhe ao encontro. Aonde vai, che ra’y? – perguntou-lhe.

- Dizem que me procuram. Vou-me para onde me encontrem... – Respondeu-lhe o rapaz com ar soberbo. Quis rogar-lhe, contar sua história de solidão... Jogar-lhe na cara que um filho não se despreza. Porém não pôde, porque se sentiu orgulhoso daquela hombridade que era sua. Sua razão ou sua morte, e nada mais.

Os irmãos da garota eram três. Pois bem, eles seriam dois.

- Acho que podemos ir junto...

- Podemos, carai, - respondeu-lhe.

Então, pai e filho, reencontrados em uma encruzilhada de sangue, foram caminhando juntos, a procura de um destino que, se não os uniu na vida, podia uni-los na morte”.

armas no es inusual en la sociedad paraguaya, como ya mencionado anteriormente. Pero, en ese caso, son dos amigos, sin cualquier motivo para que Germán matara Carlos. Apenas miraba a la pistola del amigo:

«Cuidado, che, que está cargada», le había dicho Carlos, mientras Germán simulaba apuntar a la lámpara, al lomo del diccionario Larousse, al ojo de la cerradura... y al pecho de Carlos, sintiendo que el deseo estaba allí, inocente, e irrealizable, picándole la yema de los dedos sobre el gatillo, tratando de llegar hasta el límite mismo de la realidad, de presionar el metal hasta la anteúltima resistencia del resorte, jugando nada más, con la alegría peligrosa e íntima de acercarse al abismo, de tocar con dedos de niño los calientes bordes del drama.

Pero algo pasó. Un gatillo más sensible que los corrientes, cualquier cosa. El tiro salió. Carlos murió instantáneamente. Y absolvieron a Germán.¹⁷⁴

No queda claro si el disparo fue adrede, aunque el narrador cuente al lector que, mientras Carlos era una persona brillante, Germán era opaco. Tal vez eso tenga despertado en Germán un deseo “inofensivo e irrealizable”, que lo hizo, consciente o inconscientemente, con que apretar el gatillo.

Lobo, no obstante, no acepta la abolición otorgada por la justicia humana y, después de cumplir el período de luto al borde de la lápida de su tutor, pasa a vigilar el responsable por la muerte de Carlos. Germán intenta enajenarse de su responsabilidad, olvidar al muerto, llevar adelante su vida, buscando paliativos en el trabajo, en el deporte, en la música. Sin embargo, el perro está presente, cada día más próximo de la casa.

Hasta que un día, Germán es encontrado muerto. La *causa mortis* oficial es ataque cardíaco, no obstante, la responsable por la limpieza de la casa de Germán, que es quien encuentra el muerto, nota un perro que salía por la ventana, *El perro*, el perro de Carlos. En ese caso, la violencia humana se redime por la justicia de la naturaleza, o por un amigo mejor que el humano.

También en el microcuento *El vencedor* es posible percibir un poco de la cosmovisión del autor, por la humanización del animal:

¹⁷⁴ Tradução “ ‘Cuidado, che, que está carregada’, lhe havia dito Carlos, enquanto Germán simulava apontar à lâmpada, ao lombo do dicionário Larousse, ao buraco da fechadura... e ao peito de Carlos, sentindo que o desejo estava ali, inocente, e irrealizável, coçando-lhe os dedos sobre o gatilho, tratando de chegar até o limite mesmo da realidade, de pressionar o metal até a penúltima resistência da mola do gatilho, brincando apenas, com a alegria perigosa e íntima de aproximar-se do abismo, de tocar com os dedos de menino as quentes bordas do drama.

Porém alguma coisa aconteceu. Um gatilho mais sensível que os normais, qualquer coisa. O tiro saiu. Carlos morreu instantaneamente. E absolveram a Germán”.

*El poderoso Doberman atacó al raquítico perrito callejero y lo dejó maltrecho y sangrante. No lo mató porque apareció el dueño, le colocó el dogal y la cadena, y se lo llevó para atarlo al poste de siempre. Allí cautivo, el Doberman sentía en la boca el gusto de la sangre, y era amargo. El perrito se arrastró hasta el arroyo, dejó que el agua lavara sus heridas, y bebió. Y el agua era dulce, porque tenía el gusto de la libertad.*¹⁷⁵

En ese caso, la violencia se da entre los propios animales, esto es, ella es inserida en un contexto mayor que lo de la conducta meramente humana; la violencia es una constante de la naturaleza y, incluso con el posicionamiento amistoso a los animales, en especial a los perros, el autor no huye de contar esa historia. Tal vez por eso, para alejarse de la historia narrada, se vale del narrador heterodiegético, que observa los hechos, sin de ellos participar.

La violencia institucional, ya abordada en *Muerte Administrativa*, reaparece en el cuento *El Ángel de La guardia*. No obstante, en este cuento, no hay crítica irónica a pesar sobre el cuento, lo que hay es una atmósfera de tristeza, y la violencia se da contra una criatura, contra los sueños de la criatura. En ese texto subyace una crítica al catolicismo de la sociedad paraguaya.

Le enseñan al niño a rezar, a buscar lo trascendente, a confiar sus inseguridades a su ángel de la guardia. Pero, cuando la criatura dice haber visto a su ángel de la guardia, en lugar de tener su fue reconocida, en lugar de ser celebrada como una santa, como una elegida, es vista como una desajustada, que necesita de medicación y tratamiento.

Si en *Luisón* el otro es marginalizado por la superstición, en *Ángel de la guardia*, es el discurso médico que pone la experiencia del protagonista en posición de inaceptabilidad:

Después de la historia, le hizo infinidad de preguntas tontas. Si cuantos dedos tenía en la mano, o si odiaba a su papá porque se encerraba con mamá para acostarse. Si cuando mamá le bañaba, no tenía vergüenza de que ella le viera el pajarito, o si se lo tocaba cuando nadie miraba. Si le gustaba más jugar con las nenas o con los nenes. Y finalmente, si el Ángel de la Guarda que vino a verlo no tenía grandes pechos, como si estuvieran llenos de leche. Sintió miedo y vergüenza, a pesar del falso tono de juego que usaba al hablar aquel hombre con cara de pájaro. Y se dolió por el Ángel, que debería estar por allí cerca, y estaría oyendo aquella grosería de los pechos con leche. Se puso a llorar y llamó a su padre. El hombre abrió la puerta y

¹⁷⁵ Tradução de ALMEIDA E ALMEIDA (2020): “O poderoso Doberman atacou ao raquítico vira-lata e deixou-o machucado e sangrando. Não o matou porque apareceu o dono, colocou-lhe a coleira e a corrente, e levou-o para atá-lo ao poste de sempre. Ali esteve cativo, o Doberman sentia na boca o gosto de sangue, e era amargo. O cachorrinho arrastou-se até o arroio, deixou que a água lhe lavasse as feridas, e bebeu. E a água era doce, porque tinha o gosto da liberdade”.

*dio paso a los dos. Susurró algo y su padre se lo llevó afuera, donde le hizo sentar en un banco, y su padre y su madre se encerraron con aquel desagradable personaje. Pero la puerta quedó entreabierta, y él escuchó palabras incomprensibles... paranoia precoz... cierta forma de mentalidad esquizoide... alucinaciones visuales y auditivas... medio ambiente familiar, alimentación involuntaria de potencias míticas deformantes de la personalidad... palabras desconocidas, como el ruido amedrentador del viento tormentoso arañando la ventana...*¹⁷⁶

La visión del ángel de la guardia, otrora incentivada como una posibilidad de la fe, es entendida por los padres – y por el médico – como un desvío de la norma, que necesita ser corregido, con terapia, medicamentos y alejamiento de las actividades usuales de criatura.

La narrativa desnuda, de alguna manera, la religiosidad de fachada, que simplifica la realidad, que se presta a prescribir normas, pero que, en el fondo, no cree. Frente al etéreo, presenta un discurso normatizante y ordenador de cuerpos y de imaginación.

En el microcuento *Dentro de 20 años*, hay otra vez un conflicto entre niños, una violencia sin motivo aparente, que también representa el conflicto de clases, ya que es el niño trabajador quien ataca al niño que pasea de bicicleta. A pesar de la pelea haber sido interrumpida por un adulto que pasaba, el narrador vaticina que la pelea no había comenzado o terminado, pero simplemente había sido postergada. Nuevamente, violencia no es extinta, pero queda latente, pendiente de resolución.

Por fin, en *Castigo*, otra vez hay un cuento de sesgo ecológico, que vale la reproducción

Cuando era niño, cazaba pajaritos con un rifle de aire comprimido. La carne casi inmaterial de los canarios y gorriones se desgarraba al impacto de sus municiones. Plumajes azules, verdes, amarillos, rojos, se manchaban con el púrpura de la sangre. Creció, se hizo hombre y ya no mataba pajarillos sino jabalíes asustados, tapires bonachones, tigres acosados, venados que aun en la muerte tenían en los ojos el pánico y la angustia. Llegó a viejo y murió. En el Infierno inventaron un castigo nuevo para él: pasear por un bosque

¹⁷⁶ Tradução nossa: “Depois da história, fez uma infinidade de perguntas bobas. Quantos dedos tinha na mão, ou se odiava a seu pai porque se fechava com sua mãe para dormir. Se quando a mãe lhe dava banho, não tinha vergonha de que ela visse o passarinho, o se o tocava quando ninguém olhava. Se ele gostava mais de brincar com meninas ou com meninos. E, finalmente, se o Anjo da Guarda que veio a vê-lo não tinha grandes peitos, como se estivessem cheios de leite. Sentiu medo e vergonha, apesar do falso tom de brincadeira, que usava ao falar aquele homem com cara de pássaro. E ofendeu pelo Anjo, que deveria estar ali perto, ouvindo aquela grosseria de peitos com leite. Pôs-se a chorar e chamou seu pai. O homem abriu a porta e deu entrada aos dois. Sussurrou algo e seu pai o levou para fora, onde o fez sentar em um banco, e seu pai e sua mãe fecharam-se com aquele desagradável personagem. Mas a porta ficou entreaberta, e ele escutou palavras incomprensíveis... paranoia precoce... certa forma de mentalidade esquizoide... alucinações visuais e auditivas... meio ambiente familiar, alimentação involuntária de potências míticas deformantes da personalidade... palavras desconhecidas, como o ruído amedrontador do vento tormentoso arranhando a janela...”.

*encantado, iluminado de trinos y lleno de piezas de caza. Y él iba desarmado.*¹⁷⁷

Una vez más la narrativa deja transparecer la militancia del autor en una cosecha de preservación, pues fantasía un castigo a quien usa de la violencia contra la naturaleza sin cualquier motivo especial.

¹⁷⁷ Tradução de ALMEIDA E ALMEIDA (2020): “Quando era criança, caçava passarinhos com um rifle de ar comprimido. A carne quase imaterial dos canários e dos pardais destroçava-se ao impacto de suas munições. Plumas azuis, verdes, amarelas, vermelhas manchavam-se com a púrpura do sangue. Cresceu, fez-se homem e já não matava passarinhos, mas sim javalis assustados, antas bonachonas, tigres acossados, veados que ainda na morte tinham em seus olhos o pânico e a angústia. Envelheceu e morreu. No inferno inventaram um castigo novo para ele: passear por um bosque encantado, iluminado de gorjeios e cheio de caça. E ele desarmado”.

CONCLUSIÓN

En la precisa lección de MOISÉS (2014, p. 30) “o texto é o ponto de partida e o ponto de chegada da análise literária”. Esa fue la premisa que norteó la investigación que se presenta, esto es, basándose en un método que “trabalha com a possibilidade de receber sugestão dos fatos analisados” (TODOROV, 2013, p. 21).

La primera conclusión a que se llega es la de que la obra *Cuentos, microcuentos y anticuentos* se inserta en la necesidad humana de compartir historias, de crear ficciones que hace del *homo sapiens* el *homo narrans*. Más específicamente, la obra se encuadra en la tradición cuentística latinoamericana, siendo responsable, en el Paraguay, por la introducción de experimentación en la narrativa breve, por medio de los géneros microcuento y anticuento.

Por lo que se extrae de los textos que componen el *corpus* de la obra, los microcuentos son caracterizados por la extrema concisión de la narrativa, por la radicalización en exponer el núcleo narrativo, despidiendo de informaciones complementares: se eliden nombres, lugares, tiempo, la acción se da entre pocos personajes. Acción, tiempo y personajes se condensan en un único párrafo, ateniendo la concisión pretendida y entregando una historia cuyas brechas y alusiones hacen parte de las atribuciones del lector.

Los anticuentos aparecen en la obra del autor, y de manera inaugural en la literatura paraguaya, pero sus posibilidades estéticas y experimentales se restringen a los 3 textos presentados en 1971. Aunque llamen atención por la experimentación, el autor abandonó el género, no lo desarrollando, al contrario de lo que ocurrió con el número de cuentos, que aumenta a lo largo de los años.

Los cuentos, a su turno, permanecen en el horizonte de interés del autor, lo que se nota, cronológicamente, en la ampliación del espacio dado a ese género en la obra. En ese paso, como se destacó en el capítulo 2, los cuentos se presentan como una recopilación sin unidad de tratamiento, habiendo entre los cuentos disparidad de calidad y tratamiento estético. Posteriormente, la actividad cuentística todavía gana una nueva fase, con la publicación de *Los habitantes del abismo* (1989), cuyas

narrativas se presentan de forma más uniforme y cohesiva, apuntando para la maduración intelectual y literaria del autor.

Un segundo aspecto, corolario de la primera conclusión, a ser mencionado dice respecto a aspectos formales y clasificatorios de la obra. Llevando en cuenta criterios históricos de formación de la obra, así como por las estructuras formales, las narrativas *Nicanor*, *Lo grotesco*, *El puente* y *Los dos diarios* deben ser encuadradas como cuentos. Aliados a esos dos aspectos, la migración de esas narrativas para la sección de microcuentos también puede haber obedecido a la precariedad editorial paraguaya.

Tejidas esas observaciones cuanto a los aspectos de la obra y de su ubicación en la literatura paraguaya, así como por sus características intrínsecas, la tercera conclusión dice respecto a la constitución de la violencia en la obra, cuando analizada por el aspecto de los narradores. La violencia, como destacado en el capítulo 3, es un fenómeno social que precede a la literatura (BENATTI, 2020) y “*La violencia es una constante de la literatura*”¹⁷⁸ (KOHUT, 2002, p. 203). A pesar de la aparente aleatoriedad de los textos recopilados por el libro, en una lectura más atenta, es posible vislumbrar marcas de una sociedad que carga el estigma de la violencia y del trauma. De este modo, cuestiones históricas, como las guerras – y entre ellas, se destaca la de la Triple Alianza – son vivenciadas como presente (CAPDEVILA, 2010), esto es “o trauma é caracterizado por ser uma memória de um tempo que não passa” (SELLIGMAN-SILVA, 2008, p. 69).

La violencia que constituye sujetos históricos es también la que forja los narradores. Así, en la obra, en las narrativas en las cuales se hace presente la violencia, en regla, ella es contada por el narrador heterodiegético, que, además, es el tipo de narrador que predomina en la obra. La violencia es del campo del narrador omnisciente. Hay, por lo tanto, un conveniente alejamiento de la situación, por la interposición de un discurso objetivo, aséptico, distante, imparcial. Esa parece ser la intención del narrador: eximirse del dolor, del infortunio y del sufrimiento.

El narrador homodiegético, cuando presente, atestigua la violencia, pero de ella no participa; cuenta alguna historia que presencié, observa y retrata la realidad. Persiste, por lo tanto, el alejamiento de la situación de conflicto narrada. El narrador no siente en la piel el peso de la situación de la violencia, no está directamente involucrado con el conflicto.

¹⁷⁸ Tradução nossa: “A violência é uma constante da literatura”.

Por fin, aun cuando se trata de narradores autodiegéticos, todavía hay, en los cuentos, una búsqueda por el alejamiento de la situación de violencia. La muerte, la opresión de la burocracia, las reminiscencias de guerras, las disputas políticas o de amor, todo es contado por interpuesta persona; el narrador permanece alejado. La excepción se da en los tres anticuentos. Esas narrativas traspiran violencia: presente, pasada, futura; real o imaginada. La violencia trasciende la temática y perfora y desestabiliza la estructura del género. Los anticuentos son narrados por un continuo flujo de consciencia, que construye un camino no lineal para contar lo que se pasa con el narrador o, más específicamente, en la mente do narrador.

Ese fue el cuadro que se buscó dibujar en el transcurso investigativo, partiendo de las discusiones sobre la necesidad de nuevas miradas sobre a literatura paraguaya, en general, y sobre la literatura producida por Mario Halley Mora, en especial, pasando por la presentación de la obra, y culminando con las caras de violencia que se encuentran en las narrativas. En ese itinerario, el norte fue dado pelo texto, leído a la luz, en especial, de teorías que se volcán sobre la realidad latinoamericana y paraguaya.

Sin embargo, como dicho ya en la introducción, esta investigación surge delante de la falta de estudios sobre literatura paraguaya en Brasil y, en especial, por la ausencia de trabajos que se pongan a estudiar la extensa obra producida por Mario Halley Mora. TODOROV (2013, p. 21) trata de la apertura del trabajo científico:

Vemos que o trabalho científico não pode ser reduzido ao seu resultado final: a sua verdadeira fecundidade reside na atividade pela qual esse trabalho se atualiza, em suas contradições inerentes, seus impasses meritórios, seus sucessivos graus de elaboração. Só o pedagogo exige um tratado que descreva um sistema completo de fórmulas perfeitas; não o pesquisador, que encontra nas aproximações de seu antecessor um ponto de partida para o seu trabalho.

Si el presente trabajo tiene alguna virtud, es la de llamar atención para un autor ignorado – pero no desconocido – de una literatura menor, en los términos de DELEUZE e GUATARRI (2017). Durante los dos años de investigación, se constataron diversas posibles perspectivas investigatorias sobre la obra del autor, las cuales no podrían ser abarcadas en este trabajo, debido a las limitaciones temporales. Por lo tanto, este trabajo tiene un carácter introductorio a la obra de Halley Mora, pero se registra que, entre los posibles caminos investigativos vislumbrados, están estudios a) sobre el conjunto de la obra narrativa; b) sobre la producción en historietas; c) sobre la literatura infantil; d) sobre la crítica literaria ejercida por el autor; e) sobre el trabajo periodístico;

f) sobre la cronística desarrollada en los *Comentarios*; g) sobre la representación de la mujer en el conjunto de la obra; h) sobre la obra poética; i) sobre las letras de música. Esas son apenas algunas posibilidades que se descortinan frente al espolio literario dejado por el autor. Dados los pasos iniciales, que otros trabajos – y otros investigadores – puedan dar continuidad al desvelamiento de la obra de Halley Mora.

Referências bibliográficas

- ABBAGNANO, N. *Dicionário de Filosofia*. 6ª ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012.
- AGAMBEN, G. *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*. Chapecó: [s.n.], 2009.
- AKIKO, Y. *Descabelados*. Brasília: Editora Unb, 2007.
- ALCALÁ, G.R. *Ideologia autoritária*. Brasília: Funag/IPRI, 2005.
- ALCARAZ, F.A; CANESE, N.K. *Mombe'ugua'u – Colección de Mitos, Fábulas y Leyendas Paraguayas*. Asunción: Servilibro, 2014.
- ALMEIDA, L.R. e ALMEIDA, M.L.B. *Caderno de fiado*. Caleidoscópio: literatura e tradução, [S. l.], v. 3, n. 1, p. 80–91, 2019. DOI: 10.26512/caleidoscopio.v3i1.23346. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/caleidoscopio/article/view/23346>. Acesso em: 21 nov. 2021.
- ALMEIDA, L.R. e ALMEIDA, M.L.B. Seleção de microcuentos de Mario Halley Mora traduzidos ao português. *Philia*, Porto Alegre, v. 2, n. 1, jun. 2020, p. 629-644. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/philia/article/view/99406/57237>. Acesso em: 12 nov. 2021.
- ALMEIDA, L.R. *Poética da contabilidade: aproximação de “La libreta de almacén” de Mario Halley Mora*. In: I SEMINÁRIO DE PÓS-GRADUAÇÃO DO IFMS, 09 a 12 de novembro de 2021, IFMS, Campo Grande. Anais... Campo Grande: IFMS, 2021.
- ALMEIDA, L.R. *Indícios na composição narrativa: uma lectura de “La libreta de almacén, de Mario Halley Mora, com “Os óculos de Pedrão Antão”, de Machado de Assis, numa perspectiva comparatista-descolonial*. E-book, ABRALIC, no prelo, 2022.
- INDÍCIOS NA COMPOSIÇÃO NARRATIVA: UMA lectura DE "LA LIBRETA DE ALMACÉN", DE MARIO HALLEY MORA, COM "OS ÓCULOS DE PEDRO ANTÃO", DE MACHADO DE ASSIS, NUMA PERSPECTIVA COMPARATISTA-DESCOLONIAL
- ALMEIDA, M.L.A. *Tradução comentada do cuento Cinta grabada do escritor Paraguay Mario Halley Mora*. *Belas Infiéis*, Brasília, Brasil, v. 8, n. 4, p. 193–206, 2019. DOI: 10.26512/belasinfieis.v8n4.2019.22981. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/belasinfieis/article/view/22981>. Acesso em: 20 nov. 2021.
- ALVARES, C. *Quatro dimensões do microcuento como mutação do cuento: brevedad, narratividade, intertextualidade, transficcionalidade*. Guavira Letras: Revista do Programa de Pós-graduação em Letras Ufms/campus de Três Lagoas, n. 15, 2012. Disponível em: <https://repositorium.sdum.uminho.pt/handle/1822/27342>. Acesso em: 12 de mar. 2022.
- ANDRADE, M. *O empalhador de passarinhos*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.
- ANDRES-SUARÉZ, I. *Antología del microrrelato español (1906-2011): el cuarto género narrativo*. Madrid: Ediciones Cátedra, 2017.
- ARENDT, H. *Sobre a violência*. 11 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2020.

- ARISTÓTELES. *A poética clássica* / Aristóteles, Horácio, Longino. Introdução Roberto de Oliveira Brandão; tradução Jaime Bruna. 7. ed. São Paulo: Cultrix, 2014.
- BAEZA, F.A.R. *Modulaciones narrativas experimentales en los cuentos de Los muertos, de Álvaro Bisama*. Revista Crítica de Narrativa Breve, nº 12, 2019. Disponível em: <https://doi.org/10.24029/lejana.2019.12.392> Acesso em: 03 mai. 2022.
- BARCO, J.V.P. *Literatura Paraguaya y sociedad. La narrativa paraguaya actual (1980-1995)*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes (TESE), 2001.
- BARREIRO, L., SOTO, C., MONTE, M. Alquimistas. Asunción: Centro de Documentación y Estudios, 1993.
- BENATTI, A.R. *Crueldade, perversidade e violência: uma "visão" do narrador no cuento "A lei" de André Sant'Anna*. Literatura e Autoritarismo, n. 29, 2017.
- BENATTI, Andre Rezende. *A estética violenta das narrativas Ana Paula Maia*. Letras, n. 61, p. 399-416, 2020B.
- BENATTI, Andre Rezende. *Aspectos do realismo e da violência na literatura*. fôlio-Revista de Letras, v. 12, n. 1, 2020A.
- BENISZ, Carla. Dos versiones de Judas. Acerca de dos novelas del exilio: Respiración artificial de Ricardo Piglia y El Fiscal de Augusto Roa Bastos. Revista Paraguay desde las Ciencias Sociales, Buenos Aires, v. 2, p. 45-64, 2013. Disponível em: <https://publicaciones.sociales.uba.ar/index.php/revistaparaguay/article/view/1730>. Acesso em: 4 out. 2019.
- BENJAMIN, W. O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: *Magia e técnica, arte e política. Obras Escolhidas*: v. 1, 4. ed., São Paulo: Brasiliense, 1987, 197-221.
- BENJAMIN, Walter. Para uma crítica da violência. IN: **Escritos sobre mito e lenguaje**. São Paulo: Editora 34, 2011.
- BORGES, J.L. El cuento y yo. In: PACHECO, C.; LINARES, L.B (org.). *Del cuento y sus alrededores*. Caracas: Monte Avila Editores, 1993.
- BORGES, J.L. *Obras Completa, I*. Buenos Aires: Emecé, 2005.
- BORGES, J.L. *Obras Completa, IV*. Buenos Aires: Emecé, 2007.
- BOSCH, J. Apuntes sobre el arte de escribir cuentos. In PACHECO, C.; LINARES, L.B (org.). *Del cuento y sus alrededores*. Caracas: Monte Avila Editores, 1993.
- CÂNDIDO, A. *Literatura e Sociedade*. 9 ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.
- CANESE, Natalia Krivoshein de.; ALCARAZ, Feliciano Acosta. *Ñe'eryru*. Asunción: Universidad Católica de Asunción, 2015.
- CAPDEVILA, L. *Una guerra total: Paraguay, 1864-1870. Ensayo de historia del tiempo presente*. Buenos Aires: Ed. Sb, 2010.
- CARRASCOSA, J.A. Linha única. São Paulo: Sesi-SP Editora, 2016.
- CARRERA, G.L. ¿Qué hace breve un cuento breve? In: PACHECO, C.; LINARES, L.B (org.). *Del cuento y sus alrededores*. Caracas: Monte Avila Editores, 1993.
- CARRERA, G.L. Aproximación a supuestos teóricos para un concepto del cuento. In: PACHECO, C.; LINARES, L.B (org.). *Del cuento y sus alrededores*. Caracas: Monte Avila Editores, 1993.

- CASTAGNINO, R.H. Suertes del cuento y destinos del artefacto. In: PACHECO, C.; LINARES, L.B (org.). *Del cuento y sus alrededores*. Caracas: Monte Avila Editores, 1993.
- CHKLÓVSKI, V. A arte como procedimento. In: Todorov, T. *Teoria da literatura: textos dos formalistas russos*. São Paulo: Editora Unesp, 2013.
- CHKLÓVSKI, V. A construção da novela e do romance. In: Todorov, T. *Teoria da literatura: textos dos formalistas russos*. São Paulo: Editora Unesp, 2013b.
- CONFÚCIO. Os analectos. Porto Alegre: L&PM, 2006.
- CORTÁZAR, J. Algunos aspectos del cuento. In: PACHECO, C.; LINARES, L.B (org.). *Del cuento y sus alrededores*. Caracas: Monte Avila Editores, 1993.
- CORTÁZAR, J. Del cuento breve y sus alrededores. In: PACHECO, C.; LINARES, L.B (org.). *Del cuento y sus alrededores*. Caracas: Monte Avila Editores, 1993.
- COUTINHO, Afrânio. Notas de Teoria Literária. 2ª ed., Rio de Janeiro: Vozes, 2015.
- CRETTEZ, Xavier *Las formas de la violencia*. Buenos Aires: Waldhuter, 2009.
- DELEUZE, G.; GUATTARRI, F. *Kafka: por uma literatura menor*. Belo Horizonte: Autêntica, 2017
- EICHENBAUM, B. Teoria da prosa. In: TODOROV, T. *Teoria da Literatura: textos dos formalistas russos*. 1ª ed. São Paulo: Editora Unesp, 2013.
- EL ABKARI, Boubjemâa. *Del paratexto al texto: claves para una lectura de La Quema de Judas, de Mario Halley Mora*. Espéculo - Revista de estudios literarios, ano XII, Universidad Complutense de Madrid, 2006. Disponível em: <https://webs.ucm.es/info/especulo/numero34/judas.html>. Acesso em: 21 fev. 2022.
- FERNANDES, M. *Hai-kais*. Porto Alegre: L&PM, 1997.
- FERRER, Renée. Narrativa paraguaya actual : dos vertientes. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, [2001] 2011. Disponível em: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/narrativa-paraguaya-actual-dos-vertientes--0/>. Acesso em: 4 out. 2021.
- FREIRE, M. *Os cem menores cuentos brasileiros do século*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2004.
- GARRAMUÑO, M. T. A. La creación del cuento. In: PACHECO, C.; LINARES, L.B (org.). *Del cuento y sus alrededores*. Caracas: Monte Avila Editores, 1993.
- GENETTE, Gérard. *Discurso da narrativa*. Lisboa: Vega, 1995.
- GINZBURG, J. *Literatura, violência e melancolia*. São Paulo: Autores associados, 2012.
- GOMES, R.C.S. Do cuento ao microcuento: entre a tradição e modernidade. Revista Investigações, v. 21, n. 1, 2013. Disponível em: <https://periodicos.ufpe.br/revistas/INV/article/view/388>. Acesso em: 21 fev. 2021.
- GOTLIB, Nádia Battella. *Teoria do cuento*. São Paulo: Editora Ática, 2006.
- GOYANES, M.B. Los imprecisos límites del cuento. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2009. Disponível em: <https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcp27d7>. Acesso em: 19 mar. 2021.
- IMBERT, E.A. El género cuento. In: PACHECO, C.; LINARES, L.B (org.). *Del cuento y sus alrededores*. Caracas: Monte Avila Editores, 1993.

- IMBERT, E.A. Teoría y técnica del cuento. Buenos Aires: Marymar, 1994. Disponível em: <https://docenti.unimc.it/amanda.salvioni/teaching/2020/22528/files/herramientas-para-el-analisis-de-los-textos-literarios/enrique-anderson-imbertyteoria-del-cuento>. Acesso em: 19 mar. 2022.
- JOLLES, A. *Formas Simples*. São Paulo: Cultrix, 1976.
- KOHUT, K. Política, violencia y literatura. *Anuario de estudios americanos*, v. 59, n. 1, p. 193-222, 2002.
- KUTASY, M. *Las vicissitudes de la negación*. LEJANA. Revista Crítica de Narrativa Breve, nº 12, 2019. Disponível em: <https://doi.org/10.24029/lejana.2019.12.393> Acesso em: 03 mai. 2022.
- LAGMANOVICH, D. *Hacia Una Teoría Del Microrrelato Hispanoamericano*. Revista Interamericana de Bibliografía. 1996. Disponível em <https://dialnet.unirioja.es/ejemplar/443734>. Acesso em: 02 mai. 2022.
- LAWRENCE, J.C. Una teoría del cuento. In: PACHECO, C.; LINARES, L.B (org.). *Del cuento y sus alrededores*. Caracas: Monte Avila Editores, 1993.
- LEITE, L.C.M. *O foco narrativo*. 10ª ed, São Paulo: Editora Ática, 2002.
- LESPADA, G. Violencia y literatura / violencia en la literatura. In: Basile, T (Org.). *Literatura y violencia en La narrativa latinoamericana reciente*. Universidad Nacional de La Plata, 2015.
- LIMA, Herman. *Variações em torno do cuento*. Revista Brasileira, Ano IV, n. 11, out. 1944, p.155-169.
- LINS, R.L. *Violência e Literatura*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1990.
- LUSTIG, Wolf. Literatura Paraguaya en Guaraní. América sin nombre, p. 54-61, 2002. Disponível em: <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc4f3r3>. Acesso em: 4 out. 2019.
- MARKENDORF, M.; AGUIAR, A.R.; SALVI, A. Ainda estavam lá. Florianópolis, 2021.
- MENDEZ-FAITH, T. *Breve Diccionario de la literatura paraguaya*. Edição digital baseada na 2ª ed. Asunción: El Lector, 1996.
- MERINO, José María. El cuento: narración pura. In: PACHECO, C.; LINARES, L.B (org.). *Del cuento y sus alrededores*. Caracas: Monte Avila Editores, 1993.
- MICHAUD, Y. *A violência*. São Paulo: Editora Ática, 1989.
- MILLÁS, J.J. Lo que cuenta un cuento. In: PACHECO, C.; LINARES, L.B (org.). *Del cuento y sus alrededores*. Caracas: Monte Avila Editores, 1993.
- MOISÉS, M. *A Análise Literária*. 19ª. ed. São Paulo: Cultrix, 2014.
- MOISÉS, M. *A Criação Literária: Poesia e Prosa*. 1ª. ed. São Paulo: Cultrix, 2012.
- MOISÉS, M. *A Criação Literária: Prosa 1*. 20. ed. São Paulo: Cultrix, 2006.
- MORA, M.H. *Cuentos y Anticuentos*. Asunción: El País, 1971.
- MORA, M.H. *Cuentos y Microcuentos*. Asunción: El Lector, 1983.
- MORA, M.H. *Cuentos, Microcuentos y Anticuentos*. Asunción: El Lector, 2003.
- MORA, M.H. *Palabras Mágicas*. Asunción: El Lector, 2018.

- MORA, M.H. *Plata yvyguy rekávo*. Asunción: *El Lector*, 2018c.
- MORA, M.H. *Vamos a Hacer Teatro*. Asunción: *El Lector*, 2018b.
- MORA, M.H. *Yo anduve por aquí*. Asunción: *El Lector*, 1999. Disponível em <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcjh3h8>. Acesso em: 27 dez. 2021.
- NEPOMUCENO, E. E, sim, a literatura paraguaya existe. Estadão, São Paulo, 26 de jan. 2013. Disponível em <https://cultura.estadao.com.br/noticias/geral,e-sim-literatura-paraguaya-existe-imp-,989047>. Acesso em: 27 dez. 2021.
- NERI FARINA, B. *Literatura paraguaya: un grito en voz baja*. *Caravelle* [Online], 114 | 2020, 01 setembro 2020, Disponível em: <http://journals.openedition.org/caravelle/8186>; DOI : <https://doi.org/10.4000/caravelle.8186> Acesso em: 16 mai. 2022.
- NIETZSCHE, F. *Para além do bem e do mal: prelúdio a uma filosofia do futuro*. São Paulo: Martin Claret, 2002.
- NILES, John D., *Homo Narrans: the poetics and anthropology of oral literature*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1999.
- PABÓN, C. De la memoria: ética, estética y autoridad In: Basile, T (Org.). *Literatura y violencia en La narrativa latinoamericana reciente*. Universidad Nacional de La Plata, 2015.
- PARAGUAY. Ministerio de Educación y Cultura. *Lengua y Literatura Castellana*, 2016.
- PEIRÓ, José Vicente. El robinsonismo de la narrativa paraguaya. In: BAY, Carmen Alemany; MATAIX, Remedios; ROVIRA, José Carlos. *La isla posible*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2001. Disponível em: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/la-isla-posible--0/>. Acesso em: 4 out 2020.
- PEREZ, F.C. *Diccionario etimológico general de la lengua castellana*. Ciudad de México: Ediciones B, 1996.
- PEREZ, M. S. *Os Cem menores cuentos Brasileiros do século e a reinvenção do minicuento na Literatura Brasileira Contemporânea*. Dissertação. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2008.
- PIGLIA, Ricardo. *Formas Breves*. Buenos Aires: Debosillo, 2014, E-book.
- PLA, J. Español y guaraní en la intimidad de la cultura paraguaya. *Cahiers Du Monde Hispanique et Luso-Brésilien*, 14, 7-21, 1970. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/40849877>. Acesso em: 21 nov. 2022.
- PLA, J. *La narrativa en el Paraguay de 1900 a la fecha*. Cuadernos Hispanoamericanos, núm. 231 (marzo 1969), pp. 641-654. Disponível em: <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc1049272>. Acesso em: 20 nov. 2021.
- POE. E. A. Hawthorne y la teoría del efecto em el cuento. In: PACHECO, C.; LINARES, L.B (org.). *Del cuento y sus alrededores*. Caracas: Monte Avila Editores, 1993.
- POTTHAST, Barbara. La Mujer en la Historia del Paraguay. In: TELESKA, Ignacio. *Historia del Paraguay*. 3. ed. Asunción: Santillana, 2011. Cap. XIII, p. 317-335.
- PROPP, Vladimir I. *Morfología del cuento*. Madrid: Editorial Fundamentos, 1974.
- QUIROGA, H. La retórica del cuento. In: PACHECO, C.; LINARES, L.B (org.). *Del cuento y sus alrededores*. Caracas: Monte Avila Editores, 1993.

- REID, I. ¿Cualidades esenciales del cuento? In: PACHECO, C.; LINARES, L.B (org.). *Del cuento y sus alrededores*. Caracas: Monte Avila Editores, 1993
- ROA BASTOS, Augusto, Andreu Jean L. Entretien avec Augusto Roa Bastos. In: Cahiers du monde hispanique et luso-brésilien, n°17, 1971. pp. 207-218. Disponível em: https://www.persee.fr/doc/carav_0008-0152_1971_num_17_1_1835, DOI: <https://doi.org/10.3406/carav.1971.1835>
- RODRÍGUEZ-ALCALÁ, H. (1972). LA NARRATIVA PARAGUAYA DESDE 1960 A 1970. *Romanische Forschungen*, 84(4), 517–545. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/27937909>. Acesso em: 20 março. 2022.
- Rodríguez-Alcalá, H. La narrativa paraguaya desde comienzos del siglo XX. In: Cahiers du monde hispanique et luso-brésilien, n°14, 1970. pp. 51-77. DOI : <https://doi.org/10.3406/carav.1970.1754> Disponível em: www.persee.fr/doc/carav_0008-0152_1970_num_14_1_1754. Acesso em: 20 março. 2022.
- ROJO, V. *Breve manual (ampliado) para reconocer minicuentos*. Caracas: Editorial Equinoccio, 2009.
- ROSENBLAT, M.L. Poe y Cortázar: encuentros y divergencias de una teoría del cuento. In: PACHECO, C.; LINARES, L.B (org.). *Del cuento y sus alrededores*. Caracas: Monte Avila Editores, 1993
- ROSENFELD, K. *Estética*. 2 ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.
- ROTERRÃO, E. *Elogio da loucura*. São Paulo: Novo Brasil Editora Brasileira Ltda, 1987.
- ROZAS, Cristina Bravo. “APROXIMACIÓN AL ESTUDIO DEL CUENTO PARAGUAYO DEL SIGLO XX.” INTI, no. 81/82, INTI, Revista de literatura hispánica; Roger B. Carmosino, Founder, Director-Editor, 1974-, 2015, pp. 303–18, <http://www.jstor.org/stable/26309944>.
- SÁNCHEZ SALGADO, C. D. Mulher Idosa: a feminização da velhice. *Estudos Interdisciplinares sobre o Envelhecimento*, [S. l.], v. 4, 2002. DOI: 10.22456/2316-2171.4716. Disponível em: <https://seer.ufgrs.br/index.php/RevEnvelhecer/article/view/4716>. Acesso em: 27 jul. 2022.
- SANTANA, Franksnilson Ramos. *A não-narratividade no minicuento e a emergência de uma micro-escrita a-gênero*. 2021. 308 f. Tese (Programa de Pós-Graduação em Literatura e Interculturalidade - PPGLI). - Universidade Estadual da Paraíba, Campina Grande, 2021
- SELLIGMAN-SILVA, M. Narrar o trauma: a questão dos testemunhos de catástrofes históricas. *Psicologia clínica*, v. 20, p. 65-82, 2008.
- SOARES, A. *gêneros literários*. 7 ed. São Paulo: Ática, 2007.
- SOUZA, V. *Pequeno como um dinossauro: microcuento, um gênero autônomo*. Tese. Universidade Estadual Paulista (Unesp), São José do Rio Preto, 2021.
- SPALDING, M. *Minicuentos*. Porto Alegre: Metamorfose, 2018.
- STERN, P.D. (org) *The Portable Edgar Allan Poe*. New York: Penguin Books, 1977.
- SUÁREZ, Victorio V. *Proceso de la Literatura Paraguaya*. 4. ed. Asunción: Fondec, 2015.
- TODOROV, T. *Teoria da literatura: textos dos formalistas russos*. São Paulo: Editora Unesp, 2013.

VALADÉS, E. Ronda por el cuento brevísimo. In: PACHECO, C.; LINARES, L.B (org.). *Del cuento y sus alrededores*. Caracas: Monte Avila Editores, 1993.

VALLEJOS, R. *La literatura paraguaya como expresión de la realidad nacional*. Disponível em: <http://revistay.com/la-literatura-paraguaya-como-expresion-de-la-realidad-nacional/>. Acesso em: 02 mai. 2022.

WALTER, Roland. Espaço, memória e identidade cultural na arte contemporânea das Américas. In: *Espaço espaços: estudos de literatura comparada*. Org. Bittencourt, L et. al. Porto Alegre: UFRGS, 2017.

ZAVALA, L. *La enseñanza de la narrativa*. Perfiles educativos, n. 66, 1994. Disponível em: <https://www.redalyc.org/pdf/132/13206604.pdf> Acesso em: 02 mai. 2022.

ZAVALA, L. *Minificción contemporánea. La ficción ultra corta y la literatura posmoderna (notas de curso)*. México: Universidad Autónoma de Guanajuato, 2011.

Anexo I – Levantamento das obras de Mario Halley Mora

O presente levantamento do conjunto da obra de Mario Halley Mora foi feito com base em informações colhidas em sua autobiografia, em documento fornecido pela Fundação Mario Halley Mora, bem como otros textos já citados ao longo da dissertação.

Como dito durante o trabajo, os números e fontes envolvendo a obra de Mario Halley Mora são imprecisos e demandam um levantamento mais completo, o que, até o momento, não foi encontrado por este estudante. Portanto, o levantamento é provisório e indiciário, e sua organização visa a possibilitar trabajos futuros.

Título	género	Ano
Yo anduve por aquí	Autobiografía	1999
Canciones paraguayas de ayer y de hoy - tomo I (com Melanio Alvarenga)	Compilação de letras de músicas	1991
Palabras mágicas	Didático	
Vamos a hacer teatro	Didático	
Carlitos y su papa	Infantil	
Daniel y la lombriz	Infantil	
Josecito y el señor tiempo	Infantil	
Marcelito y el pez	Infantil	
Martin y la lluvia	Infantil	
Pedrito y su papá	Infantil	
Pepito y la naturaleza	Infantil	
Perrito	Infantil	

Roquito y su papá	Infantil	
Rosita y su papá	Infantil	
Rubencito y el cocotero	Infantil	
Cuentos, microcuentos y anticuentos	Narrativa breve	1987
Los habitantes del abismo	Narrativa breve	1989
Parece que fue ayer	Narrativa breve	1992
Todos los microcuentos	Narrativa breve	1993
Cuentos completos	Narrativa breve	
Piel Adentro	Poesía	1967
La quema de Judas	Romance	1965
Los hombres de Celina	Romance	1981
Memoria adentro	Romance	1989
Amor de Invierno	Romance	1992
Manuscrito Alucinado	Romance	1993
Ocho mujeres y las demás	Romance	1994
Cita en el San Roque	Romance	2001
Amalia al amanecer (com Lita Perez Cáceres)	Romance	2004
En busca de María	Teatro	1956
Un traje para Jesús	Teatro	1958
Testigo Falso	Teatro	1965
La noticia	Teatro	1966

Interrogante	Teatro	1970
Un rostro para Ana	Teatro	1970
Plata yvyguy rekávo	Teatro	1971
El comisario de valle lorito	Teatro	
El impala	Teatro	
El juego del tiempo	Teatro	
El último caudillo	Teatro	
La Madama	Teatro	
Magdalena Servín	Teatro	
Teatro Breve	Teatro	
Mi grillo y yo	Teatro	1956
El solterón	Teatro	Não publicada
Loma Tarumã	Zarzuela	Não publicada
Raíces de la Aurora	Romance	Não publicada
El Sargento de Compañía	Teatro	Não publicada
El sacristán	Teatro	Não publicada
I vaí la porte	Teatro	Não publicada
El conejo es una mujer	Teatro	1968
El billete de cien dólares	Teatro	Não publicada
Mujeres Fáciles	Teatro	Não publicada
El camaleón	Teatro	1964

Un paraguayo en España	Teatro	Não publicada
La mano del Hombre	Teatro	Não publicada
Los zapatos de Dios	Teatro	Não publicada
El dinero del Cielo	Teatro	Não publicada
Cuando Ernesto se hace loco	Teatro	Não publicada
Necesito um hombre para um caso urgente	Teatro	Não publicada
15 años	Teatro	Não publicada
Mi asesino	Teatro	Não publicada
Virutas	Teatro	Não publicada
La huella de Mangoré	Teatro	Não publicada
Tres nietos para abuela	Teatro	1959
El poncho de Timoteo	Teatro	1960
La muchacha que se corto las trenzas	Teatro	1961
Un yanqui em cualquier parte	Teatro	1965
Chiquito Pereíra	Teatro	1969
Sombrero verde	Teatro	1970
Un largo lunes de noche	Teatro	Não publicada
La madre	Teatro	Não publicada
El tiempo en dos tiempos	Teatro	Não publicada
Memorias de una pobre diabla	Teatro	Não publicada

Letras de música de Mario Halley Mora

Música	Compositor	Estilo musical
Al verte mujer	Florentín Gimenez	Guarânia
El amor es verdad	Florentín Gimenez	Polca
Amor pastoral	Florentín Gimenez	Canção
Paraguayaya	Florentín Gimenez	Guarânia
Paraguayo soy	Florentín Gimenez	Guarânia
Tu llegada	Florentín Gimenez	Guarânia
Mi flor de ilusión	Florentín Gimenez	Valsa
Soy de mi tierra	Florentín Gimenez	Canção

Anexo II – Índices das obras

Cuentos y Anticuentos, 1971	Cuentos y Microcuentos, 1983	Cuentos y Microcuentos, 1987
Cuentos Perrito Lo grotesco El puente Muerte administrativa La libreta de almacén El luisón Los dos diarios La cita La trampa Nicanor La cinta grabada El arribeño	Cuentos Perrito Muerte administrativa La libreta de almacén El luisón La cita La trampa Cinta grabada El arribeño El miedo De la furia Del fuego Castración La cajita de música Cosme Mendoza Niceto González Calaíto Sosa Rosalía El licenciado Recuerdo de Reyes. El perro El entierro El maniquí El Angel de la Guarda Papá y mamá El fantasma	Cuentos Perrito Muerte administrativa La libreta de almacén El Luisón La cita La trampa Cinta grabada El arribeño Castración La cajita de música Cosme Mendoza Niceto González Calaíto Sosa Rosalía El licenciado Recuerdo de Reyes El perro El entierro El maniquí El Ángel de la Guarda Papá y mamá El fantasma
	Microcuentos Genealogía Fúnebre Comienzo	Microcuentos Genealogía Fúnebre Comienzo

Mestizaje	Mestizaje
En el origen	En el origen
Dentro de 20 años	Dentro de 20 años
La diferencia	La diferencia
El vencedor	El vencedor
La pandorga	La pandorga
El patito feo	El patito feo
Círculo vicioso	Círculo vicioso
El círculo	El círculo
Policia	Policia
Secreto	Secreto
El hijo	El hijo
Mujer	Mujer...
Tragedia	Tragedia
El jardinero	El jardinero
Defensa	Defensa
Sexo y H.P	Sexo y H. P.
Amor y celos	Amor y celos
Locuras	Locuras
¿Vivir?	¿Vivir...?
Ministro	Ministro
50 años	50 años
Diferencia	Diferencia
Castigo	Castigo
Historia	Historia
Frustración	Frustración
La vida continua	La vida continúa
Suceso	Suceso
Encuentro	Encuentro
Extremos	Extremos
Hombre feliz	Hombre feliz
El fin del mundo	El fin del mundo
El río	El río
49 años	49 años
Nicanor	Nicanor

	Lo grotesco El puente Los dos diarios	Lo grotesco El puente Los dos diarios
Anticuentos Del miedo De la furia Del fuego		Anticuentos Del miedo De la furia Del fuego

Anexo III – Comentario'i

Comentario'i: Cuento de Hadas, 25 mayo 83

Los cuentos de hadas son cosa más seria de lo que pensamos. Grandes analistas como Freud y Adler, se ocuparon de estudiarlos y darles una interpretación profunda; filósofos como Kierkegaard escribieron ensayos sobre ellos; grandes escritores como Lewis Carroll, Jonathan Swift, los hermanos Grimm y Lafontaine en la época contemporánea, y el genial Esopo en la antigüedad, los escribieron. Y de todos estos ilustres pensamientos dedicados a estudiar o producir cuentos de hadas, sacamos la conclusión de que su significado, su textura literaria, los elementos que usan, el simbolismo de las fábulas. van mucho más allá de la mera fantasía para divertir a los niños, Ogros, doncellas, reyes, princesas, mendigos, brujas y patitos feos que terminan convirtiéndose en bellos cisnes, tienen - dicen nuestros sabios - significados mágicos que trascienden al "divertimiento" infantil y plantean profundas cuestiones filosóficas que interesan al hombre en general, a su cultura y a su mundo interior. La única diferencia, está en que el niño, desde los tres años hasta la pubertad, es decir, en la "edad de la inocencia" acepta como normal que los animales hablen, los árboles den frutos de oro y las brujas vuelen en escobas. De la pubertad en adelante, llega la "razón" que borra la inocencia, y la fantasía pierde su encanto. Sin embargo, aunque ya adulto, la "esencia" del cuento de hadas queda sedimentada en su conciencia y en su conocimiento, y en sus experiencias, y aunque la "razón" superficial lo rechace, sigue necesitando del estímulo mágico de los cuentos de hadas. Respuesta a esa necesidad, es el surgimiento "del cuento de hadas para adultos" que no es otra cosa que la ciencia - ficción, un tipo de literatura "adulta" que tiene millones de adeptos en el mundo, y cuya máxima expresión, la veremos precisamente en estos días en los cines asuncenos, con la producción "E.T." o "El Extraterrestre", que tiene todos los elementos del cuento de hadas, como ser, el pobre ser abandonado en un mundo extraño y ayudado por unos niños buenos. Para ver esta versión interplanetaria que tiene algo de "Pulgarcito", millones de personas se han volcado a los cines y han convertido al film en el más taquillero del siglo. Y no es otra cosa que un "cuento de hadas para adultos", lo que demuestra al final de cuentas, que en cuanto a su sede de fantasía, de estímulos mágicos y de escapismo, el hombre no es más que un niño grande.

Comentario'i: El arte de la escritura, 10 de setiembre de 1983

“Íbamos por el herradero de novillos. El patio empedrado, sombrío bajo el inmenso y ardiente cielo azul de la tardecita, vibraba sonoro del relinchar de los caballos pujantes, del reír fresco de las mujeres, de los afilados ladridos inquietos de los perros. Platero, en un rincón, se impacientaba”. Este es un texto de Juan Ramón Jiménez, premio Nóbel de 1956, que encontramos reproducido en el libro "Idioma Español", de la profesora doña Aida Lezcano de Trigo Báez. Su reproducción, obedece a nuestra creencia de que el idioma existe como algo concreto, pero el "buen decir" es el producto de una elaboración excelsa, en el marco del idioma, claro está. Ratifica también nuestra opinión de que la buena prosa castellana tiene musicalidad, un ritmo cadencioso, atractivo, casi mágico, que precisamente están presentes en el breve trozo del autor de "Platero y yo" que invitamos al lector a volver a leer, cuidando la modulación, el acento y las pausas de la puntuación, para darse cuenta de que esta prosa "canta" en cierto sentido. Todo lo cual viene a cuento por gracia de una lección que allá en nuestra juventud, recibimos justamente del hermano de la autora del libro, el Profesor Gustavo Lezcano, a quien una vez nos atrevimos a preguntarle cuál era el camino para hacerse escritor. Recordamos que nos miró con el ceño severo de siempre, desde su inalcanzable altura física y mental, y por fin, condescendió a darnos una respuesta: "Leer mucho a los clásicos de la literatura castellana y leer en voz alta". Solo mucho tiempo después, descubrimos el motivo de la condición de leer en voz alta, que no es otra que fijar en la memoria la "música de la prosa" es decir, la cadencia armoniosa de las palabras bien usadas y gentilmente insertadas en el contexto de una frase o de un pensamiento. La cosa no es difícil, sino más bien elemental, porque la memoria sigue el mismo mecanismo que utiliza para saturarnos de esas melodías musicales que tienen la cualidad de ser "pegadizas", como aquellas que casi inconscientemente silbamos o canturreamos mientras nos afeitamos o vamos manejando el automóvil. La prosa bien escrita, tiene también esa misma condición de alimentar a la memoria de cadencias que asoman sin que nos demos cuenta, cuando a nuestra vez, acometemos el difícil compromiso de escribir. Eso, en cuanto a lo de leer en voz alta, pues en cuanto a lo de simplemente "leer", el propósito está en enriquecer el vocabulario, condición insoslayable para el que ejercita el "arte de la escritura"

Comentario'i: Cumpleaños infantil, 13 de setiembre de 1983

Generalmente, solemos huir de los cumpleaños infantiles como de la peste, porque en rigor, hay que tener bien templados los nervios para soportar los gritos de las mamás, las trompetas, las matracas, el llanto de los que se bañan en chocolate, los nenes que le pegan a

las nenas y las nenas que arañan a los nenes, el invitadito que apenas camina y se hace caca en la alfombra, el otro de tipo "insoportable" que sube sobre los muebles dejando en el tapizado una huella de barro, en fin, algo parecido, en escala infantil, al infierno del Dante. Por eso, cuando tuve que llevar a mi nieto a uno de ellos, le llevé hasta el portón, le dije portate bien, y me fui rogando de que realmente se portara bien y que no viniera a recogerlo más tarde con la cabeza rota. Pero no hubo tal cosa, pero si otra más espeluznante. Cuando volví a buscarlo, salió con la ropa hecha jirones, la cara manchada de crema, los cabellos revueltos y un pollito agonizante en las manos. ¿Qué es eso? le pregunté. - Nos regalaron pollitos, me contestó. Miré al pollito que tenía en las manos y vi que boqueaba en agonía, y como soy un enfermo de sensiblería, me espanté. Ocurre que en el transcurso de la fiesta, se habían regalado cincuenta pollitos recién nacidos a los asistentes. ¿Se da cuenta el lector de la verdadera masacre que eso significó en manos de niñitos inocentes que creen que, un pollito vivo es un Juguete, y no esa cosita dorada y delicada que es? Me contaron después que hasta los perros sueltos del barrio y los gatos de la vecindad se dieron un banquete de pollitos vivos y muertos, y que casi todos murieron asfixiados en los bolsillos, aplastados, con las patas arrancadas, etc. etc. Ojalá que semejante "moda" no prenda, Y esto si que no es por sensiblería que decimos, sino que en la cuestión hay un elemento más importante que los pollitos: los niños. Los niños a quienes hay que darles desde el mismo momento que toman conciencia, el respeto por la vida, cualquiera sea sus formas, porque la vida es un milagro, y un pollito de amarilla pelusa y tenue cuerpecito, es tanto como el símbolo de la vida que se debe respetar, como el símbolo de la debilidad que el niño debe aprender a proteger, o de la inocencia que amparar, de la belleza que mirar, admirar y cuidar. Y toda oportunidad para educar así a nuestros niños, en esta era de violencia que puede atraparlos en cualquier momento, es válida.

Comentario'i: Las artes marciales, 6 octubre 1983

Un distinguido y respetado amigo, culto y sobre todo "capo" por la alta posición que ocupa, vino a charlar con nosotros, y en amable discusión, poner en duda nuestras convicciones sobre las llamadas "artes marciales". Hay que destacar, que el buen amigo es "cinturón - de - no - se - qué - color", especie de generalato en el ramo, lo cual no nos preocupaba en absoluto de terminar la discusión con una clavícula rota o algunas costillas lesionadas en serie, porque sabíamos que él sí era un hombre equilibrado, ponderado y prudente, aunque atribuimos eso más a su cultura universitaria que a su paso por el Gimnasio. Coincidimos en un punto: las artes marciales llevan (o deben llevar) al practicante al dominio

de sus pasiones y de sus emociones, y a cierta categoría de paz interior. A partir de ahí, le hicimos la pregunta que consideramos clave: ¿Cómo se logra llegar a ese dulce estado de pasividad ... a través de la violencia? Nos miró genuinamente asombrado. "¿Violencia. qué violencia?", nos pregunto. Le respondimos: "Mira, las "artes marciales" son para la lucha de un hombre contra otro hombre. La esencia de la lucha es la finalidad de vencer. Vencer es hacer daño, o por lo menos, humillar al rival. Para vencer hay que tener más fuerza, más astucia, más habilidad, imponer la superioridad física: no es eso violencia?" . Se enojó un poco, e irritado nos replicó: "Presentas las artes marciales como un riña de gallos". " - No tanto - le dijimos - pero . . . ¿Para qué se enfrentan lo dos luchadores? ¿Para decirse lo mucho que se quieren dándose codazos, golpes en la nuca, puñetazos al corazón, patadas en el hígado?" Como no íbamos a ponernos de acuerdo, le contamos un episodio visto el domingo pasado en el Estadio. Un hombre y su hijo iban buscando su asiento, pasando entre apretadas filas de gente ya sentada. Sin querer, pisó los pies de un señor maduro, que tenía mucha estima al lustre de sus zapatos, o tenía callos dolorosos. Lo cierto es que se irritó y dio un empujón a quien lo había pisado, que perdió el equilibrio y cayó sobre la gente sentada en el escalón inferior. ¡Para que lo hizo!. De algún lado, le cayó un rayo sobre la cabeza, sintió un lacerante dolor que inundaba todo el cerebro, vio todo rojo, sintió náuseas y se desvaneció. ¿Qué había ocurrido? Muy sencillo, que el chico de 12 años, hijo del empujado, que venía detrás, aplicó al maduro e irascible señor un golpe de "artes marciales" con el canto de la mano, por encima de la oreja en defensa de su papá. Aquel chico había aprendido a hacer un terrible daño, quizás a ocasionar sin querer un paro cardíaco a un viejo, pero no había aprendido nada de la "templanza y serenidad" de que tanto se habla.-

Comentario'i: Artes Marciales 2, 9 octubre 1983

El atleta hizo una demostración sorprendente de su fuerza, puso varios ladrillos en pila. Se concentro, o hizo como se concentraba, levantó las manos de canto y dando un grito que supusimos ceremonial, dio un golpe a los ladrillos que se partieron estrepitosamente. Si aquella pila de ladrillos hubiera sido un cráneo humano, posiblemente los sesos se hubieran esparcido en cuatro metros a la redonda. Podridos (sí, así como suena, podridos) como estamos de las películas sobre "artes marciales" que junto a las pornochanchadas brasileras son el alimento cultural que recibimos en nuestros cines, y viendo cómo en aquellas películas se santifican patadas, codazos, golpes de puño, de talón, de cabeza, de rodilla, y se glorifica a la violencia y al violento, nos preguntamos para qué el ser humano necesita aprender

semejantes métodos letales de hacer daño y producir muertes y mutilaciones. Si estamos hablando desde todos los sectores, prensa, altares, púlpitos, escuelas, colegios, que la paz es la necesidad más urgente, grande y perentoria, ¿por qué tantos jóvenes se afanan en aprender violencia, y hasta algunos papás se ufanan, en enviar a sus sus chiquitos a aprenderlas también? Eso ya lo hemos dicho una vez, y nos salieron al paso muchos críticos que nos dijeron que las "artes marciales" constituyen una escuela con la cual se fortifica el carácter, se domina las pasiones, se alcanza serenidad de espíritu. Agradecemos aquellas explicaciones, e incluso no dudamos de la buena fe de nuestros maestros de ocasión, pero desde allá desde el fondo de nuestra memoria racial que tiene un sedimento oriental, salió a la superficie la convicción íntima de que la serenidad del espíritu, la fortaleza del carácter, el dominio de las pasiones, la paz del espíritu, deviene mejor de la meditación, del oído atento a las palabras de los ancianos, de la contemplación de la Naturaleza y también de la contemplación del fuego, que tiene el mismo poder que la concentración silenciosa de los lamas, capaces de vivir una vida interior que les libera incluso de las necesidades físicas comunes. Es mas , los “hombres azules” de las tribus beduinas de desierto, dicen que, logran una pureza de alma inmaculada, con una danza silenciosa, a la luz de la luna y sin música, en total concentración en el dominio del cuerpo. Es decir, que la aspiración de perfección interior que dice buscar los que practican “artes marciales” se alcanza mejor con actitudes pasivas que rompiendo ladrillos de un puñetazo, acto inequívoco de violencia.

Comentario'i: ¿le gustan los perros?, 11 de octubre de 1983

Cuentan, yo no sé si como leyenda, que el banquero Morgan, que es como decir el más banquero de los banqueros, o la expresión más alta del ser banquero mundial, con todo lo que ello implica: mente fría, corazón monetizado, metalizado, ambición inconmensurable, inteligencia matemática y calculadora, habilidad para acumular en sus bolsillos lo que otros pierden, en fin, que el banquero Morgan tenía un método infalible para conocer a fondo a las personas, a las numerosísimas personas que se habrán llegado esperanzadas y angustiadas hasta su suntuoso despacho a solicitar el apoyo financiero para algún emprendimiento. El método consistía en invitarlo amablemente a sentarse, y a NO tocar de inmediato el tema del dinero, sino temas generales, la familia, la empresa, si le gustaba el golf, ó la pesca, o el bridge. Y en medio de ese amable coloquio, introducir sutilmente la pregunta clave que a él le interesaba: "¿Le gustan los perros?". Algunos, entusiastas de los pichichos se lanzaban a parlotear enseguida sobre la inteligencia de su terrier, o sobre la bravura de su pastor alemán,

o sobre el fino olfato de su perro de caza. Otros, confesaban que los perros le eran completamente indiferentes, por no decir molestos. Y allí estaba la diferencia: el aficionado a los perros conseguía generalmente el préstamo, el indiferente, nunca. Al respecto, decía el banquero: "El hombre que ama a los perros no puede ser sino una persona honesta, responsable y cumplidora". Repetimos que no sabemos si la anécdota, que plagiamos de un viejo almanaque, es real o es simplemente una leyenda, pero en cualquiera de los casos, hay un fondo de verdad en su "mensaje", final, pues ocurre que el amor a los animales, es una vertiente del amor a la Naturaleza, as; como el amor a la Naturaleza es una forma de respetuosa admiración hacia la obra del Creador, y que una persona así sensible, no puede ser nunca una mala persona. De ahí que nos inclinamos un poco a creer en la verdad de la anécdota, sobre todo, proviniendo de un banquero que jamás perdió un dólar en negocio alguno, y ganó millones en todos. Todo lo cual no quiere decir que el mismo Morgan haya sido un humanista enamorado del prójimo y de la proximidad, sino fríamente, profundamente conocedor de la naturaleza humana, porque en rigor de verdad, este hombre que media la honradez de los otros por su amor a los perros, el, personalmente, detestaba a los perros.

Comentario'i: GANDHI, 24 de octubre de 1983

Parece que estamos en vísperas de una "primavera cinematográfica", con la posible exhibición de la película "GANDHI", en nuestros cines. Y hablamos de Primavera, porque la triste realidad es que el espectador paraguayo ha venido soportando desde mucho tiempo atrás una verdadera sequia cultural, con programas que cuando no son infantiles, se basan en la pornografía abierta o encubierta, alentando el mal gusto del público, sin vacilar, incluso, al cambiar el título de las películas, poniéndolos el agregado de supuestas "bandas verdes" y calificaciones "sexóticas" que no dejan de atraer a los débiles mentales que nunca faltan. No está demás agregar, que semejantes películas, no pasan de ser poco menos que basura desde el punto de vista de la cultura, de la que participa también el verdadero, genuino y honesto séptimo arte. La película "GANDHI" es un verdadero tesoro en el género. Ha ganado Oscars a montones, e incluso, tratándose de un director inglés y de un primer actor inglés (que ganó un Oscar) se trata de un valiente gesto de revisionismo histórico que pone en tela de juicio la "grandeza" del Imperio en su época de esplendor. Es también, la película, una lección de Historia, y es una lección de militancia, persistencia y sacrificio de un líder que eligió la paz como arma, y logró la independencia de su Patria. De ahí que podamos afirmar sin temor a equivocarnos que GANDHI, además de ser una prodigiosa muestra del séptimo arte, es

didáctica, ilustrativa y necesaria en esta época en que mucha gente piensa que las únicas salidas a las encerronas de la historia de hoy, se dan solamente en la violencia. De esta suerte, es de interés general que dicha película se exhiba en nuestras salas, y si el empresario ha solicitado una suba de las entradas, tiene razón. Por lo bueno hay que pagar, y si permitimos sin decir "mu" que nos cobren cuatro mil guaraníes para ir al Estadio a defraudarnos hasta el caracú, por qué no hemos de pagar la octava parte, por dos horas de arte, ilustración, cultura y placer estético. Ojalá, el legalismo excesivo de nadie ponga trabas a esta justa compensación que pide el empresario por un espectáculo de calidad y de jerarquía, y que, habiendo discrepancias, se las salve estableciéndose un día de exhibición con precios populares, es decir, menor a los 500 guaraníes que pide el exhibidor.

Comentario'i: Einstein le contestó, 22 de octubre de 1983.

Primero fueron Emisoras Paraguay (un poquito en las generales de la Ley), las que acogieron con entusiasmo nuestra idea de incluir entre las golosinas y bebidas de las canastas de Navidad un libro paraguayo, y en el programa de fin de año en que sortearán 500 canastas, incluirán un libro paraguayo en cada una de ellas, además de" incluir en las tandas comerciales, la breve frase de "Ponga un libro paraguayo en su canasta de navidad". Luego fue, según Relaciones Públicas de Antelco, una orden del Coronel Duarte, en el sentido de incluir un libro paraguayo en los obsequios de Navidad que envía la Institución a superiores y colaboradores. Y finalmente, el diario ABC, es el que protagoniza el gesto generoso de reproducir el comentario - í de Patria, de asociarse a la idea, e incluso, analizarla en una nota editorial. Si adjudicamos éxito a la idea, no es "éxito de nadie en particular ni de nada en general, sino el éxito del buen sentido, o si se quiere, la negación de que el "sentido común es el menos común de los sentidos" como sostienen algunos pesimistas. Porque justamente es una demostración de sentido común, y hasta agregaríamos de juiciosa búsqueda de coincidencias ennoblecedoras que diversos medios que no se tiran precisamente flores en cuestiones de diversa magnitud, se encuentren de pronto unidos en una florida esquina de líricas intenciones que buscan el bien común y la difusión de algo tan importante y necesario como la lectura de libros paraguayos. Sobre el punto, coincidimos en que el progreso literario no sólo se reduce a que se produzca libros, sino que los libros se lean, se discutan, se critiquen y se analicen. Al respecto, dicen que Einstein visitó a un magnate que se enorgulleció en mostrarle su biblioteca, riquísima. El sabio miró los pulidos estantes, los libros cuidadosamente desempolvados y pulcros, las lujosas encuadernaciones... e hizo un gesto de

desprecio que no escapó a su anfitrión, que no pudo menos que preguntarle a qué se debía su rechazo a semejante riqueza bibliográfica. Einstein le contestó: "Mi amigo, yo considero a los libros más preciosos, cuanto más manoseados, sucios y deshojados están". Algo de eso debemos buscar nosotros. Que los libros paraguayos se difundan, se presten, se ajen y se deshojen por el uso. Material abundante de dicha literatura paraguaya existe, a pesar de la liviana, impropia, quizás un poco egocéntrica afirmación de alguno que dijo que la literatura paraguaya no existe.

Comentario'i: Insultos y otras derivaciones, 15 de julio

Entre nosotros los paraguayos, los insultos tienen un funcionamiento extraño, y la primera nota curiosa que anotamos, es la de que la ofensa es más grave e imperdonable, si la recibimos en guaraní. Un paraguayo bien nacido hasta pasará por alto que le llamen zonzos, o torpe, pero si se le dice su equivalente en guaraní, "byro", el cantar ya será otro, y el ofendido no parará hasta recibir una cumplida reparación del insulto, por las buenas o por las malas. También resbalará la piel del nativo cuando se le dispara un hispánico "hijo de diablesa", pero sucederá lo contrario si le dice en guaraní, o sea "añá membyré", y mucho peor, si las referencias a la maternidad demoniaca incluye la del órgano por donde se produce el parto. Aparte de ese anatema que adjudica al hombre el ser prole del infierno, en guaraní no existe, como en castellano, el insulto que califica la calidad, o la baja calidad, de la madre - mujer, como en el clásico insulto que le propinó Manrique a Camps, hijo de... que también se repite en portugués, francés, italiano, o sea en las "lenguas romances". Por el lado opuesto, si algún ciudadano hispano parlante usa poncho, y alguien se lo pisa, éste pedirá disculpas y no pasará nada. Sin embargo para el nativo criollo, la cosa, el ser pisado en el poncho, significa un grave insulto, y generalmente no admitirá disculpas, ni siquiera la de haberlo pisado sin advertirlo. Esa misma ofensa, sube de tono si el pisotón es en el pie, y es peor aún, si el ofendido va descalzo y el ofensor con zapatos. En otro orden de cosas, el andar por los paisajes rurales, convivir con la gente y rechazar un convite de caña, generalmente del mismo vaso o jarro en que toma el invitante, presupone una grave falta de urbanidad, porque el invitante no considera ni por un momento que uno trata de defender su hígado, sino que tiene asco de compartir el mismo jarro, de modo que al negarse uno al trago, preguntara aquel con aire ceñudo "re yeguaru pico che e jhegui", y a partir de allí puede pasar cualquier cosa. Costumbre muy machista, es insultar poniendo en duda la virilidad de ofendido. Al parecer, los guaraníes no conocían la homosexualidad, y el insulto no iba hasta allí, de modo que el

colmo de la falta de hombría es el conformismo sumiso y el ser calificado con el denigrante, irreparable y humillante apelativo de “Guaymi mena” (esposo de vieja), más grave aun, cuando el ofendido es joven, a pesar de lo cual, no es capaz de conseguir compañera más lozana.