



**UAEM** UNIVERSIDAD AUTÓNOMA  
DEL ESTADO DE MÉXICO



**FACULTAD DE HUMANIDADES**  
**LICENCIATURA EN LETRAS LATINOAMERICANAS**

**TESIS**

**El origen artístico en tres cuentos de *Antes do baile verde* de Lygia Fagundes Telles**

Que para obtener el título de:  
**Licenciada en Letras Latinoamericanas**

Presenta:  
**Zyanya Carolina Ponce Torres**

Asesor de Tesis:  
**Dra. Berenice Romano Hurtado**

**Toluca, Estado México, 2017**

## Resumen

La crítica literaria contemporánea reconoce la obra de arte como una experiencia en la que el autor y el espectador conviven y trabajan en conjunto para activar y resignificar el texto literario; es bajo esta ideología que la escritora brasileña Lygia Fagundes Telles construye su mundo ficcional. El siguiente trabajo de investigación ofrece un acercamiento a la obra de la paulistana a través del análisis e interpretación de los cuentos “Verde lagarto amarelo”, “Antes do baile verde” y “A caçada” publicados en 1970 en el libro *Antes do baile verde*. La primera parte del trabajo constará de un análisis narrativo y estructural del relato, haciendo uso de la teoría del cuento de Mario A. Lancelotti, la teoría del juego de Hans-Georg Gadamer y el estudio sobre el discurso narrativo de Fernando Gómez Redondo. La segunda parte propondrá una lectura interpretativa, apoyándose del estudio sobre lo sagrado y lo profano de Mircea Eliade y el concepto del “devenir” en la crítica de Gilles Deleuze, con el fin de develar el origen artístico de los protagonistas. Durante el desarrollo de ambas partes, se registrará la ideología de Lygia Fagundes Telles presente tanto en la producción artística como en el contenido de su obra. La tesis reconoce el arte como ente creador y único tiempo-espacio donde los sujetos pueden encontrar su libertad y la forma más honesta de vida.

**Palabras clave:** Lygia Fagundes Telles, Antes do baile verde, análisis narrativo, análisis estructural, cuento, teoría del juego, discurso narrativo, experiencia sagrada, devenir, origen artístico.

# Índice

## INTRODUCCIÓN

I Lygia Fagundes Telles en la escena literaria brasileña .....	4
II La narrativa breve de Lygia Fagundes Telles .....	7

## CAPÍTULO I

La naturaleza de los protagonistas de Lygia Fagundes Telles como sujetos de la obra de arte .....	11
1.1 Sinceridad narrativa y tres cualidades del cuento: suceso, brevedad e intensidad .....	13
1.2 El orden artístico como representación y consecuencia del suceso .....	19
1.3 Experiencia sensorial de los personajes como elemento material del suceso.....	25
1.3.1 El tacto: la piel de Rodolfo en “Verde lagarto amarelo” .....	26
1.3.2 El oído: la voz narrativa y el diálogo en “Antes do baile verde” .....	30
1.3.3 La vista: la imagen del tapiz en “A caçada” .....	33
1.4 El origen artístico de los protagonistas .....	37

## CAPÍTULO II

La experiencia sagrada como elemento discursivo en los cuentos de Lygia Fagundes Telles .....	42
2.1 Lo sagrado y lo profano, una teoría de Mircea Eliade .....	43
2.1.1 Elementos del espacio sagrado .....	45
2.1.2 Elementos del tiempo sagrado.....	48
2.1.3 Aplicación de la teoría en el espacio-tiempo de los cuentos de Lygia Fagundes Telles.....	52
2.2 El discurso sagrado y su efecto en el devenir de los personajes .....	55

2.2.1 La memoria como constructor del discurso en “Verde lagarto amarelo” .....	60
2.2.2 La carnavalización del discurso en “Antes do baile verde” .....	65
2.2.3 El discurso fantástico y la sacralidad en “A Caçada” .....	74
2.3 La liberación y devenir de los protagonistas .....	82
CONCLUSIONES	
Las dos lecturas de Lygia Fagundes Telles .....	88
BIBLIOGRAFÍA .....	93
ANEXOS	
Verde lagarto amarillo .....	96
Antes de baile verde .....	105
La cacería .....	114

## Introducción

### I Lygia Fagundes Telles en la escena literaria brasileña

¿Existe una comunión evidente entre la vida y la literatura? ¿Hasta qué punto el día a día no se asimila en un hecho ficcional? Se narra el espacio y el tiempo a través de ojos creadores: la memoria no es lo que pasó, sino lo que se recuerda; una apropiación e invención del hecho. Narrar es extraer la situación de la realidad para otorgarle un sentido que tal vez la purifique de las cargas sociales y explore su esencia. En cada acción, momento o imagen hay un posible material literario.

El 19 de abril de 1923 en el interior del estado de São Paulo nace Lygia Fagundes Telles, escritora brasileña reconocida por narrar desde una perspectiva intimista y sumamente ligada a la realidad. A partir de su primer libro, *Porão e sobrado*, escrito con tan sólo 15 años de edad en 1938, comienza a reconfigurar en discurso ficcional anécdotas de niñas huérfanas con las que convivía constantemente pues su madre las adoptaba y criaba como acompañantes. Centrada siempre en la narración de eventos cotidianos, la escritura de Lygia pretende revelar en la ficción el lado oscuro y aterrador de sus historias. Su obra puede definirse como un conjunto de relatos que se acercan a la realidad, pero que sólo a través de la literatura consiguen cargarse de sentido y revelar su esencia.

Lygia no sólo dedica su vida académica a la literatura, en 1941 ingresa a la Facultad de Derecho del Largo São Francisco. Esto le permite desenvolverse en un ambiente político como persona y escritora. Aun siendo estudiante, se relaciona con el movimiento modernista brasileño, conformado por autores reconocidos del país lusófono como Mário y Oswald de Andrade, Tarsila do Amaral, Anita Mafaldi y Heitor Villa-Lobos, participa como miembro de la Academia de Letras de su Facultad y colabora en los periódicos estudiantiles *Arcádia* y *Balança*.

Después de su primer libro, el cual la autora reconoce como ensayos secundarios y no como una obra bien construida, publica una serie de cuentos titulada *Praia viva* en 1944. En su carrera literaria, Lygia ha escrito hasta ahora cuatro novelas, de las cuales sólo dos han sido traducidas al español —*Las*

*meninas* y *Las horas desnudas*— y diecinueve libros de cuentos, de los cuales *Antes do baile verde* es una antología compuesta por tres libros ya publicados y un conjunto de cinco cuentos inéditos. Ante la crítica brasileña, este texto fue uno de los mejores aciertos de la escritora, pues reúne algunas de las dieciocho mejores narrativas del “I Concurso Nacional de Contos” realizado en 1969 en Paraná. A pesar de contar con fechas distintas de realización, los textos de esta antología encuentran un hilo conductor sin perder la originalidad que llevan particularmente en su unidad.

Al ser una de las escritoras más importantes del siglo XX en la literatura brasileña, Lygia no ha sido olvidada por la crítica literaria brasileña. Desde el comienzo de su carrera literaria ha ganado elogios de sus fraternos poetas y cuentistas, así como llamado la atención de la prensa. Los medios le han concedido entrevistas, adaptaciones de sus obras, programas y publicaciones especiales que engloban su vida y obra. En cuanto a la crítica, existen numerosas tesis de maestría y doctorado en universidades brasileñas, así como libros y artículos de carácter académico que interpretan y analizan su obra.

Fábio Lucas es uno de los críticos literarios que ha profundizado más en la narrativa de Lygia. En una entrevista realizada por el canal público brasileño TV Escola en el programa *Mestres da literatura: Lygia Fagundes Telles, a inventora de memórias* dedicado a la autora paulista, Lucas la reconoce como pionera de la ficción brasileña que además permitió, junto con Clarice Lispector, la apertura de la conciencia de la mujer en la ficción. El crítico la ubica, como escritora de cuentos, dentro de la Generación del 45, conformada por un grupo de jóvenes que se contraponía con los escritores del modernismo brasileño y se inclinaba por una narrativa neo-clásica. El método más recurrente en los cuentos de Lygia, según Lucas, es construir la narración a partir del flujo de la conciencia para poder registrar la experiencia interior del personaje. La interiorización del personaje como proceso de la literatura intimista ayuda a develar la esencia de los protagonistas, sin interesar al relato el tipo de narración empleada —ya sea en primera o tercera persona.

Sônia Regis es otra crítica literaria entrevistada en el programa de TV Escola e interesada en la obra de Lygia. El foco con el que Regis lee los

cuentos de Lygia es siempre apegado a la experiencia y vivencia del lector cuando se enfrenta a la obra literaria. En su artículo “A densidade do aparente” hace un análisis de “A caçada” y “Verde lagarto amarelo”, entendiendo ambos cuentos como representaciones de la experiencia artística en el ser humano. Por una parte, reconoce al protagonista de “A caçada” como la representación del lector ideal, mientras que ve en el cuento “Verde lagarto amarelo” un reflejo de la experiencia creadora de Lygia. La palabra poética es el material del que Lygia hace uso para seducir al lector.

Lygia Fagundes Telles sabe que la mejor cualidad de la literatura es no olvidar, recordar siempre que todos los estados mentales cognitivos (incluso el poético) son hechos y se dan en el lenguaje. El lenguaje literario es el modo más contundente de la percepción. Y su obra, una representación admirable de la concreción de la realidad.<sup>1</sup>

Desde la academia, Maria do Rosario Alves Pereira y Suênio Campos de Lucena han analizado la obra de Lygia desde la perspectiva de la memoria. Ésta es una de las estrategias discursivos más utilizados por la autora, pues le permite adentrarse en la intimidad mental de sus protagonistas. En sus respectivas tesis de maestría y doctorado, Pereira y Campos de Lucena consiguen clasificar a los personajes según la tensión entre la memoria y el olvido a la que se enfrentan en los textos. Los protagonistas de Lygia pueden dividirse como personajes que quieren olvidar, que desean recordar y que recuerdan con nostalgia, y, entre los dos primeros, “aquellos que recuerdan dolorosamente y cuya memoria del dolor y del rechazo trae al lector personajes casi siempre desintegrados, corrompidos en medio de relaciones familiares desgastantes o de la propia sociedad.”<sup>2</sup> La última categoría es la más

---

<sup>1</sup> Sônia Regis, “A densidade do aparente” en *Cadernos de Literatura Brasileira, Lygia Fagundes Telles*, núm. 5, Instituto Moreira Salles, São Paulo, março 1998, p. 97. Texto original: “Lygia Fagundes Telles sabe que a melhor qualidade da literatura é não deixar esquecer, lembrar-nos sempre que todos os estados mentais cognitivos (o poético, inclusive) são feitos e se dão na linguagem. A linguagem literária é o modo mais contundente dessa percepção. E sua obra, uma representação admirável da concretude dessa realidade.”

<sup>2</sup> Maria do Rosario Alves Pereira, *Entre a lembrança e o esquecimento, estudo da memória nos contos de Lygia Fagundes Telles*, Faculdade de Letras da UFMG, Belo Horizonte, Brasil, 2008, p. 37 [en línea] El 28 de julio de 2015 en <[http://www.bibliotecadigital.ufmg.br/dspace/bitstream/handle/1843/ECAP-7FHFS9/microsoft\\_word\\_\\_\\_dissertacao\\_definitiva.pdf?sequence=1](http://www.bibliotecadigital.ufmg.br/dspace/bitstream/handle/1843/ECAP-7FHFS9/microsoft_word___dissertacao_definitiva.pdf?sequence=1)>. Texto original: “aqueles que se lembram dolorosamente, cuja memória da dor e da

constante en la narrativa breve de Lygia, quien parece encontrar en la crisis el único camino a la libertad.

Entre la crítica que se ha desarrollado tanto en la academia brasileña como en el ámbito periodístico, se puede hallar un punto de partida para comprender cómo es recibida la obra de Lygia Fagundes Telles. Pereira y Campos Lucena, enfocan su estudio en las etapas de la memoria tanto en los cuentos como en las novelas de Lygia. Mientras tanto, Fábio Lucas reconoce en ella a una pionera de la literatura femenina y de la literatura breve brasileña, y Sônia Regis enaltece la seducción de su narrativa y se identifica como ávida lectora de su obra. Sin importar el ámbito, la obra de Lygia encontrará voces que la respalden dentro de la escena literaria brasileña del siglo XX.

## **II La narrativa breve de Lygia Fagundes Telles**

Los cuentos de Lygia se caracterizan por su misterio y fantasía. Este fenómeno, además de su experiencia como escritora, es alimentado gracias al papel que cumple como lectora. El bagaje literario en el que va madurando su habilidad como narradora es rico en autores tanto extranjeros como brasileños que han hecho uso del misterio como método para aflorar la naturaleza humana. Algunos de ellos, como Edgar Allan Poe, Oscar Wilde, Jorge Luis Borges y Machado de Assis, son mencionados en la entrevista realizada a Lygia por *Cadernos de Literatura Brasileira*, revista del Instituto Moreira Salles, en la que también admite tener admiración por el romanticismo europeo: movimiento que favorece la liberación de las pasiones.

La liberación de las pasiones y el develo de la naturaleza humana son motivos más trabajados por la autora en el cuento que en la novela, pues en la narrativa breve encuentra mayor intensidad y entrega. Este género obliga a una lectura activa y efímera en comparación con la novela; es por ello que Lygia lo compara con la seducción arrebatadora en que se vive todo al límite e intensamente. “[El cuento] es un condenado a muerte, que necesita aprovechar

---

rejeição traz ao leitor personagens quase sempre desintegradas, corrompidas em meio a relações familiares desgastantes ou pela própria sociedade.”

la última comida, la última canción, el último deseo, el último todo”.<sup>3</sup> Es en esta situación arrebatadora donde las emociones y las pasiones se vuelven más sinceras; no existe el tiempo para el análisis de la situación, para observarse con una lupa racional. La escritura y la experiencia se encuentran en el límite donde puede ser alcanzada la esencia.

*Antes do baile verde* es una antología que reúne las últimas tres obras publicadas por la autora en 1970: *O cacto vermelho* (1949), *Historia do desencontro* (1958), *O jardim selvagem* (1965) y cinco cuentos inéditos: “Os objetos”, “Verde lagarto amarelo”, “Apenas un saxofone”, “Helga” y “O moço do saxofone”. La presentación está basada en un orden cronológico decreciente al que fueron escritos los cuentos. Fábio Lucas, en el prólogo de la primera edición de la antología, reconoce los cuentos como un conjunto de textos escritos a través de la nostalgia de un mundo edénico, justo antes del desencadenamiento de los procesos civilizadores. El título del libro se debe al cuento homónimo escrito en 1965, elección que Lucas encuentra acertada al reconocer el verde en la obra de Lygia Fagundes Telles como un color que simboliza la libertad y la esperanza.

La propuesta de esta tesis es analizar y comparar, a través de un análisis estructural del relato y de una lectura interpretativa de lo sagrado, tres de los cuentos del libro *Antes do baile verde*, además de ofrecer una propuesta de traducción al español anexada al final. Dos de los cuentos recuperados, “Antes do baile verde” y “A caçada”, fueron anteriormente publicados en el libro *O jardim selvagem* en 1965; mientras que el otro, “Verde lagarto amarelo” pertenece a uno de los cuentos premiados en el “I Concurso Nacional de Contos” en Paraná. La elección se debe a su íntima relación con la liberación del personaje a través del espacio artístico y de las coincidencias halladas en su construcción narrativa.

El cuento más reciente, “Verde lagarto amarelo”, relata el encuentro de dos hermanos completamente distintos: Eduardo, quien consigue todo lo que dicta la sociedad como la vida ideal, y Rodolfo, el protagonista, quien se

---

<sup>3</sup> Lygia Fagundes Telles, “A disciplina do amor” en *Cadernos da literatura brasileira*, Lygia Fagundes Telles, *op. cit.*, p. 29. Texto original: “É condenado à morte, que precisa aproveitar a última refeição, a última música, o último desejo, o último tudo.”

mantiene encerrado en su casa y alejado del resto del mundo. La narración es presentada en primera persona y contiene un alto valor memorístico e imaginativo en la narración. Mientras que Eduardo juega con la mente de Rodolfo asegurándole que le tiene una sorpresa, éste repasa su infancia y lamenta el constante rechazo que recibía de su madre frente a su hermano. La sorpresa termina siendo revelada como la novela recién escrita de Eduardo, lo que implica una crisis en el protagonista, pues la única identidad positiva a la que se aferra es la de escritor. Aunque al final del cuento el lector descubre la sorpresa, un aire de misterio permanece cuando Rodolfo parece sufrir una metamorfosis como un pesado y gran lagarto verde.

El cuento homónimo al título del libro, “Antes do baile verde”, narra la preparación de un vestuario de carnaval, elaborado entre Tatisa y Luzinha, que la primera usará para presentarse a un baile de la festividad. El misterio en este cuento reside en que el hecho, enlazado con el placer y la alegría, es contrapuesto con un secreto entre los dos personajes: en la habitación contigua, el padre de Tatisa, la bailarina y dueña de la casa, está muriendo. El texto es construido mayormente por un diálogo entre ambos personajes y narra, casi en un susurro, el verdadero problema del relato. Al final, la incertidumbre de Tatisa entre quedarse en casa para cuidar a su padre en el que podría ser el último día de su vida y el salir a la calle para formar parte de la fiesta, se resuelve cuando la protagonista decide seguir su instinto y actúa en cuanto al deseo y escoge la segunda opción.

El último cuento, “A caçada”, relata la experiencia a la que un hombre se enfrenta tras hallar un tapiz tejido con una imagen que le provoca un sentimiento de familiaridad. Con un carácter ominoso, el cuento narrado en tercera persona introduce al lector de manera objetiva en la mente de un personaje en crisis y obsesionado con un tapiz colgado en las profundidades de una tienda de antigüedades. En conjunto con la narración, la cual se introduce en el pensamiento del protagonista, el lector va reconociendo la imagen de la cacería en el tapiz hasta aprisionarse en su tejido. Al final del cuento, el hombre se descubre dentro de la imagen del tapiz, como la presa de los cazadores que se alcanzaban a distinguir desde fuera.

Los tres cuentos poseen una serie de coincidencias tanto a nivel discursivo como narrativo; mismas que pretenden ser analizadas a detalle más adelante. Sin embargo, no sobra mencionar por ahora la presencia del color verde en los tres cuentos. Recordando la declaración de Fabio Lucas sobre el acierto al título de la antología que recupera estos tres cuentos, el verde es un color presente en todos ellos. Esta coincidencia no se limita al título de la obra, más evidente en “Verde lagarto amarelo” y “Antes do baile verde”, sino que es también una constante dentro de la narración. El color verde, sin ser el eje de análisis e interpretación en esta tesis, se comprende como un símbolo constante en las tres historias al representar la esperanza y la libertad frente al estado de crisis y desestabilidad al que se enfrentan los protagonistas.

Tras una breve introducción sobre los temas que circundan la obra de Lygia Fagundes Telles y un repaso de los cuentos, se puede esclarecer la propuesta del análisis comparativo de este trabajo. Se buscará la esencia y origen artístico de los protagonistas a través de una lectura de experiencia desde un enfoque fenomenológico. Esta filosofía del conocimiento propuesta por Husserl, reconoce las realidades como fenómenos que tiene su significado “en función de su apariencia en nuestra mente”<sup>4</sup>; los objetos y sujetos son en cuanto a la interacción que existe entre ambos. Los cuentos de Lygia serán leídos como respuesta al debate latinoamericano del siglo XIX en el que la liberación de las pasiones y el actuar por instinto eran características salvajes e iban en contra del pensamiento racional que proponía la civilización. La reivindicación de esta actitud se da al reconocerla como resultado de una experiencia sagrada, donde la obra artística es el ente creador y los protagonistas sus sujetos.

---

<sup>4</sup> Terry Eagleton, “II. Fenomenología, Hermenéutica, Teoría de la recepción.” en *Una introducción a la teoría literaria*, FCE, México, 1998, p. 74

## Capítulo I

### 1 La naturaleza de los protagonistas de Lygia Fagundes Telles como sujetos de la obra de arte

Ser sincera en la escritura para liberar la verdadera esencia de su contenido, esa es la lógica bajo la que Lygia Fagundes Telles se entrega al proceso creativo. Para comprender su literatura, es necesario hallar la comunión que en ella guardan la forma y el contenido; el análisis de la obra es sustancial para adentrarse en su interpretación. Este capítulo servirá como proceso analítico cuyo interés es comprender la construcción del cuento como género literario, el concepto de la obra de arte y el cómo traduce Lygia ambas generalidades en el discurso narrativo particular de los cuentos “Verde lagarto amarelo”, “Antes do baile verde” y “A caçada”. Como soporte teórico, se usará la teoría del cuento de Mario A. Lancelotti, la teoría del juego de Hans-Georg Gadamer y el estudio del discurso narrativo de Fernando Gómez Redondo.

El cuento es el género literario breve por excelencia, lo que provoca ciertas confusiones sobre su complejidad. A menudo, su construcción se entiende como simple, cuando en realidad ésta exige un proceso cuya completa atención está dirigida a conseguir la unidad y el equilibrio entre su extensión y contenido. Para ahondar en ello se usará la teoría del cuento de Mario A. Lancelotti, quien adjudica la existencia de este género a un pasado que vale la pena ser contado. Además, se puntualizará en la importancia que tiene su estructura para alcanzar el efecto deseado; pues como asegura el crítico argentino, “el cuento es tributario de una brevedad e intensidad narrativas capaces de extremar el respeto de sus fundamentos teóricos”.<sup>5</sup>

La exposición de la estructura del cuento no será suficiente para introducirse al análisis de la obra de Lygia. Este género es sólo la forma que contiene la obra artística, verdadera motivación narrativa. Para entender su importancia en los cuentos de la escritora brasileña, se recuperará el concepto del juego de Gadamer, comprendiendo que la reflexión se centra en la experiencia del arte y no la conciencia estética. Según el hermeneuta, la obra

---

<sup>5</sup> Mario A. Lancelotti, *De Poe a Kafka, para una teoría del cuento*, Editorial Universitaria de Buenos Aires, Buenos Aires, Argentina, 3° ed., 1974, p. 13.

es una representación que sólo existe cuando es presentada a un espectador, cuya presencia le otorga significado. El juego es una analogía del proceso artístico donde autor, obra y lector participan y conviven para activar el arte.

Una vez que se especifiquen las características que identifican al género del cuento y se explique la obra artística como representación, se analizará particularmente su presencia en cada uno de los tres cuentos. El último apartado presentará los conceptos estudiados no sólo como herramienta de análisis, sino como parte del contenido de la obra de Lygia. El juego de la obra de arte será llevado al discurso del cuento como parte de la ficción. Para comprender la traducción del discurso teórico al narrativo, se usará el estudio realizado por Gómez Redondo, quien reconoce en éste tres instancias del proceso:

Un escritor opera con unos moldes lingüísticos a los que transforma desde una determinada voluntad estilística (*narración*); con ellos va construyendo una representación textual (*relato*) en la que alberga las distintas líneas argumentales (*historia*) que dan existencia a la realidad narrativa. Éstas son las tres instancias que existen en cualquier novela: 1) el plano del estilo (*narración*), 2) la estructura narrativa (*relato*) y 3) el argumento (*historia*).<sup>6</sup>

Además de delimitar cada una de las instancias del proceso narrativo, Gómez Redondo asegura que el autor tiende a inclinarse por una como el elemento dominante. Este fenómeno puede variar según el género y el periodo de la obra; en este caso, el análisis exige concentrarse en la estructura del texto. Se comprenderá, entonces, el relato como elemento dominante de los tres cuentos, entendiéndolo como el “plano que articula la visión del mundo”.<sup>7</sup>

El objetivo de este capítulo será comprender los conceptos generales de construcción de cuento y obra artística para así analizar de manera particular las experiencias de los protagonistas. Este análisis ayudará a demostrar, desde el proceso narrativo, la naturaleza de Rodolfo, Tatisa y el hombre como sujetos del espacio artístico; entendiéndolos como función y representación de la tesis de Lygia Fagundes Telles: la esencia sólo puede revelarse a través del arte.

---

<sup>6</sup> Fernando Gómez Redondo, *El lenguaje literario, teoría y práctica*, EDAF, México, D.F., 1994, p. 138.

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 139.

## 1.1 Sinceridad narrativa y tres cualidades del cuento: suceso, brevedad e intensidad

Foucault afirma que, a pesar su muerte en la teoría semiótica de Roland Barthes, en la crítica moderna es importante recordar la figura del autor como un límite de la obra: una delgada línea entre el discurso y la realidad que divide un texto. En primer lugar, está el entender al autor no como la persona, sino como un marco referencial de estilo, valores y técnicas; una sola persona puede transformarse en diferentes autores durante el acto de escribir.<sup>8</sup> Es este marco estilístico y ético el que contorna los cuentos de Lygia Fagundes Telles y que se pretende recuperar aquí para ampliar el concepto de la sinceridad narrativa.

En la entrevista realizada a Lygia Fagundes Telles en 1998 por la revista *Cadernos de Literatura Brasileira*, la escritora reconoce su oficio como una celebración a la creatividad humana; cuando comienza el proceso de escribir un cuento o novela, se coloca la máscara de autora: se lava los dientes, se peina el cabello, se viste elegantemente y comienza su tarea. La escritora se entrega al papel de creadora y reconoce el momento artístico como “momento importante” al que se entrega con seriedad: “[Escribir] Es mi oficio, ¿comprendes? Y como cualquier oficio, escribir exige esa seriedad. Exige competencia y amor. La competencia por sí sola no es suficiente. Puedo tener 200 diplomas y aun siendo un carpintero, si hago mi mesa sin amor, se ladeará. El amor es la entrega, la donación, la pasión —y la pasión es la vocación.”<sup>9</sup>

El secreto de Lygia está en la entrega que realiza no sólo al oficio de escribir, sino a su propia obra. Como fiel sirviente del proceso creativo, ella no decide si el texto será una novela o un cuento, sino que es la misma historia la que define el género en el que será escrita, y la función del autor es seguir sus reglas. Esta filosofía de acción implica cierta predestinación del género literario

---

<sup>8</sup> Cfr. Michel Foucault, *¿Qué es un autor?*, Gandhi Ediciones, Buenos Aires, Argentina, 2011.

<sup>9</sup> Lygia Fagundes Telles, “A disciplina do amor”, *Cadernos de Literatura Brasileira*, Lygia Fagundes Telles, *op. cit.*, p. 34. Texto original: “É o meu ofício, compreende? E como qualquer ofício, escrever exige essa seriedade, exige competência e amor. Só competência não é suficiente. Eu posso ter 200 diplomas, mas mesmo que eu seja um marceneiro, se fizer a minha mesa sem amor, ela vai entortar. O amor é a entrega, a doação, a paixão —e a paixão é a vocação.”

y el cuento antes de ser escrito, fenómeno que lo descubre limitado, pero no por ello menos rico. Lancelotti recupera la tesis sobre el cuento propuesta por Edgar Allan Poe, escritor a quien Lygia reconoce como una de sus almas gemelas literarias, en el artículo *The phylosophy of composition* publicado en 1846: el cuento es un género predeterminado por su contenido, la recapitulación o restablecimiento de un hecho. Antes de ser plasmado en texto, lo contado ya ocurrió y es tarea del autor, y sucesivamente del lector, hallar la verdad dentro del proceso creativo; encontrar por medio de la escritura o lectura la verdad que está en su esencia.

En cuanto al compromiso de Lygia con la obra literaria, Sônia Regis, crítica de la escritora brasileña, advierte que la autora se camufla por unos instantes en la ficción; es decir, la línea de la que hablaba Foucault se difumina. Cuando el autor rebasa su realidad consigue transmitir a los personajes parte de su ser. El cuento es manejado entonces desde un tono más personal, por lo que es posible insertar la ideología que se sigue.

La sinceridad narrativa no es sólo el marco ético y estilístico que envuelve la obra de Lygia, sino que la atraviesa. Entre el entendimiento de la predeterminación del género conforme a la historia y la inserción de la ideología de cuento se encuentra la sinceridad con la que Lygia trabaja su obra literaria. Para alcanzar este efecto, se necesita una completa comprensión de cómo funciona el cuento; tema que se repasará en conjunto con la teoría del cuento de Lancelotti y ejemplos recuperados de los tres textos literarios que están siendo analizados.

Con pleno entendimiento de cómo se construye un cuento, Lygia transfiere el proceso creativo al contenido del cuento. Esta teoría es evidente en "Verde lagarto amarelo": Rodolfo, el protagonista, es un escritor que se ha entregado al acto de escribir como la única posibilidad de existencia e identidad en el mundo. La siguiente cita expone su visión como escritor: "Con la punta de la lengua pude sentir la semilla apuntando hacia la pulpa. La impulsé. El jugo ácido me inundó la boca. Escupí la semilla: así quería escribir, yendo a lo profundo del núcleo hasta hallar la semilla resguardada en el fondo como un

feto”.<sup>10</sup> Rodolfo describe en un fragmento el acto creativo que propone Lygia en su entrevista: escarbar las capas del texto para alcanzar la semilla de la historia. Tanto autora como personaje se ajustan a la teoría de Poe y dirigen la escritura del cuento hacia la develación de su esencia.

Esta develación sólo puede llevarse a cabo con ayuda de lo que se encuentra en esta tesis como las tres cualidades del cuento, halladas en la teoría de Poe y recuperadas por el trabajo de Lancelotti: la presencia del suceso, el uso de la brevedad y el alcance de la intensidad. Puesto que el cuento es un género que “recapitula”, Lancelotti lo reconoce dentro de una lógica temporal pasada. Todo lo contado se va organizando con el propósito de develar el suceso, el acontecimiento puro de la historia, que actúa como un límite para evitar el uso innecesario de tributos a la belleza o detalles complejos. Es debido a la liberación de estos detalles que el cuento es un género breve: se limita a relatar los hechos con el fin de exponer su verdad. El requisito de la brevedad inherente al cuento no lo vuelve más escaso, al contrario, de éste mismo debe detonarse una unidad, originalidad, estilo depurado y, sobre todo, intensidad (tercer elemento clave de la teoría propuesta por Edgar Allan Poe): este género exige una habilidad para contarse, así como una percepción para comprenderse.

Percibo que comienza a nacer un cuento cuando, al analizar a sus personajes, me doy cuenta de que son, de cierta forma, limitados. Ellos tienen que vivir aquel instante con toda la fuerza y vitalidad que les pueda dar, porque ninguno de ellos va a durar. Eso quiere decir que, como ellos, yo necesito seducir al lector en un tiempo mínimo. No tendré la noche entera para ello, con whisky, caviar, ¿entiendes? Necesito ser rápida, infalible. El cuento es, por lo tanto, una forma arrebatadora de seducción. Es como un condenado a muerte que necesita aprovechar la última cena, la última canción, el último deseo, lo último todo.<sup>11</sup>

---

<sup>10</sup> Lygia Fagundes Telles, “Verde lagarto amarelo”, *Antes do baile verde*, José Olympio Editora, Rio de Janeiro, Brasil, 1982, p. 9. Texto original: “Com a ponta da língua pude sentir a semente apontando sob a polpa. Vareia. O sumo ácido inundou-me a boca. Cuspi a semente: assim queria escrever, indo ao âmago do âmago até atingir a semente resguardada lá no fundo como um feto.”

<sup>11</sup> Lygia Fagundes Telles, “A disciplina do amor”, *op cit.*, p. 29. Texto original: “Eu percebo que está começando a nascer um conto quando, ao analisar as personagens, vejo que elas são, de certo modo, limitadas. Elas têm que viver aquele instante com toda a força e a vitalidade que

Lygia compara el cuento con un condenado a muerte que es consciente de su pronta finitud. Si se traduce esto a la teoría del cuento, el suceso sería la condena; mientras el cuento es el condenado a muerte, pues éste tiene un desenlace desde el momento en que comienza, y todo su desarrollo —el cómo vivirá la última cena, el último deseo— apunta y existe debido a ello. Lygia también habla de un tiempo mínimo, que nos remite a la brevedad, y cómo éste mismo provoca la intensidad. Estas dos características del cuento le permitirán alcanzar la clave del porqué escribirlo: la seducción. El mecanismo de construcción del cuento es lo que provoca el asombro, el que mantiene al lector al borde de su silla hasta llegar al desenlace.

Es importante entender la brevedad tanto en un sentido temporal como formal: el suceso es un instante y por lo tanto su narración también deberá serlo. Existen cuentos cuyo tiempo histórico es mucho mayor al tiempo narrativo y viceversa, sin embargo, los cuentos de Lygia interactúan de manera conjunta; tanto el transcurso de las acciones como su narración responden a la brevedad. Ya sea la visita en “Verde lagarto amarelo”, la preparación para una fiesta en “Antes do baile verde” o la contemplación de una pintura en “A caçada”, todas son acciones que duran sólo un momento, exigen un mismo espacio y la interacción de pocos personajes. La narración expone la forma más pura del acontecimiento provocando que derive en la condena a su propio fin, es decir, el suceso.

Debido a esta característica formal y temporal, Lancelotti reconoce en el cuento “el asiento ideal de la situación, esa condición trágica del hombre”.<sup>12</sup> Vale la pena recordar que Poe define su teoría durante el romanticismo oscuro, por lo que la situación trágica a la que Lancelotti hace referencia a la crisis que sufre al hombre al reconocerse imperfecto frente a un mundo cuya naturaleza es sombría y decadente. Sin embargo, esta crisis es análoga a la que se enfrentan los protagonistas de los tres cuentos de Lygia: el enfrentamiento de

---

eu poder dar, porque nenhuma delas vai durar. Isso quer dizer que, com elas, eu preciso seduzir o leitor num tempo mínimo. Eu não vou ter a noite inteira para isso, com uísque, caviar, entende? Preciso ser rápida, infalível. O conto é, portanto, uma forma arrebatadora de sedução. É como um condenado à morte, que precisa aproveitar a última refeição, a última música, o último desejo, o último tudo.”

<sup>12</sup> Mario A. Lancelotti, *op. cit.*, p. 17.

su identidad frente al Otro contra su naturaleza tras la purga de su contexto social, las circunstancias contra su ser.

La situación trágica del hombre no es propiamente el hilo conductor específico del cuento, otros géneros artísticos y literarios, como la novela, la lírica o la dramaturgia, también hacen uso de él. Su carácter especial está en cómo se trabaja y devela; pues no basta con enunciarlo, sino que también debe transmitirse al lector la sensación de la situación. El cuento, gracias a la intensidad que alberga en su brevedad, consigue un efecto único y singular al momento de su lectura; Lygia llamó a este efecto seducción. Para alcanzarlo, es necesario un equilibrio entre la novedad y la universalidad que permita crear un asombro al lector a partir de cierta empatía. Sin un reconocimiento en el texto, no habría motivación ni razón para terminar un cuento, recordando que su desenlace es el que lo fundamenta.

Por lo tanto, en la búsqueda de este efecto deben existir algunos designios de naturalidad: una vez más se favorece la esencia, se elimina lo innecesario, es una escritura sin artificialidad. El discurso artístico se compone por un principio estético: “escribir con la conciencia o con el instinto de que el tono de la composición debe ser aquél que en cualquier punto o en cualquier tema, sería siempre el tono de la gran mayoría de la humanidad.”<sup>13</sup> Para ejemplificar, el cuento “A caçada” narra una historia novedosa, el recuerdo frustrado reconocido en un tapiz, en un tono de naturalidad, un hombre cualquiera que podría estar en cualquier espacio-tiempo y tener cualquier nombre o características. Esto logra una empatía donde el lector es capaz de identificarse con el personaje al mismo tiempo que se sorprende por sus circunstancias.

El efecto provocado es un mecanismo usado por el narrador —pues se construye dentro de la ficción y no es delineado por el autor— para llamar la atención del lector y mantenerlo interesado en revelar la verdad oculta en la historia. La condena del cuento es establecida en un pasado activo, pero para comprender la historia, hace falta saber qué lo condenó. El lector reconoce el final desde el comienzo de la lectura en cada indicio que el narrador le

---

<sup>13</sup> *Ibid*, p. 27.

presenta. A lo largo de la composición, un conjunto de incidentes irá actuando como las rebabas del cristal roto ocasionado por el suceso; pues pasado y presente se vuelven uno mismo dentro de la historia.

Esta afirmación sirve para poner en duda los hechos ocurridos en cada uno de los cuentos y analizar dónde verdaderamente comienzan. Si el suceso es realmente el desenlace de la historia, es un hecho inevitable: en “Verde lagarto amarelo” la novela escrita por Eduardo, que romperá el único equilibrio positivo en la existencia de Rodolfo, es anterior a la visita de su hermano; en “Antes do baile verde”, la duda de Tatisa de abandonar a su moribundo padre es anterior a el momento en que toma por fin su decisión; y en “A caçada” el papel de presa del hombre es anterior al reconocimiento del tapiz.

El suceso es un desequilibrio en la existencia de los personajes; es aquello que los lanzará directo a su estado esencial, el choque de lo inevitable almacenado en su ser con las circunstancias sociales a las que se atienen. Todos, una vez que acontece el hecho catastrófico son condenados a una especie de muerte, se alejan del papel que cumplen en sociedad y vuelven a su origen. Rodolfo, pierde el equilibrio, muere como humano y se transforma, metafóricamente, en el lagarto que siempre fue. Tatisa muere como hija al decidirse por una conducta pasional y no moral: realiza lo que ella quiere, no lo que el deber familiar le obliga. Por último, el hombre de “A caçada” es consumido por el tapiz y liberado de su cuerpo humano al ser asesinado dentro de la obra de arte.

El efecto, como la estructura del cuento, debe ser breve e intenso: efímero. A pesar de que desde el comienzo del relato el final de los personajes está ya escrito, es necesaria una preparación para comprender el suceso. Lancelotti, tras el análisis que realiza a la teoría de Edgar Allan Poe, añade otra característica a la composición del cuento: un pasado activo. La narración actualiza los hechos, pero para ello debe detenerse un momento, aislarse del tiempo y establecer la forma en que el suceso, el pasado, será, en un futuro, develado.<sup>14</sup> Sin esta pausa no sería posible comprender la intensidad en el

---

<sup>14</sup> Cfr. *Ibid.*, pp. 34-35.

cuento, pues es por medio de la paz que se percibe el desenfreno; la esperanza de la evasión del inevitable desequilibrio.

No importa si es bajo el ojo teórico de Lancelotti, quien reconoce el desenlace anterior a la narración, o la entrega de Lygia al proceso creativo, donde la historia define la forma en que será narrada: los hechos del cuento existen antes de su transcripción. El desequilibrio del orden original es el verdadero motivo para provocar el relato en el género literario breve. Sin el suceso, el desenlace catastrófico al que se enfrentan Rodolfo, Tatisa y el hombre, no existiría una razón para que los personajes fueran narrados, ni se entenderían como seres condenados a enfrentarse a su esencia. Sólo por medio de un género cuyas cualidades sean la brevedad, intensidad y presencia de un suceso anterior a su escritura, Lygia puede encontrar la sinceridad narrativa y alejar la obra literaria de toda artificialidad.

## **1.2 El orden artístico como representación y consecuencia del suceso**

Las historias recapituladas en los cuentos se dividen en dos tiempos: el anterior y el posterior al suceso. Cuando se refiere un antes y un después, no es apenas en el campo temporal, sino en un cambio a determinado orden. Antes del suceso, existe la red lógica y ética del orden denominado original. Durante su desequilibrio, éste se quiebra y provoca el establecimiento de otro orden, cuya lógica y ética exige otras bases; este segundo orden es el artístico.

¿A qué se refiere con orden artístico? El concepto es una derivación de las conclusiones a las que llega Hans-Georg Gadamer sobre la ontología de la obra de arte en su libro *Verdad y método*. De la teoría estética, el hermeneuta retoma el concepto del juego y lo define como el “modo de ser de la propia obra de arte”.<sup>15</sup> Este modo consiste en la experiencia lúdica del arte a la que se enfrentan todas las entidades de la misma; aclarando que no se refiere a autor-texto-lector por separado, sino que los conjuga dentro de un solo juego. Una de las características más importantes de este concepto es la independencia que alcanza: “El juego representa claramente una ordenación en la que el vaivén

---

<sup>15</sup> Hans-Georg Gadamer, *Verdad y método*, Ediciones Sígueme, Salamanca, 2007, p. 143.

del movimiento lúdico aparece como por sí mismo”.<sup>16</sup> Por lo tanto, la obra de arte se construye y es en la experiencia de su propio orden.

Este nuevo orden no es completamente autónomo, sino la representación de algo cuya referencia es el mundo fáctico. Al decir “representar” no se detiene en la mimesis de la realidad de la que habla Aristóteles en la *Poética*, sino de la transformación de lo representado en una construcción. Sin perder la referencia, la obra de arte se vuelve en sí misma, crea su propio orden en algo diferente al orden original. Conseguir esta transformación significa alcanzar la perfección humana del juego, hecho que permite la existencia del arte.

La búsqueda de la perfección humana del juego tiene el mismo fundamento que la sinceridad narrativa de la que se habló al retomar la forma del cuento: se trata de la liberación de todos los obstáculos que permiten la detonación de la verdadera esencia del ser. “La transformación lo es hacia lo verdadero. No es un encantamiento en el sentido de un hechizo que espere a la palabra que lo deshaga, sino que se trata de la redención misma y de la vuelta al ser verdadero.”<sup>17</sup> Esta transformación no puede comprenderse sin un sujeto que perciba ese cambio y reconozca ese volver: la misma ontología de la obra artística exige la participación activa de su espectador. La representación, reflejada en el plano de expresión, libera su intención —lo representado, lo imitado, lo configurado y lo reconocido, como individuales y como unidad— en el plano del contenido a los ojos del lector quien está inserto en el juego y por lo tanto en el nuevo orden.

La representación no es sólo una transformación, sino un proceso óntico, independiente de la interpretación del hombre, que da significado e incrementa el ser de la obra de arte, mientras que “el contenido propio de la imagen se determina ontológicamente”<sup>18</sup> ante la presencia de un tercero que la contempla. Esto sólo se alcanza en el momento en que se presenta a un tercero, mismo que después es adherido al juego. Por lo tanto, la obra de arte implica una contemplación y ocasionalidad, es decir, “su significado se

---

<sup>16</sup> *Ibid*, p. 147.

<sup>17</sup> *Ibid*, pp. 156 - 157

<sup>18</sup> *Ibid*, p. 189

determina desde la ocasión a la que se refieren, de manera que este significado contiene más de lo que contendría si no hubiese tal ocasión”<sup>19</sup>. Ya se mencionó que el espectador será el sujeto que reconozca la perfección del volver en la representación; éste se entrega a la obra al contemplarla, le dedica toda su atención para poder activarla. De la misma forma que Lygia desarrolla el concepto de la sinceridad narrativa dentro de la ficción, lo hace con el fenómeno de contemplación en el cuento “A caçada”: el hombre aprecia el tapiz y experimenta un reconocimiento y extrañeza en el orden original.

Apretó el pañuelo contra la boca. La náusea. Ah, si pudiera explicar toda esa terrible familiaridad, si al menos pudiera... ¿Y si fuera un simple espectador casual, de esos que miran y pasan? ¿No era una hipótesis? Podía también haber visto el cuadro en original, la cacería no era más que una ficción. “Antes de la fabricación del tapiz...” —murmuró, enjuagando los huecos de los dedos en el pañuelo.

Echó la cabeza para atrás como si lo jalaran del cabello, no, no se quedaría fuera, sino adentro, ¡clavado en el escenario! ¿Y por qué todo parece más nítido que en la víspera, por qué los colores estaban más fuertes a pesar de la penumbra? ¿Por qué la fascinación que se desprendía del paisaje venía ahora así de vigorosa, rejuvenecida...?<sup>20</sup>

El hombre de “A caçada” se entrega al juego del tapiz, piensa fuera de sí y se auto-olvida. En este momento, deja de ser un hombre y se vuelve un espectador, cuya esencia es la atenta contemplación. “Sin embargo, este auto-olvido no tiene aquí nada que ver con un estado privativo, pues su origen está en volverse hacia la cosa, y el espectador lo realiza como su propia acción positiva”.<sup>21</sup> Al comienzo del cuento la identidad del hombre es desconocida y sólo frente a la obra de arte adquiere una como la presa: se origina e

---

<sup>19</sup> *Ibid*, p. 194

<sup>20</sup> Lygia Fagundes Telles, “A caçada”, *Antes do baile verde*, José Olympio Editora, Rio de Janeiro, Brasil, 1982, pp. 43-44. Texto original: “Apertou o lenço contra a boca. A náusea. Ah, se pudesse explicar toda essa familiaridade medonha, se pudesse ao menos... E se fosse um simples espectador casual, desses que olham e passam? Não era uma hipótese? Podia ainda ter visto o quadro no original, a caça não passava de uma ficção. “Antes do aproveitamento da tapeceira...” —murmurou enxugando os vãos dos dedos no lenço.

Atirou a cabeça para trás como se puxassem pelos cabelos, não, ficaria do lado de fora, mas lá dentro, encravado no cenário! E por que tudo parecia mais nítido do que na véspera, por que as cores estavam mais fortes apesar da penumbra? Por que o fascínio que se desprendia da paisagem vinha agora assim vigoroso, rejuvenescido?...”

<sup>21</sup> Hans-Georg Gadamer, *op. cit.*, p. 171.

incrementa su ser. Para completar el proceso debe morir como ignorante de su identidad para poder renacer en los tejidos del tapiz; sin embargo, en el cuento no se muestra el después, puesto que Lygia construye sus relatos hasta el punto del desequilibrio, dice sólo lo necesario para que su lector contemple la obra desde un ojo participativo y experimente la propia entrega.

Tanto la representación como la contemplación son acciones que implican una temporalidad determinada. Sin un ambiente adecuado, la lógica del suceso carecerá de sentido y junto con él el cuento mismo. La estructuración del tiempo y del espacio es un punto clave para el desarrollo de las acciones. Gadamer llama a este tejido en el que se desenvuelve la obra como ocasionalidad. Mientras que el suceso genera el desequilibrio, la ocasionalidad moldea el envase del nuevo orden artístico.

Para entender la función temporal de la representación<sup>22</sup> en los cuentos es necesario ubicar el suceso y su desequilibrio en la narración. En “Verde lagarto amarelo”, el suceso es el descubrimiento de la novela de Eduardo, el desequilibrio es la pérdida de la única conexión positiva de Rodolfo con su mundo. En “Antes do baile verde”, el suceso es la decisión de Tatisa de abandonar a su padre en el probable día de su muerte, hecho que desequilibra el orden del deber ser-hija. Por último, en “A caçada”, el suceso es el reconocimiento del hombre de su ser original causando el desequilibrio más evidente entre los tres cuentos, el volver al orden artístico. Los tres implican acciones realizadas por los protagonistas, pero provocadas por su ocasión.

El suceso que rompe con la realidad humana de Rodolfo ocurre en la visita de su hermano. Sin la presencia de Eduardo, la novela no adquiriría el valor otorgado en el cuento: el arrebató de lo único que le queda al protagonista en un mundo donde su ser no consigue insertarse. La visita como ocasión modifica el espacio-tiempo de Rodolfo: Eduardo organiza los objetos personales en la casa de su hermano, lo observa con atención impidiéndole al primero desenvolverse como desea. Esta invasión espacial provoca recuerdos dolorosos en el protagonista, hecho que comienza su desestabilización como personaje. Sólo a través de la intromisión violenta del espacio de Rodolfo, el

---

<sup>22</sup> Es importante entender representación como la transformación en una construcción y la fundación del orden artístico en el plano de la ficción y no en el de la realidad fáctica.

lector consigue entender la magnitud del desequilibrio de identidad que sufre el personaje; por lo tanto, la ocasión permite que el hecho ocurra a la vez que lo explica.

La ocasión no es determinada por un solo espacio-tiempo, al contrario, se puede definir tanto a nivel general como particular. Este fenómeno es el que ocurre en el cuento “Antes do baile verde”: la decisión de Tatisa es provocada por un tiempo festivo que alude al carnaval que se celebra en las calles y que se particulariza con las acciones anteriores al suceso. La narración del cuento comienza desde el espacio exterior u ocasión general y viaja hasta el espacio interior o particular. Desde la calle, un bailarín hace una reverencia a las mujeres que lo ven desde una ventana; esta pertenece a Tatisa y Luzinha, quienes son presentadas por primera vez en el cuento por medio del carnaval. Esta ocasión general se particulariza con la actividad que ambas mujeres realizan en el cuarto de la protagonista; es decir, preparando el vestuario para el baile verde. Aun cuando el cuarto de Tatisa permanece como constante espacial en el resto de la narración, el ambiente exterior se escurre a través de la música: la alegría invade el espacio del duelo.

La mujer intentó coger el crisantemo que se le había resbalado hasta el cuello. Frunció el ceño y bajó el tono de voz.

—Estuve allá.

—¿Y qué pasó?

—Se está muriendo.

Un carro pasó por la calle, pitando frenéticamente. Algunos chicos se pusieron a cantar a gritos, marcando el compás con golpes en una cacerola: *A coroa do rei não é de ouro nem de prata...*<sup>23</sup>

La ocasión particular necesita de la presencia del ambiente carnavalesco para desembocar en el suceso. La emoción del exterior es contagiosa e impulsa a Tatisa a olvidarse, por una noche, de su deber como hija. Este olvido se

---

<sup>23</sup> Lygia Fagundes Telles, “Antes do baile verde”, *Antes do baile verde*, José Olympio Editora, Rio de Janeiro, Brasil, 1982, p. 35. Texto original: “A mulher tentou prender o crisântemo que resvalara para o pescoço. Franziu a testa e baixou o tom de voz.

-Estive lá.

-E daí?

-Ele está morrendo.

Um carro passou na rua, buzinando freneticamente. Alguns meninos puseram-se cantar aos gritos, o compasso marcado pelas batidas numa frigideira: *A coroa do rei não é de ouro nem de prata...*”

completa gracias al ambiente interior, los preparativos del baile verde son la antesala de su decisión y es sólo hasta que el vestuario está completo que la protagonista escapa del ambiente del duelo sin mirar atrás y se entrega a la alegría del carnaval.

Así como un espacio-tiempo general puede determinar un particular, un particular puede transformar el general. En “A caçada” es sólo un instante el que funciona como chispa para construir la ocasión en que el protagonista se reconoce como presa. La narración del cuento se desarrolla en tres espacios diferentes en el siguiente orden la tienda de antigüedades, el exterior y el tapiz. La tienda de antigüedades significa ya inherentemente un volver, fenómeno que funciona como desequilibrio; sin embargo, es el momento en que una mariposa se posa en la pintura de San Francisco que se le atribuye el poder de transformación en orden artístico. Este instante remite a las pinturas dedicadas al santo de los animales trayéndolo al plano de la realidad; por lo tanto, si el arte puede salir, el hombre puede entrar.

Los tres cuentos funcionan como ejemplo de los fenómenos ocurridos durante la representación del arte en la teoría de Gadamer. El carácter lúdico de los cuentos está tanto en su expresión y contenido como en la ficción. Cada uno de los protagonistas participa en una representación artística. Rodolfo, como escritor, se entrega al proceso creativo para liberar su verdadera esencia. Tatisa se introduce al carnaval y al participar en el juego de la representación artística desaparece como hija y se convierte en la imagen de una fiesta. Por último, el hombre, como espectador, se enfrenta a la obra y se reconoce en ella, el auto-olvido que representa atraviesa los límites y el orden artístico lo consume por completo.

Presentadas las teorías de Lancelotti y Gadamer se comprenden suceso y ocasionalidad como elementos determinadores del desarrollo y desequilibrio de los cuentos; sin embargo, permanecen abstractos en el relato. Es por ello que necesitan de algo dentro del plano narrativo que los materialice para que se demuestre el efecto que ambos poseen en el orden original de los relatos que desemboca en un orden artístico. A la red del nuevo orden se adhieren el narrador y los personajes; estas dos entidades ficcionales que otorgarán voz y

acción a los que hasta ahora se reconocen como protagonistas en el género del cuento.

### **1.3 Experiencia sensorial de los personajes como elemento material del suceso**

El cuento es el género literario cuya existencia debe al suceso. Lancelotti asegura que, sin éste no habría una razón suficiente para contar una historia breve y, por lo tanto, lo reconoce como el verdadero protagonista. Sin embargo, debido a su naturaleza de acción, le es imposible acontecer sin un actante o sujeto que lo materialice; su representación debe estar inserta en un personaje conducido por la ocasión para alcanzar un desenlace. El suceso es la esencia del cuento cuyo sentido sólo es completado al ser anexado a un personaje.

Si el autor es el 'saber', y el narrador, el 'decir', al personaje le caracteriza el 'vivir' y constituye, por ello, el componente que permite al lector integrarse, ya por completo, en la 'realidad' que el discurso de la ficción contiene. [...] el personaje es el ser vivo, real, dotado de configuración humana, bordeado de aspectos espaciales que lo determinan y proyectado en una línea temporal que permite seguir sus movimientos y ordenar sus acciones.<sup>24</sup>

El personaje es la entidad del texto narrativo que vive y se desenvuelve en el mundo ficcional. Sus características humanas permiten que el lector sienta empatía y así se posibilite su introducción al juego de la obra de arte literario; es decir, funciona como un imán de atracción en cuya esencia se alberga el complejo tejido del discurso narrativo. Sin embargo, éste necesita ser antes evocado, es tarea del narrador delinear su construcción según la ocasión en que se presenta. La voz narrativa no sólo enuncia las características del personaje, sino que señala al lector la dirección que el relato sigue para alcanzar el suceso.

Cada entidad del texto narrativo es apenas una pieza del juego total del cuento. El narrador existe con el propósito de presentar al personaje quien a la vez en su construcción materializa el suceso. Sin embargo, es importante recordar que la presentación de la historia siempre está desde un punto de vista subjetivo. Con esto se quiere dar a entender que a pesar de ser el suceso

---

<sup>24</sup> Fernando Gómez Redondo, *op. cit.*, EDAF, México, D.F., 1994, p. 186.

el protagonista estructural del cuento, la versión que el lector conoce es apenas la del personaje que lo experimenta.

Ante el control del suceso sobre sus acciones, los personajes parecen estar atados de manos al fluir de la narración. En parte, esta afirmación resulta cierta en cuanto que su desenlace es anterior al relato; sin embargo, es importante recordar que su presencia característica, también influye en la historia. En caso contrario, sería innecesaria la figura de un narrador que enunciara el cómo Rodolfo, Tatisa y el hombre existen en los hechos. Es a través de un enfoque narrativo y sensorial que se consigue captar la experiencia plena de los personajes: el tacto en “Verde lagarto amarelo”, el oído en “Antes do baile verde” y la vista en “A caçada” son sentidos que definen a los protagonistas y la forma de narración.

La perspectiva del enfoque narrativo está dirigida al personaje principal, aunque éste no siempre funcione como narrador. Para entender esto, es necesario recordar que el narrador sólo ‘dice’ el cómo ‘vive’ el personaje. Este vivir se expresa en la entidad que otorga voz al relato, así como a su vez, deriva de la futura transformación del personaje principal en el nuevo orden artístico determinado por el suceso y la ocasión. Es decir, en cada cuento, la voz narrativa se mantiene siempre fiel a la propuesta de la ocasión que permitirá el giro provocado por el suceso. Por lo que el hilo conductor en la estructura narrativa de Lygia no es el narrador, sino el fuerte sentido sensorial de cada uno de los personajes. A continuación, se realizará un análisis detallado que demuestre cómo la narración sensorial funciona a favor del desenlace.

### **1.3.1 El tacto: la piel de Rodolfo en “Verde lagarto amarelo”**

El narrador del cuento “Verde lagarto amarelo” está en primera persona del singular. El orden y la interpretación de los hechos son materializados por Rodolfo, el personaje principal de la historia. Esta construcción nos permite adentrarnos en el sentir del personaje para comprender cómo es que le afecta el suceso, además de implementar el carácter del personaje que explica el porqué de su reacción al desenlace.

Rodolfo, en su función de narrador, evidencia su carácter de escritor como personaje. Lygia le concede el don de contar su situación, pero no de determinar su camino. Si bien una narración en primera persona otorga mayor control al personaje sobre su descripción, no posee fuerza alguna sobre el desarrollo de las acciones. Sin embargo, el carácter de escritor, afianzado por su función narrativa en el texto, permite que el protagonista exponga su capacidad perceptiva en contraste con la personalidad más activa de Eduardo; mientras un personaje se concentra en el hacer, el otro se desenvuelve por medio de su percibir y decir. La sensorialidad de Rodolfo como motivo impactará tanto en la narración como en el desenlace del relato.

Rodolfo se presenta como un hombre solitario para quien la presencia de Eduardo ejerce una gran fuerza de transformación y definición. Ambos personajes, como construcciones semánticas, son desarrollados en negación al Otro. La primera evidencia de ello está en la primera escena del cuento. La descripción del andar de Eduardo, “Entró con su paso suave, sin ruido, no llegaba a ser felino: apenas un andar discreto. Delicado.”<sup>25</sup>, se contrasta en seguida con la posición de descanso en el que se encontraba Rodolfo, “me vio levantarme del sofá y vestir la camisa.”<sup>26</sup> Mientras Eduardo realiza la primera acción de la historia, entrar a la casa de su hermano, Rodolfo se reincorpora de su descanso. Todas las acciones que causan un cambio en el estado del protagonista son realizadas por Eduardo: él es el que entra, él es el que lo ve colocarse la camisa; hecho que permite afirmar que sólo se conoce a Rodolfo debido a la presencia de Eduardo en la habitación.

La construcción sensorial de Rodolfo tiene su origen desde su infancia, por lo que, a lo largo de la narración, el lector tiene permitido conocer parte del pasado de los dos hermanos cuando los contrastes son el motivo principal. Así como al comienzo del cuento, donde los estados de los dos hermanos resultan un contrario del otro, ocurre con la convivencia que cada uno tiene con su ambiente, como es presentado en la siguiente cita. Este regreso al pasado presenta a la figura materna como constructora principal de la personalidad de

---

<sup>25</sup> Lygia Fagundes Telles, “Verde lagarto amarelo”, *op. cit.* p. 8. Texto original: “Ele entrou com seu passo macio, sem ruído, não chegava a ser felino: apenas um andar discreto. Polido.”

<sup>26</sup> *Id.* Texto original: “me viu levantar da poltrona e vestir a camisa”.

ambos hermanos, siendo el recuerdo su voz la que activa la narración de la memoria:

“¡Por todos los cielos, ese niño transpira tanto! Acabó de ponerle ropa limpia y ya empezó a transpirar, ni parece que se dio un baño. ¡Tan desagradable...!” [...] Con la diferencia de que Eduardo se mantenía limpio como si estuviera en una burbuja, las manos sin tierra, la piel fresca. [...] Yo no. Con la mayor facilidad me corrompía brillante y gordo, el sudor escurría por el cuello, por las axilas, por en medio de las piernas.<sup>27</sup>

Según sus circunstancias, Rodolfo se entiende como el hermano sucio, gordo y perezoso, mientras que Eduardo es limpio, esbelto y curioso, y hasta cierto punto, galante. El desenvolvimiento de los dos hermanos con su entorno es mayormente derivado del percibir de su madre. Las características que ésta les atribuye terminan siendo interiorizadas y expresadas en el actuar de cada uno. La construcción de su ser derivada de la figura materna ejerce mayor poder sobre Rodolfo, pues además de definirlo como persona, consigue que se materialice en una piel de la que es incapaz de liberarse:

Quería dejar de sudar, pero el sudor hediondo no paraba de escurrir, manchando la camisa de amarillo con un borde enverdecido, sudor de animal venenoso, traicionero, insano. Enjuagaba de prisa la frente, el cuello y con un último esfuerzo, intentaba salvar la camisa. Pero la camisa ya era una piel arrugada adhiriéndose a la mía con mi hedor, con mi color. Era niño, pero hubo un día en que quise morir para dejar de transpirar.<sup>28</sup>

Rodolfo carece de control sobre su sudor, aun cuando éste expresa su verdadera naturaleza. El rechazo a su propia transpiración se debe a los adjetivos negativos que él mismo le atribuye, condicionados por los positivos que componen la personalidad de Eduardo. ‘Venenoso’, ‘traicionero’ e ‘insano’

---

<sup>27</sup> *Íbid.*, p. 11. Texto original: “Esse menino transpira tanto, meus céus! Acaba de vestir roupa limpa e já começa a transpirar, nem parece que tomou banho. Tão desagradável!...” [...] Com a diferença que Eduardo se conservava limpo como se estivesse numa redoma, as mãos sem poeira, a pele fresca. [...] Eu não. Com a maior facilidade me corrompia lustroso y gordo, o suor a escorrer pelo pescoço, pelos sovacos, pelo meio das pernas.”

<sup>28</sup> *Id.* Texto original: “Não queria suar, não queria mas o suor medonho não parava de escorrer manchando a camisa de amarelo com uma borda esverdinhada, suor de bicho venenoso, traiçoeiro, malsão. Enxugava depressa a testa, o pescoço, tentava num ultimo esforço salvar ao menos a camisa. Mas a camisa já era uma pele enrugada aderindo à minha com meu cheiro, com a minha cor. Era menino ainda mas houve um dia em que quis morrer para não transpirar mais.”

son características que pueden corromper, como la camisa, la inocencia de su hermano menor, la cual se expresa en su incondicional amor fraternal. El calor del sol provoca la transpiración hedionda de Rodolfo, mientras que en Eduardo atrae un efecto positivo: “Su fisionomía se iluminó con la gracia de un vitral alumbrado por el sol.”<sup>29</sup> Es la convivencia con el entorno lo que verdaderamente los define.

Si el entorno provoca en Eduardo un efecto positivo, recordando que éste es construido en el relato como un opuesto, resulta obvio que Rodolfo suponga su existencia como una amenaza. El posible surgimiento de un escritor en Eduardo resultaría en la rotunda desaparición del que se contiene en el protagonista. Este fenómeno es anticipado en dos imágenes. La primera identificación está en la angustia de una cucaracha que queda desprotegida cuando una menor usa su escondite.<sup>30</sup> La segunda se refleja en la sombra de los hermanos tras la pelea de Eduardo con Júlio;<sup>31</sup> Rodolfo carga el cuerpo herido de su hermano, mientras que el viento y el sol (elementos naturales) elevan al segundo: las tiras de su camisa, por efectos de percepción, aparentan ser un par de alas abriéndose. Las imágenes presentadas en el cuento son de vital importancia para comprender el relato pues funcionan como pistas del desenlace de la historia. La primera representa la amenaza que Rodolfo siente sobre la existencia de su hermano, mientras que la segunda la reafirma: la ascensión sagrada de Eduardo depende del estado terrenal y animal de Rodolfo.

El sudor es el resultado de la relación del protagonista con el ambiente y sus circunstancias; la incapacidad de controlarlo se construye a la par del cómo vive su vida. Esta experiencia sensorial refleja lo que el personaje experimenta en cuanto a los hechos y de su relación con Eduardo. Las sensaciones epidérmicas son el medio por el cual reconoce el mundo; por el cual siente el calor, la rugosidad, el tacto que se adhiere a cada nueva prenda que viste. La piel es el reflejo de su verdadera naturaleza, de su ser lagarto siendo revelado de forma física cuando descubre la novela de su hermano.

---

<sup>29</sup> *Id.* Texto original: “Sua fisionomia se iluminou com a graça de um vitral varado pelo sol”

<sup>30</sup> El significado de esta imagen será profundizado en el siguiente capítulo. Ver *infra* cap. 2, p.

63

<sup>31</sup> Se mantiene la ortografía del nombre en portugués.

### **1.3.2 El oído: la voz narrativa y el diálogo en “Antes do baile verde”**

El narrador del cuento “Antes do baile verde” se encuentra en tercera persona; sin embargo, contrario a lo que resultaría evidente por su naturaleza gramatical, no alcanza a definirse como omnisciente. Esto se debe a su poca participación en el relato frente a la continua presentación del diálogo que entablan los dos personajes del cuento. Por lo tanto, la indecisión y transformación de Tatisa, elementos que definen el camino por el que se llegará al desenlace, serán presentadas al lector por medio de la conversación que mantiene la bailarina con su empleada.

La sensorialidad de este cuento puede encontrarse en dos niveles discursivo; en su forma narrativa y directamente en su contenido. El análisis que interesa a este apartado se centra en la forma en cómo es presentado el cuento al lector de acuerdo al intercambio de voces, dejando la percepción auditiva que refiere al contenido para el siguiente capítulo.<sup>32</sup> Como en el cuento pasado, el análisis de los personajes se realizará por medio de una comparación, en esta ocasión entre las dos formas discursivas de la narración: la voz narrativa y el diálogo. La primera se mantiene al margen de la descripción de los hechos, mientras que la segunda introduce paulatinamente la verdadera situación. La voz narrativa, quien jamás interioriza el sentir de los personajes, se limita a presentar el ambiente exterior que después los afectará; mientras que el diálogo refleja las emociones e intereses de los personajes. Bajo esta propuesta se define la voz narrativa como el exterior y el diálogo como el interior: ambos discursos en tensión y cuyo choque resultará en la transformación de Tatisa.

Para comprender a qué se refiere el exterior del personaje es importante no confundirlo con el exterior del espacio-tiempo carnavalesco del que se habló en el apartado anterior de este capítulo.<sup>33</sup> En su lugar, éste se refiere a la descripción que aparece en conjunto a las acciones que irán desembocando en la transformación de la protagonista. En su función descriptiva, la voz narrativa es incapaz de abordar un espacio-tiempo distinto a aquél en el que es presentado el drama del cuento. El lector jamás se enfrenta con la imagen del

---

<sup>32</sup> Ver *infra* cap 2, p. 65

<sup>33</sup> Ver *supra* cap 1, p. 22.

cuarto del padre y sólo lo reconoce como existente por su mención en voz de los personajes. La voz narrativa construye el escenario en el que las acciones se desarrollan, compuesto por el ambiente carnavalesco de la calle y la preparación del vestuario en la habitación. Mientras la voz narrativa contextualiza, introduciendo elementos como el ruido y la música carnavalesca, los diálogos reflejan el efecto que el ambiente tiene en el interior de los personajes, variando entre tonos altos y bajos según el tema que se esté discutiendo entre ambos personajes.<sup>34</sup>

Al tratarse de una narración atiende a los sonidos, la voces y acciones de los personajes son predominantes en comparación con la narración del cuento. La fuerza que el diálogo posee en el relato, favoreciendo la conversación y actuar de Tatisa y Luzinha sobre la descripción y participación del narrador, es un guiño a la obra dramática e indica la construcción de ambos personajes como una representación artística. Tatisa y Luzinha cumplen la función de representar una fiesta como entes ficticiales, mientras que su desarrollo en el texto narrativo es definido por la historia. Esto no significa que la voz narrativa se mantenga pasiva o carezca de poder sobre el diálogo, sino que refleja el protagonismo del suceso en la estructura de la obra y justifica el género literario en el que es presentada, un cuento. A continuación, se presenta un fragmento de su participación:

La mujer metió el dedo en el bote del pegamento y lo embadurnó superficialmente sobre las lentejuelas del platillo. Después, llevó el dedo hasta el tutú y allí puso las lentejuelas formando una constelación desordenada. Agarró una lentejuela que se le había escapado y delicadamente le untó pegamento. Luego la puso en el tutú fijándola con pequeños movimientos circulares.<sup>35</sup>

La elección de la voz narrativa sobre el ambiente carnavalesco y la preparación del tutú posee una razón de ser. Si se lee atentamente la cita anterior, se

---

<sup>34</sup> El contraste entre ambas voces se expande a lo largo del cuento, pero puede verse más detalladamente en la cita anteriormente citada en la nota a pie número 22. Ver *supra* cap. 1, p. 22.

<sup>35</sup> Lygia Fadundes Telles, "Antes do baile verde", *op. cit.*, pp. 34-35. Texto original: "A mulher enfiou o dedo no pote de cola e baixou-o de leve nas lantejoulas do pires. Em seguida, levou o dedo até o saio e ali deixou as lantejoulas formando uma constelação desordenada. Colheu uma lantejoola que escapara e delicadamente tocou com ela na cola. Depositou-a no saio, fixando-a com pequenos movimentos circulares."

puede percibir que a pesar de que se hace referencia a las acciones de Luzinha, el protagonista de la descripción es el tutú. Al tratarse de un texto narrativo, el cómo se enuncia sigue siendo elemento importante sobre el contenido del texto. La descripción es apenas el reflejo del poder del exterior sobre las acciones de los personajes; es decir, el vestuario determinará su camino hasta el suceso.

Este fenómeno se repite de la misma manera en la descripción de los personajes. Incluso antes de colocarse el tutú, ocasión en la que se cumple la transformación de Tatisa, el cuerpo de la protagonista como bailarina de carnaval es descrito a lo largo de la narración y de los diálogos por medio del vestuario verde. A continuación, se presenta una tabla que enlista cuatro referencias físicas del personaje, sustentadas en lo que lleva puesto:

<b>Voz narrativa</b>	<b>Voz de los personajes.</b>
1. "Sentándose en la cama, la joven abrió sobre sus rodillas el tutú verde. Usaba bikini y medias de red también verdes." <sup>36</sup>	2. "—Quedaste bien, Tatisa. Con el cabello así verde pareces una alcachofa, ¡qué divertido! Lo que no me gusta es ese verde en las uñas, queda raro." <sup>37</sup>
4. "Gotas de sudor escurrían por las sienes verdes de la joven, un sudor turbio como el jugo de una cáscara de limón." <sup>38</sup>	3. "¿Mi maquillaje no se está derritiendo? Mira si el verde de los ojos no se manchó... Nunca transpiré tanto, siento que me hierve la sangre." <sup>39</sup>

Las cuatro descripciones están ordenadas por número cardinal según el orden narrativo en el que aparecen, consiguiendo gráficamente un ciclo que se abre y cierra por la voz narrativa, quien a su vez representa el exterior y la influencia

<sup>36</sup> *Íbid.*, p. 34. Texto original: "Sentou-se na cama, a jovem abriu sobre os joelhos o saíote verde. Usava biquíni e meias rendadas também verdes".

<sup>37</sup> *Íbid.*, p. 35. Texto original: "-Ficou bonito, Tatisa. Com o cabelo assim verde, você está parecendo uma alcachofra, tão gozado. Não gosto é desse verde na unha, fica esquisito"

<sup>38</sup> *Íbid.*, pp. 40 - 41. Texto original: "Bagas de suor escorriam pelas têmporas verdes da jovem, um suor turvo como o sumo de uma casca de limão."

<sup>39</sup> *Íbid.*, p. 36. Texto original: "-Minha pintura não está derretendo? Veja se o verde dos olhos não borrou... Nunca transpirei tanto, sinto o sangue ferver."

que tiene sobre Tatisa. La primera hace referencia a las prendas, un bikini y unas medias de red; aun cuando están sobre el cuerpo de Tatisa, permanecen ajenos al vestuario final. La segunda, en la voz de Luzinha, refiere a la pintura verde en el cabello y las uñas; arreglos que sólo funcionarán una vez que la transformación esté completa. En ambos casos se describen elementos que aún no forman parte del cuerpo de Tatisa y funcionan apenas como accesorios. La tercera, en voz de Tatisa, describe la pintura de los ojos, pero al mismo tiempo la exaltación que el vestuario comienza a provocar en el personaje. Por último, la cuarta, es la transformación completa: el sudor, interpretado fisiológica y simbólicamente como el interior del personaje se pigmenta por el color verde expresado al exterior en el vestuario. El caso de las dos últimas descripciones vale la pena entenderlas en conjunto; se presenta el sudor como motivo de la narración y como elemento que Tatisa exterioriza de su interior para apropiarse de su ambiente.

Las prendas del vestuario surten un efecto sobre la personalidad de Tatisa y son expresadas narrativamente de forma que se registre un proceso de transformación, el cual sólo puede vislumbrarse a través de la variación de las voces en el cuento. A pesar de tratarse de un cuento que favorece al diálogo en su forma, los sonidos externos, expresados por la voz narrativa, terminan silenciando la voz de Tatisa e introduciendo al personaje al espacio-tiempo festivo. El contraste entre la percepción de los sonidos no ocurre solamente a nivel formal, sino que es trasladada de igual forma al contenido. La música festiva de la calle, añadido por la narración, se contrapone por el silencio del luto interior de la cada, reflejado en los comentarios de los personajes. Sin embargo, es el segundo capítulo de esta tesis el que atenderá más detalladamente este elemento auditivo.

### **1.3.3 La vista: la imagen del tapiz en “A caçada”**

El narrador del cuento “A caçada” se encuentra también en tercera persona, pero contrario al referido en “Antes do baile verde”, éste sí se identifica como omnisciente. Esta clasificación le es atribuida tanto por su carácter formal como por la relación que mantiene con los personajes. La mayor parte del texto está conformado por la narración; es decir, la voz narrativa adquiere cierta

superioridad presencial sobre los diálogos de los personajes. Esto desemboca en la relación que el narrador mantiene con ellos; es capaz de relatar el exterior e interior de los actantes, permitiéndole funcionar como voz provisional del sentir del personaje principal.

Enjugando el sudor en sus manos, el hombre se retiró algunos pasos. Sintió repentinamente cierta paz ahora que reconocía el haber formado parte de la cacería. Pero era una paz sin vida, impregnada de los mismos coágulos traicioneros del follaje.<sup>40</sup>

No está de más repetir que el suceso del cuento es el que define su estructura; la construcción de los personajes por medio de este narrador no es distinta. “A caçada” representa el encuentro y reconocimiento que experimenta un hombre indefinido sobre un tapiz en una tienda de antigüedades. El enfoque narrativo está dirigido a este evento, por lo que la interiorización del personaje es vital para cumplir con el cometido. Sin embargo, ¿qué impide que el hombre funcione como personaje y narrador? La respuesta a ello está en el suceso: al tratarse de un cuento cuyas acciones se desarrollan principalmente en la memoria del hombre, el lector tiene el derecho de conocer el fluir de esos pensamientos; sin embargo, éste no funciona individualmente en el relato como protagonista, sino como un hilo más que conforma el tejido del tapiz.

La primera evidencia de esta hipótesis se encuentra en la minuciosa descripción del tapiz en el texto; misma que se construye desde la percepción visual del hombre. Este fenómeno deriva en una construcción formal en conjunto: mientras que el tapiz es descrito, el personaje, como actante, concede su imaginación. Como resultado de la mirada del hombre sobre el tapiz, el lector consigue identificar una imagen lejos de ser objetiva. La experiencia del hombre en el ejercicio visual y de reconocimiento deriva en analogías cargadas de un sentido enteramente subjetivo.

La imagen como concepto es fundamental en el desarrollo del cuento para alcanzar el suceso. Según Gadamer, lo importante de un cuadro —en este caso representado por el tapiz— es su representación, fenómeno artístico que provoca una realidad autónoma que no depende del mundo real que está

---

<sup>40</sup>Lygia Fagundes Telles, “A caçada”, *op. cit.*, p. 43. Texto original: “Enjugando o suor das mãos, o homem recuou alguns passos. Vinha-lhe agora uma certa paz, agora que sabia ter feito parte da caçada. Mas essa era uma paz sem vida, impregnada dos mesmos coágulos traiçoeiros da folhagem.”

representando, en la que el espectador está obligado a participar.<sup>41</sup> El tapiz resulta una expresión de la interiorización del personaje, pues éste también pertenece a su imagen. “La vieja lo encaró. Y bajó la mirada a la imagen de las manos cercenadas. El hombre estaba tan pálido y perplejo como la imagen.”<sup>42</sup> El primer reconocimiento que realiza la vieja sobre el hombre es una pista de la futura transformación del protagonista. La comparación de la imagen de San Francisco demuestra el potencial del protagonista de transferirse al espacio artístico y liberar su naturaleza como la presa de la cacería.

La relación que el hombre tiene con la imagen artística no se limita a la similitud entre ambos; además de ello, cumple la función de espectador. Esto no significa que para activar el juego de la obra artística es suficiente ver el tapiz, sino necesita ser reactivado. Mientras en los ojos de la vieja, el tapiz es sólo una imagen estática y anticuada, en los del hombre ésta dice y esconde algo. La mirada del hombre consigue reactivar la función representativa de la imagen. Es sólo a partir del ojo perceptivo que puede completarse el juego de la obra artística. El hombre como espectador no sólo ve, sino observa y transmite sus emociones y sentires al tapiz, otorgándole vida y movimiento.

El hombre respiraba con esfuerzo. Dejó escapar una mirada por el tapiz que tenía el color enverdecido de un cielo tempestuoso. Envenenando el tono verde-musgo del tejido, se destacaban unas manchas negro-violáceas que parecían escurrirse del follaje, deslizarse por las botas del cazador y extenderse en el suelo como un líquido maligno. El matorral donde la presa estaba escondida también tenía estas manchas, que tanto podían ser del parte del dibujo como el simple efecto del tiempo devorando el trapo.<sup>43</sup>

La descripción de la imagen en la cita anterior está lejos de permanecer estática. A través de los colores que invaden el tapiz se reactiva de manera cinética la escena de la cacería. Sin embargo, esta invasión no se detiene en la

---

<sup>41</sup> Cfr. Hans-Georg Gadamer, *op. cit.*, pp. 182-193

<sup>42</sup> Lygia Fagundes Telles, “A caçada”, *op. cit.*, p. 41. Texto original: “A velha encarou-o. E baixou o olhar para a imagem de mãos decepadas. O homem estava tão pálido e perplexo quanto a imagem.”

<sup>43</sup> *Íbid.*, p. 44. Texto original: “O homem respirava com esforço. Vagou o olhar pela tapeçaria que tinha a cor esverdeada de um céu de tempestade. Envenando o tom verde-musgo do tecido, destacavam-se manchas de um negro violáceo e que pareciam escorrer da folhagem, deslizar pelas botas do caçador e espalhar-se no chão como um líquido maligno. A touceira na qual a caça estava escondida também tinha as mesmas manchas e que tanto podiam fazer parte do desenho como ser simples efeito do tempo devorando o pano.”

representación, sino que consigue mezclarse con la realidad fáctica del hombre. Las manchas negro-violáceas son el enlace que el protagonista posee con el tapiz. Estas cubren a la presa —quien más tarde se sabrá que es el hombre—, pues no se encuentra en la escena, mientras que en la realidad fáctica son fácilmente confundidas por marcas de antigüedad. El significado que ambos personajes le atribuyen a estas manchas demuestra la capacidad de comprensión que cada uno tiene sobre la imagen. El mismo contraste ocurre con la percepción de los colores:

El hombre extendió la mano hasta el tapiz, pero no llegó a tocarlo.

—Parece que hoy está más nítido...

—¿Nítido?— repitió la vieja, poniéndose los lentes. Deslizó la mano por la superficie desgastada —¿nítido cómo?

—Los colores están más vivos. ¿Pasó alguna cosa sobre él?

La vieja lo miró. Y bajó la mirada hacia la imagen de las manos cercenadas. El hombre estaba tan pálido y perplejo como la imagen.

—Los colores están más vivos. ¿Pasó alguna cosa sobre él?

—No le pasé nada, ¿cómo cree...? ¿por qué lo pregunta?

—Percibí una diferencia.

—No, no le pasé nada, ese tapiz no aguanta ni la más leve sacudida, ¿no se da cuenta? Creo que es el mismo polvo el que está sosteniendo el tejido.<sup>44</sup>

Este diálogo presenta las dos posibilidades de observadores al que el tapiz se enfrenta. La vieja es incapaz de percibir la nitidez y los colores que el hombre le atribuye, pero contrario a éste, puede tocarlo sin que algo ocurra. En cambio, en el hombre la imagen rebasa los espacios de segunda dimensión y repercute en las acciones del protagonista, pues el tacto del hombre sobre el tapiz provocaría la completa reanimación de la obra artística. Por lo tanto, el

---

<sup>44</sup> *Íbid.*, pp. 41 - 42. Texto original: “O homem estendeu a mão até a tapeçaria, mas não chegou a tocá-la.

—Parece que hoje está mais nítida...

—Nítida? —repetiu a velha, pondo os óculos. Deslizou a mão pela superfície puída.— Nítida, como?

—As cores estão mais vivas. A senhora passou alguma coisa nela?

A velha encarou-o. E baixou o olhar para a imagem das mãos decepadas. O homem estava tão pálido e perplexo quanto a imagem.

—Não passei nada, imagine... Por que o senhor pergunta?

—Notei uma diferença

—Não, não passei nada, essa tapeçaria não agüenta a mais leve escova, o senhor não vê? Acho que é a poeira que está sustentando o tecido”

desenvolvimiento de ambos personajes en la historia es definido por su capacidad para reactivar el movimiento que la imagen representa y por el control que el tapiz ejerce sobre ellos.

La vista es sólo el primer contacto que se tiene con la imagen y que permite que se inicie una experiencia sensorial más completa. El hombre intenta bloquear la angustia que le provoca la familiaridad del tapiz al cerrar los ojos; sin embargo, esto es inútil pues la imagen de éste forma parte de su ser. La contemplación es sólo la puerta para introducirse en su mente y perseguirlo en su memoria, sueños y pensamientos: “Podía reverlo, tan nítido, tan próximo que, si extendiera la mano, despertaría el follaje.”<sup>45</sup> La imagen interioriza al personaje, atrapándolo por medio de otros sentidos como el aroma o el ruido. Una vez percibida, la representación despierta y comienza a avanzar. En defensa, el hombre busca destruir el tapiz, intento que resulta en vano pues el juego de la obra artística los ha unido. La imagen se reanima gracias a su espectador y consigue entretejerlo entre sus colores. El suceso se consigue y el espectador se convierte en la presa del tapiz para poder ser en conjunto *A caçada* (La cacería).

#### **1.4 El origen artístico de los protagonistas**

Lygia Fagundes Telles, como autora, permanece fiel al proceso creativo que gira en torno a la sinceridad narrativa. La elección del género, la forma narrativa y el desenlace de los cuentos son todos determinados por la filosofía de la escritora brasileña: traducir la realidad al espacio artístico para develar el verdadero ser de los personajes. El análisis de este primer capítulo se centró en esos tres elementos para demostrar cómo, por medio de la narración, Lygia persigue su cometido.

Los cuentos presentados apelan a los sentidos para poder construir actantes enteramente perceptivos a su entorno, lo que posibilita la transformación de los sujetos en el espacio artístico. Las experiencias sensoriales de los personajes atraviesan el nivel de la narración como herramienta estética y alcanzan el nivel del relato como estructura del

---

<sup>45</sup> *Ibid.*, p. 44. Texto original: “Podia revê-la, tão nítida, tão próxima que, se estendesse a mão, despertaria a folhagem.”

argumento. La sensibilidad de los protagonistas no es sólo una forma de presentarlos en el texto literario, sino una expresión de su personalidad y por lo tanto de su Ser. Por medio de las experiencias sensoriales es que pueden enfrentar e interiorizar la ocasión que provoca el desequilibrio que los lleva a su transformación como suceso.

La experiencia sensorial demuestra la susceptibilidad de los personajes al orden artístico, lo que los dirige a su transformación y termina definiendo como sujetos del arte. Rodolfo es presentado como escritor, lo que le exige un alto nivel de percepción que se refleja a través de su piel; sin esta característica, su transformación en lagarto, aunque metafórica, sería muy poco probable. Tatisa, como bailarina, reconoce la música como motivo del Carnaval y es la sensibilidad acústica que posee lo que permite su introducción al espacio festivo. En su lugar, el hombre no sólo se enfrenta a la imagen por medio de la vista, sino como un estricto espectador del arte: ésta atraviesa todos sus sentidos y convierte la experiencia en un vivir dentro de la obra. Aunque se resalte un sentido en cada uno de los personajes, estos son capaces de vivir la experiencia sensorial completa al llegar el desenlace del cuento. El tacto, el oído y la vista particular de los protagonistas son sólo una entrada para introducirse y sentir el orden artístico por completo.

Mientras la experiencia sensorial es usada como mecanismo de la narración para que los personajes puedan percibir el inevitable suceso, el relato inserta un Otro para fortalecer la construcción de los personajes. Al verse involucrada una segunda figura, el análisis narrativo exige una visión comparativa. Esta comparación es establecida por el suceso, por lo que se analiza en circunstancias y niveles narrativos diferentes. Cuando se menciona lo Otro, no se refiere al personaje secundario que en los tres cuentos funciona como contraste del protagonista: el hermano "perfecto" de Rodolfo, la empleada que pertenece a la esfera social y cultural que constituye al Carnaval y la vieja como un sujeto no sensible al arte. En cambio, se habla del algo o el alguien a quienes los sujetos son sensibles, por lo que más que un contraste, el Otro posee una carga de significado de los personajes y abre la entrada de los sujetos al espacio artístico.

El carácter y las decisiones de los personajes son principalmente determinadas por el Otro. El relato presenta esta segunda figura como reflejo del suceso en la ocasión, y, por lo tanto, una representación de las circunstancias del personaje en el orden artístico. En “Verde lagarto amarelo”, carga de significado que Eduardo tiene se establece por el contraste de personalidades y convivencia con el ambiente; éste es el único cuento en el que el personaje secundario funciona también como el Otro. En “Antes do baile verde”, el Carnaval cumple la función de construir a la protagonista como su representación; la comparación en éste se da a nivel narrativo entre la narración que evoca la fiesta y los diálogos que expresan paulatinamente la transformación y las decisiones de Tatisa. Por último, en “A caçada”, el tapiz se desenvuelve según la percepción de los personajes ante su imagen: la vieja que sólo ve un pedazo antiguo de tela y el hombre que encuentra en él cierta familiaridad por su papel como espectador.

La entrada al espacio artístico por medio de su transformación es también la liberación a la que la ocasión dirige a los personajes para encontrar su verdadero Ser. La elección del género literario y su construcción formal cumple una función importante en este aspecto. El cuento, en su cualidad de pasado activo, es un género con un final determinado desde el momento en que encuentra una razón para contarse. Esa razón, en la estructura del relato, se conoce como suceso; sin embargo, en el contenido, se refiere al estado original de los personajes. La predestinación de los protagonistas no es un futuro inamovible, sino un regreso a lo que siempre fueron. No existe otro suceso para ellos porque su esencia siempre estuvo latente y es sólo por medio de los cuentos que consigue expresarse.

La expresión de su esencia se da gracias a la ocasión, que como ya se ha mencionado antes, es necesaria para alcanzar el suceso. Al entenderse el orden artístico como la ocasionalidad y la circunstancia a la que se enfrentan los protagonistas, resulta lógico suponerlos como elementos de la obra de arte. Es sólo por medio de la teoría del juego propuesta por Gadamer que puede comprobarse esta hipótesis. Desde el principio de la narración, los personajes son presentados como sujetos envueltos en el arte: Rodolfo como escritor, Tatisa como bailarina y el hombre como espectador de la imagen. La

transformación que sufren al final no es más que la expresión de su Ser. Los tres inician en la narración como sujetos interesados en el arte para develarse como jugadores de la obra; y, por lo tanto, elementos vitales de ella.

La transformación que sufre cada uno es particular y depende de su presentación en los cuentos y del efecto del suceso en ellos. Para empezar, la experiencia de los tres protagonistas no es forzosamente agradable y puede provocar una sensación tanto de liberación como de angustia. Tatisa es la única que vive su suceso sin dolor, pues desde el comienzo busca introducirse al Carnaval. La protagonista de “Antes do baile verde” experimenta una transformación liberadora al presentarse en la narración como representación de la fiesta. En cambio, los protagonistas de “Verde lagarto amarelo” y “A caçada” se resisten a pertenecer a la representación de la obra artística, pues aparentemente están fuera de ella actuando como autor y espectador respectivamente. Esto provoca que la entrada al orden artístico resulte agresiva e invasiva.

Rodolfo, al ser presentado como escritor, se construye con base en cumplir su papel como autor<sup>46</sup>. El protagonista de “Verde lagarto amarelo” sufre una crisis y ve tanto invadido su espacio como amenazada su existencia cuando la habilidad de escritor es atribuida también a su hermano. Rodolfo no es creador de la obra de arte, sino un constructo de ella. La novela de Eduardo rompe por completo el orden original el texto e introduce al personaje en el orden artístico al recordarle que lo único por lo que era valorado sin la presencia de su hermano, ya no le pertenece más. Algo parecido sucede con la transformación del hombre cuando la imagen invade toda su realidad y lo arrastra hasta el orden artístico. El papel de espectador que cumple al comienzo de la narración puede comprenderse como el de un personaje que sabe apreciar el arte, sin embargo, al ser un jugador de la obra, esta función involucra no sólo observar, sino involucrarse en ella.

El final de los tres relatos se detiene unos instantes después del suceso: la develación de la novela de Eduardo, la salida de Tatisa al Carnaval y el flechazo que ataca al hombre. El desenlace de los cuentos es el completo

---

<sup>46</sup> Lygia representa en el protagonista el papel del autor para llevar al plano ficcional su filosofía como escritora, ver *supra* cap. 1, p. 14.

quiebre de mundos y el espacio de su transformación. La continuación de la historia no resulta interesante para el relato, que se queda al borde del suceso y parece dejar misterios sin resolver. ¿La novela de Eduardo es realmente buena y opaca por completo el éxito de su hermano? ¿El padre de Tatisa muere esa noche en la que la protagonista se negó a cuidarlo? ¿El hombre muere cuando el tapiz lo libera o fue todo parte de su imaginación? Todas estas preguntas no poseen su respuesta en el relato por dos posibles razones: a) para mantener un final abierto e invitar al lector a llenarlo o b) para evidenciar la transformación de los protagonistas en el orden artístico, siendo la segunda la probable primera intención de contar la historia.

Hasta ahora, la tesis se ha centrado en la segunda opción: encontrar en cada uno de los personajes la función de representar la obra artística. El análisis narrativo demuestra que la forma en que es presentada el cuento funciona como herramienta adecuada para develar el estado original de los protagonistas; mientras que la experiencia sensorial resulta clave para construirlos como personajes susceptibles al orden artístico. Sin embargo, los elementos hasta aquí analizados son sólo una mirada superficial del contenido de la obra literaria. La sensorialidad es sólo el mecanismo determinado por el suceso, pero la experiencia que se descubre tras la interpretación del contenido es la que influye directamente en la transformación de los personajes. El siguiente capítulo evaluará más a profundidad el regreso al origen desde un enfoque interpretativo, sin olvidar las características formales que permiten a Lygia traducir el proceso creativo en el orden artístico.

## Capítulo II

### 2 La experiencia sagrada como elemento discursivo en los cuentos de Lygia Fagundes Telles

En 1966, cuatro años antes de la edición final del libro de cuentos *Antes do baile verde*, Lygia recibía una carta de Carlos Drummond de Andrade donde aplaudía su habilidad como narradora. El poeta brasileño, además de felicitar a su contemporánea, destacó la cualidad que compartían sus cuentos<sup>47</sup> y que interesa a esta tesis. Según Drummond, los cuentos de Lygia proponen dos lecturas, una estrictamente argumental y otra, aunque escondida a simple vista, mucho más profunda. El lector cuyo detective interior está pidiendo a gritos ser despertado para revelar la verdad oculta de las historias es el interesado en esta segunda lectura y, por lo tanto, al que satisface la narrativa de Lygia Fagundes Telles.

El libro es perfecto como unidad en su variedad, la mano es segura y sabe sugerir la historia profunda sobre la historia aparente. [...] Su gran fuerza se me asemeja al psicologismo oculto sobre la masa de elementos realistas, asimilables para cualquiera. Quien simplemente desea una historia tiene casi siempre una historia. Quien desea la verdad subterránea de las criaturas, que el comportamiento social disfraza, la encuentra maravillosamente capturada por detrás de la historia. Unir ambas caras, superpuestas, es arte del mejor. Tú consigues eso.<sup>48</sup>

Si se lee a través de los mismos ojos que Carlos Drummond, el capítulo anterior se enfoca en el interés de Lygia de contar una historia; lo que no significa una lectura superficial o poco importante. El análisis narrativo es

---

<sup>47</sup> El libro al que se refiere Carlos Drummond en esta carta es *O jardim selvagem*, en el que se encuentran los cuentos “A Caçada” y “Antes do baile verde”. Es publicado por primera vez en 1965 para después formar parte de la edición final de *Antes do baile verde* en 1970.

<sup>48</sup> Carlos Drummond de Andrade, Carta a Lygia Fagundes Telles, 28 de enero de 1966. [en línea] El 2 de mayo de 2016 en <<http://www.correioims.com.br/carta/conto-de-voce-ficando-na-memoria>>. Texto original: “O livro está perfeito como unidade na variedade, a mão é segura e sabe sugerir a história profunda sob a história aparente. [...] Sua grande força me parece estar no psicologismo oculto sob a massa de elementos realistas, assimiláveis por qualquer um. Quem quer simplesmente uma estória tem quase sempre uma estória. Quem quer a verdade subterrânea das criaturas, que o comportamento social disfarça, encontra-a maravillosamente captada por trás da estória. Unir as duas faces, superpostas, é arte da melhor. Você consegue isso.”

necesario para revelar la sensorialidad de los personajes y evaluar su susceptibilidad al entorno artístico. Sin el reconocimiento de la experiencia sensorial y la búsqueda del Ser, que coinciden en los tres cuentos, es imposible adentrarse en la lectura de la “verdad subterránea”. Este capítulo propone una mirada interpretativa enfocada en la segunda cara de la historia; guiada por una lectura de lo sagrado que parece persistir en la narrativa de Lygia.

La lectura de lo sagrado se empieza a contornear con el regreso al origen artístico de los personajes. Ya mencionada la sensorialidad como un mecanismo que permite describir las experiencias de los personajes, se puede evaluar las características que comparte con el entorno sagrado. Para ello, se retoma el estudio histórico de Mircea Eliade sobre las religiones arcaicas encontrado en su libro *Lo sagrado y lo profano*. La aplicación de esta teoría al texto literario tendrá como propósito evaluar las experiencias de los personajes a nivel fenomenológico y comparar el sistema sagrado propuesto por el filósofo rumano con la estructura del texto literario.

Una vez evaluados los conceptos de lo sagrado y realizado su aplicación a nivel general, se realizará una lectura particular de los cuentos. Los elementos sagrados de cada uno serán definidos según la historia y el suceso en su contenido, pero coincidirán siempre en estructura: buscar el regreso al origen artístico. Al tratarse de una lectura cuyo enfoque no es el argumento, la presencia de lo sagrado se comprenderá a nivel discursivo; envolviendo la historia y no sólo formando parte de ella. El propósito de este capítulo es entonces demostrar el discurso sagrado como aquél que configura las experiencias de los personajes y los dirige a su liberación, la cual será denominada más tarde como su devenir.

## **2.1 Lo sagrado y lo profano, una teoría de Mircea Eliade**

El cuento como género literario exige un desequilibrio como engranaje de su estructura para conseguir el efecto catártico en el lector. En los cuentos de Lygia Fagundes Telles, este desequilibrio se traduce a la ruptura de órdenes que determinan la construcción de los protagonistas como un ser artístico. Esta ruptura, que supone la ocasionalidad para alcanzar el suceso, es traducida al

relato en la presentación del espacio-tiempo. Es dentro de este cronotopo que se inserta la propuesta de Mircea Eliade sobre lo sagrado y lo profano: una teoría que ayudará a distinguir ambos órdenes y justificar la transformación que sufren los protagonistas.

Mircea Eliade realiza un estudio histórico y fenomenológico<sup>49</sup> de los hechos religiosos, al comprenderlos como fenómenos pretende encontrar las coincidencias y similitudes de la experiencia sagrada en las culturas arcaicas para así develar su esencia. Este estudio le permite describir un sistema de lo sagrado y proponer conceptos que serán recuperados más tarde en el texto literario. Pero antes de comenzar a evaluarlos, es necesario comprender qué se entiende por sagrado. Eliade retoma la definición de Rudolf Otto, quien encuentra la experiencia religiosa como un evento numinoso; es decir, la manifestación de algo radical y totalmente nuevo, un “acto misterioso”, que provoca un sentimiento de nulidad en el sujeto sensible que lo percibe. En este fenómeno es en el que se encuentra lo sagrado.

Al manifestar lo sagrado, un objeto cualquiera se convierte en *otra cosa* sin dejar de ser *él mismo*, pues continúa participando del medio cósmico circundante. Una piedra *sagrada* sigue siendo una *piedra*; aparentemente nada la distingue de las demás piedras. Para quienes aquella piedra se revela como sagrada, su realidad se transmuta, por el contrario, en realidad sobrenatural. En otros términos: para aquellos que tienen una experiencia religiosa, la Naturaleza en su totalidad es susceptible de revelarse como sacralidad cósmica.<sup>50</sup>

La manifestación de lo sagrado, o “hierofanía”, implica una transmutación inmediata del sujeto que la experimenta, lo que permite no sólo una distinción entre el espacio-tiempo nuevo, sino una transformación del ser. En el texto literario, este fenómeno ocurre como una ruptura de órdenes después de ser presentado el desequilibrio en el personaje. La construcción del espacio-tiempo sagrado, como la del orden artístico, es sistemática e involucra una serie de

---

<sup>49</sup> Esta filosofía del conocimiento propuesta por Husserl implica la búsqueda de la esencia de los objetos a través de la conciencia humana. A través de una continua modificación del objeto en la conciencia puede descubrirse lo que en él es invariable. Cfr. Terry Eagleton, *op. cit.*, pp. 73-76.

<sup>50</sup> Mircea Eliade, *Lo sagrado y lo profano*, Guadarrama/Punto Omega, España, 1981, p. 4, [en línea] El 16 de julio de 2015 en <[revista.uui.edu.mx/index.php?Mas%2FMircea+Eliade.profano.sagra.do](http://revista.uui.edu.mx/index.php?Mas%2FMircea+Eliade.profano.sagra.do)>

elementos que se analizarán más adelante. Sin embargo, hasta ahora se puede comprender que ambas influyen directamente en la construcción de los sujetos o protagonistas que la perciben.

Tanto la experiencia sagrada como la representación artística suponen una saturación del Ser, por lo que es imposible negar la fuerza que poseen ambas sobre la construcción de los personajes. La hierofanía indica una ruptura de orden, donde el tiempo y el espacio cambian, por lo que lo sagrado y lo profano son definidos como dos modalidades de estar en el mundo. Esto exige la presencia de un sujeto perceptivo y sensible a su entorno, característica de los protagonistas que se demostró en el análisis narrativo, para que pueda manifestarse lo sagrado, y, por ende, transformar al sujeto que lo experimenta.

Al aplicar la teoría de lo sagrado y lo profano en los textos de Lygia, se pretende demostrar cómo la representación artística dirige la transformación de los protagonistas. Para comenzar, se hará un repaso sobre las características y conceptos del tiempo y espacio sagrado propuestos por Eliade mientras se compara con la narración de los cuentos. Después, una vez evaluada la teoría a grandes rasgos, se aplicará de manera conjunta con el fin de encontrar las coincidencias del espacio y tiempo sagrado como sistema en la construcción de los cuentos.

### **2.1.1 Elementos del espacio sagrado**

El espacio sagrado existe en el momento en que se manifiesta ante un sujeto, quien reconoce en él una ruptura entre lo cotidiano y lo “nuevo”. La ruptura del espacio significa una revelación de su no-homogeneidad en la cual se podrá constituir un mundo. El sujeto que la percibe, en este caso, el hombre religioso, acostumbrado a lo homogéneo y lo caótico, adjudicará al nuevo espacio un significado que le permita explicar su mundo. Mientras que el espacio profano es un espacio amorfo, el sagrado está cargado de un sentido y es capaz de presentar una estructura que permite revelar la realidad absoluta del sujeto.

Una vez identificado el espacio sagrado a través de la percepción del sujeto, que marca la diferencia de éste con el espacio profano, se obtiene un “punto fijo” del cual partir para construir simbólicamente el mundo. El espacio

profano y homogéneo es caótico por su carácter sin consistencia y sin dirección, mientras que el espacio sagrado y estructurado otorga un eje central que refleja una orientación futura: “Se ve, pues, en qué medida el descubrimiento, es decir, la revelación del espacio sagrado, tiene un valor existencial para el hombre religioso: nada puede comenzar, *hacerse*, sin una orientación previa, y toda orientación implica un punto fijo.”<sup>51</sup> El punto fijo, entonces, funciona como un centro del mundo a partir del cual el sujeto comenzará su trayecto sagrado.

El punto fijo es la primera referencia para comprender la manifestación de lo sagrado en el cuento. Tras el desequilibrio presentado en el ambiente de los personajes, se reconoce la ruptura del espacio donde parte el Centro que orienta la transformación y la liberación del Ser de los protagonistas. Rodolfo recordará bajar las escaleras para encontrarse con Eduardo tras una pelea de calle: “Bajé las escaleras comiendo el resto de las galletas que escondí en la bolsa del pantalón. El silencio me siguió mientras bajaba la escalera, escalón por escalón, pegado al suelo, viscoso, pesado.”<sup>52</sup> De manera similar Tatisa escapa de casa donde su padre se encuentra moribundo para unirse al Carnaval: “Y apoyándose en la barandilla, pegada a ella, bajó precipitadamente. Cuando golpeó la puerta detrás de sí, rodaron por la escalera algunas lentejuelas verdes en la misma dirección, como si quisieran alcanzarla.”<sup>53</sup> El acto de bajar las escaleras marca la dirección que completa su liberación: el lagarto en Rodolfo empieza a visibilizarse mientras que las lentejuelas, que ahora forman parte de Tatisa, intentan alcanzarla.

El “punto fijo” sobre el que se orientarán los personajes es determinado por una pre-manifestación del lugar sagrado. Eliade reconoce tres medios de revelación o teofanías posibles recuperadas de la cosmovisión de las culturas arcaicas: la existencia de un umbral, la manifestación de un signo y la evocación. El umbral, que marca una frontera entre lo profano y sagrado, es

---

<sup>51</sup> *Ibid.*, p. 6

<sup>52</sup> Lygia Fagundes Telles, “Verde lagarto amarelo”, *op cit.*, p. 15. Texto original: “Desci a escada comendo o resto dos sequilhos que escondi nos bolsos. O silêncio me seguiu descendo a escada degrau por degrau, colado ao chão, viscoso, pesado.”

<sup>53</sup> Lygia Fagundes Telles, “Antes do baile verde”, *op. cit.*, p. 41. Texto original: “E, apoiando-se ao corrimão, colada a ele, desceu precipitadamente. Quando bateu a porta atrás de si, rolaram pela escada algumas lentejoulas verdes na mesma direção, como se quisessem alcançá-la.”

entendido como un vehículo de tránsito que permite la comunicación entre ambos mundos; “Antes do baile verde” representa el umbral como una ventana por la cual se permite la entrada de la música del Carnaval el cual influirá en las actitudes de Tatisa. La manifestación del signo refiere un evento apodíctico que señala la orientación de lo sagrado; “A caçada” retoma esta modalidad al definir la ruptura de espacios tras la manifestación de la mariposa posándose en las manos del San Francisco. Por último, la evocación trata de permitir que una fuerza exterior al sujeto determine el espacio sagrado; “Verde lagarto amarelo” evoca en la memoria la infancia de Rodolfo tras la visita de Eduardo, representada como una invasión del hogar.

La revelación del espacio sagrado no determina sólo una ruptura, sino que implica también una apropiación espacial. Para las civilizaciones arcaicas el mundo era dividido en dos: el Caos, conformado por todo espacio ajeno, y el Cosmos, espacio habitado que había sido consagrado anteriormente. El reconocimiento de un mundo/espacio significaba la identificación de éste como nuestro/mío, siempre tras la manifestación de lo sagrado o la hierofanías experimentadas por el hombre religioso. La apropiación del espacio implicaba el reconocimiento del Cosmos al que los sujetos pertenecían y en el que se podían expresar con entera libertad.

El mundo sagrado es mucho más que sólo un territorio propio, éste involucra un complejo sistema de concepciones encadenadas expuestas por Mircea Eliade en el siguiente esquema: “

- a) un lugar sagrado constituye una ruptura en la homogeneidad del espacio; b) simboliza esta ruptura una ‘abertura’, merced a la cual se posibilita el tránsito de una región cósmica a otra; c) la comunicación con el Cielo se expresa indiferentemente por cierto número de imágenes relativas en su totalidad al Axis mundi:<sup>54</sup> pilar (cf. la universalis columna), escala (cf. la escala de Jacob), montaña, árbol, liana, etc.; d) alrededor de este eje cósmico se extiende el ‘Mundo’.<sup>55</sup>

Este fenómeno ocurre de manera tanto colectiva como individual; el espacio sagrado en comunidad es la ciudad, mientras que para el individuo es la casa,

---

<sup>54</sup> *Axis mundi* es el término usado por Eliade para denominar la invocación del mundo original, donde se originó y comenzó todo, representado en el espacio sagrado como un pilar, escala, montaña, árbol, liana, etc. según la religión en la que se presente. Cfr. Mircea Eliade, *op. cit.*, p. 10.

<sup>55</sup> *Id.*

o más específicamente, la habitación. Desde la perspectiva de la experiencia sagrada, la elección del lugar donde se habita asume dicho espacio como la representación de la creación de mundo. La morada es, por lo tanto, un *imago mundi* en el que anteriormente se realizó una consagración —ya sea un ritual o una proyección de ella como ‘punto fijo’ o ‘centro del mundo’— para determinarla como reflejo del mundo original.<sup>56</sup>

Al asumir un espacio como sagrado y centro del mundo, el hombre religioso también se lo apropia. La ciudad, casa o habitación, que ha sido testigo de determinada hierofanía, envuelve la realidad entendida por el sujeto. El espacio significa el orden del Cosmos y todo lo que se encuentra por fuera representa el Caos. Sin embargo, esta división no es inquebrantable y puede ser invadida con facilidad, como lo explica Eliade: “Si es verdad que ‘nuestro mundo’ es un Cosmos, todo ataque exterior amenaza con transformarlo en ‘Caos’”.<sup>57</sup> La abolición de este orden significa la reinmersión del espacio sagrado como estructura orgánica a su estado original, fluido y amorfo.

Es importante aclarar que el análisis sobre el espacio en un texto literario no será planteado directamente con los conceptos aquí recuperados, puesto que cada texto exigirá sus propias expresiones teóricas. El espacio como componente del sistema literario no se resume a una estructura orgánica única, sino que involucra niveles tanto materiales como abstractos; tangibles y psíquicos. Rodolfo, Tatisa y el hombre acoplan sus acciones a los espacios donde se desarrollan, pero éste sólo adquiere significado en cuanto a la presencia de los personajes. De igual manera ocurre con el espacio sagrado al que, según los estudios de Eliade, se puede definir como la representación física de un comprender humano sobre el mundo que engloba cultura, religión e identidad del sujeto que lo asume como propio.

### **2.1.2 Elementos del tiempo sagrado**

El tiempo profano y el tiempo sagrada, de la misma forma que el espacio sagrado y espacio profano, funcionan como opuestos y pueden definirse en cuanto a sus diferencias. Para el hombre religioso, la duración del primero es ordinaria e histórica, mientras que la del segundo es periódica, recuperable y

---

<sup>56</sup> Cfr. Mircea Eliade, *op. cit.*, p. 15.

<sup>57</sup> Mircea Eliade, *Lo sagrado y lo profano*, *op. cit.*, p. 13.

reversible. El tiempo sagrado es circular pues no tiene finitud y sugiere un constante regreso al tiempo de origen. A pesar de tratarse de una contraposición, la una no rechaza la otra, como Eliade menciona: “Entre estas dos clases de Tiempo hay, bien entendido, una solución de continuidad; pero, por medio de ritos, el hombre religioso puede “pasar” sin peligro de la duración temporal ordinaria al Tiempo sagrado.”<sup>58</sup>

El tiempo de origen es un instante prodigioso en el que la realidad ha sido creada. Al tratarse de un inicio, a este tiempo no le precede ningún otro, por lo que es completamente puro y sagrado. Las festividades y rituales tienen como propósito reactualizar este momento con la intención de mantener su Eternidad: el constante nacimiento del Cosmos permite que el tiempo profano se sostenga y el sujeto recuerde constantemente dónde se encuentra su origen.

Los rituales, por lo tanto, sirven para reactualizar un acontecimiento sagrado que tuvo lugar en un pasado mítico, es decir, al comienzo de Todo. Entonces, el tiempo sagrado no transcurre ni constituye una duración irreversible; al contrario, es circular y refiere un “eterno presente mítico que se reintegra periódicamente mediante el artificio de los ritos”.<sup>59</sup> Los mitos, entendidos como la revelación de un misterio, explican cómo ha llegado a la existencia una realidad, determinando su comienzo como el inicio del Tiempo. Es importante mencionar que las celebraciones dedicadas a estos eventos no sirven para conmemorarlos, sino para revivirlos.

Según Eliade, la atracción de estos eventos al tiempo actual del hombre religioso puede ser realizada desde dos enfoques. En primer lugar, se entiende el Cosmos como una unidad viva que se regenera periódicamente dentro del esquema de un tiempo sagrado y circular; un ejemplo es la celebración del Año Nuevo y la experiencia de un nuevo comienzo. En segundo lugar, el Cosmos es posterior al Caos, por lo que la celebración involucra una representación de todo lo que no es sagrado para conseguir que el hombre sea partícipe de la regeneración del Cosmos:

---

<sup>58</sup> *Ibid.*, p. 19.

<sup>59</sup> *Id.*

La significación de esta regresión periódica del mundo a una modalidad caótica era la siguiente: todos los “pecados” del año, todo lo que el tiempo había mancillado y desgastado, quedaba aniquilado en el sentido físico del término. Al participar simbólicamente en la aniquilación y en la recreación del Mundo, el hombre era a su vez creado de nuevo, renacía, porque comenzaba una existencia nueva.<sup>60</sup>

Este capítulo tiene interés particular en la segunda concepción del retorno al Origen. En el primer capítulo se mencionó cómo el cuento depende de la existencia de un suceso que descontrole el primer orden en el relato para conseguir la transformación de los personajes. Con esta nueva aportación teórica se puede proponer que este primer orden presentado en la estructura del tiempo es en realidad un tiempo histórico y no el de origen, y que al Caos al que son enfrentados los personajes saca a relucir la verdadera esencia de su Ser. Al llevar al extremo los eventos que los descontrolan, se provoca una limpieza de su carácter profano para llevarlos a su estado original.

Suponer que el tiempo comenzará desde cero es una posible confusión al hablar de lo que Eliade reconoce como un eterno retorno; es decir, una “eterna repetición de los gestos ejemplares revelados por los dioses *ab origine*”.<sup>61</sup> Por ello, es importante recalcar en el término utilizado por Eliade, que los ritos tienen como propósito una “reactualización”, no un comienzo. La reactualización del tiempo sagrado puede compararse con el fenómeno de representación que sucede en la teoría del juego de Gadamer. El prefijo utilizado en el término, además de enfatizar en su periodicidad, incluye la evolución de cómo el hombre religioso entiende el Origen. La experiencia sagrada, al igual que la obra artística, se transforma con el número de veces que sea reintegrada a la vida profana, y es esa constante regeneración y reactualización lo que la convierte en una experiencia tan rica de significado.

Para mantener su significado, el tiempo sagrado necesita de la existencia del tiempo histórico para existir ya que sin una oposición entre lo profano y lo sagrado, ambas concepciones se diluyen. Sin embargo, las actividades realizadas en un tiempo histórico, no están desprovistas de un carácter ritual. El tiempo de origen funciona como un modelo, un eterno

---

<sup>60</sup> *Ibid.*, p. 22.

<sup>61</sup> *Ibid.*, p. 29.

presente que no es sólo indefinidamente recuperado, sino continuamente evocado. Eliade reconoce el tiempo sagrado como una “serie de eternidades”<sup>62</sup>, pues el sujeto que lo experimenta realiza sus actividades no sólo empíricamente, sino como una imitación de lo divino.

El eterno presente hace posible la duración profana y fundamenta el tiempo existencial e histórico al ser su modelo ejemplar. Esto provoca entender la existencia humana como algo sagrado, pues en su Origen es una creación divina, sin importar su fluir profano en el transcurrir histórico. Los personajes de Lygia pueden leerse como personajes comunes y corrientes viviendo su cotidianeidad y sin ninguna relación con expresiones religiosas, sin embargo, al tratarse de creaciones literarias y de relacionarse de alguna manera con el arte, tienen la capacidad de volver a su origen sagrado, aun cuando eso signifique deconstruirse.

Esta necesidad de hacerse contemporáneo de los dioses, revivir el tiempo de origen y buscar espacios que lo comuniquen, Eliade la traduce como una nostalgia a la situación paradisiaca; un estado de presencia divina y deseo del mundo perfecto. El hombre religioso sale de su tiempo histórico para enlazarse con el tiempo primordial, es decir, la Eternidad. Sin embargo, el eterno retorno está lejos de entenderse como un retroceso; el hombre arcaico no va al pasado, pues éste no existe en el tiempo sagrado; y en su lugar eleva el carácter eterno del Origen.

De esta manera, colabora con la creación a través de una experiencia a-personal: fuerzas externas a él modifican su tiempo-espacio, permite que el Caos lo transforme y lleve de vuelta al inicio del Cosmos. Éste tampoco es un rechazo al mundo real, sino una obsesión ontológica, una adhesión total al Ser: “esa característica esencial del hombre de las sociedades primitivas y arcaicas. [...] Se trata a la vez de una sed de lo sagrado y de una nostalgia del Ser.”<sup>63</sup>

---

<sup>62</sup> *Ibid.*, p. 24

<sup>63</sup> *Ibid.*, p. 26.

### **2.1.3 Aplicación de la teoría en el espacio-tiempo de los cuentos de Lygia Fagundes Telles**

La experiencia sagrada incluye mucho más que un contacto con el espacio-tiempo en el que se desarrollan los personajes. Sin embargo, comprender el cronotopo de la narración desde un enfoque fenomenológico ayuda para rastrear el estilo del que Lygia Fagundes Telles hace uso para liberar la esencia de sus personajes. Esta rápida aplicación de la teoría de Eliade en el espacio-tiempo pretende hallar los puntos de intersección en los tres cuentos para profundizar en las particularidades de lo sagrado y lo profano en el apartado posterior. Como sustento, se seguirá el esquema propuesto por el Eliade en el Sistema del mundo sagrado citado anteriormente.<sup>64</sup>

El mundo sagrado no sólo involucra la concepción del espacio heterogéneo, sino que incluye en su construcción el carácter de tiempo. Su pretensión es tornarse un lugar que represente el centro del mundo del hombre religioso en un tiempo de origen donde toda realidad comenzó. El primer fenómeno del sistema se constituye por la ruptura de la homogeneidad del espacio, hecho que requiere de un evento que remita al mito de origen. En los cuentos “Verde lagarto amarelo” y “Antes do baile verde” esta ruptura ocurre como una invasión; en el primer caso, por medio de la visita inesperada de Eduardo a la casa de Rodolfo; y en el segundo, por la filtración de la música carnavalesca en la habitación de Tatisa. En cambio, en el cuento “A Caçada”, el personaje es quien se adentra a un espacio heterogéneo, una tienda de antigüedades, que le permite una comunicación con el pasado.

Tras la ruptura de su homogeneidad, los espacios en los que se desarrollan los personajes sufren una transformación particular y directamente ligada al desenlace del cuento. Así como la ocasionalidad es determinada por el suceso, la hierofanía sigue el modelo original de mundo al que el sujeto pretende hacerse contemporáneo. Este fenómeno permite la creación de un umbral, cuyo símbolo en cada uno de los cuentos servirá para la completa liberación de los personajes.

El umbral que se abre en el cuento “Verde lagarto amarelo” es completamente psíquico. En comparación con los otros dos cuentos, el espacio

---

<sup>64</sup> *supra*, cap. 2, p. 47.

físico no se modifica; la invasión tan sólo activa la memoria de Rodolfo. Sin embargo, es posible considerar el análisis físico de los espacios, pues los recuerdos que Eduardo provoca en Rodolfo son dirigidos a la casa de infancia, un retorno al origen de su identidad. El umbral que se abre en la memoria de Rodolfo funciona como un sistema de relaciones que ocurre en su presente y remite a un evento en su pasado: antes de su visita, Eduardo pasa a comprar uvas que después le ofrece a su hermano, esta acción provoca un efecto dominó en la mente del protagonista que le hace recordar el jardín de su madre donde tenía una vid. Este primer recuerdo evocará una sucesión de remembranzas, imágenes y sueños que en conjunto funcionarán como catalizadores para la reacción de Rodolfo al enfrentarse al suceso: el descubrimiento de un potencial escritor en su hermano traducido como la novela presentada en el relato.<sup>65</sup>

El juego con la memoria es igual de complejo en el cuento “A Caçada”, con la diferencia de que la manifestación de lo sagrado no es inmediata al pasado directo del sujeto. Contrario a los otros dos cuentos, el protagonista de la narración es quien se adentra al espacio sagrado. El hombre es atraído involuntariamente a una tienda de antigüedades, que desde su categoría ya remonta al pasado, y de ahí forzado a recordar su origen tras la apreciación del tapiz con la escena de la cacería. Este cuento se acerca más al fenómeno que Eliade trata como un eterno retorno, pues los eventos no activan la memoria de un pasado conocido, sino uno inconsciente del que el personaje pudo o no haber participado. Lygia no nombra ni describe físicamente al hombre con el posible fin de construirlo a partir de una identidad colectiva; un sujeto que se encuentra en un espacio heterogéneo y por lo tanto predispuesto a mezclarse con la entidad sagrada que significa la escena del tapiz.

Aun cuando también se trata de una invasión del espacio, la ruptura de éste funciona diferente en “Antes do baile verde”. El ambiente carnavalesco que se filtra por la ventana —que a la vez funciona como umbral entre lo sagrado y lo profano— es afianzado a lo largo del texto por la música y escenas de baile, consiguiendo crear en la habitación de Tatisa un espacio híbrido en el

---

<sup>65</sup> Este fenómeno es analizado puntualmente en el apartado 2.2.1 “La memoria como constructor del discurso en ‘Verde lagarto amarelo’”.

que la Vida y la Muerte conviven. Mientras el exterior se describe colorido, el interior de la casa en donde Tatisa y Luzinha se encuentran tiene un carácter sombrío; el Carnaval y la posible muerte del padre de la protagonista se conjugan en la habitación donde se desarrolla el cuento. Este sentido híbrido es en realidad un reflejo de la experiencia del personaje, quien a lo largo de la historia se debate entre quedarse a cuidar a su padre o asistir al baile para el que se ha preparado desde hace tiempo. Por lo tanto, el espacio significa tan sólo una exteriorización del personaje: un espíritu de vida dentro de un hogar cercado por la muerte.

Aunque la convivencia de Tatisa con su espacio como el reflejo de su ser sea el más evidente, es una tesis que se puede aplicar de manera general. En los tres cuentos se encuentran símbolos que remiten al tiempo de origen de los personajes y dirigen el desarrollo de la historia. Hasta ahora, cada uno es particular, pues la identidad de cada personaje es única; sin embargo, existe una constante en la narración de Lygia cuando se refiere al espacio. Una descripción generalizada de los espacios en los cuentos es la desorganización en la que se encuentran. La palabra en portugués *bagunça*, usado para describir las habitaciones en las que se desenvuelven las tres historias, significa tanto desorden como confusión.<sup>66</sup> Al entenderse el espacio sagrado como una apropiación del sujeto, es comprensible la directa relación que esta descripción posee con los personajes: el espacio desorganizado es un reflejo de la confusión a la que los protagonistas se enfrentan.

Como se mencionó anteriormente, un método de reactualizar el mito de origen es instaurar el Caos que destruya el orden para crearlo de nuevo; la *bagunça* en la que se encuentran los personajes tiene esa función. El Caos destruye lo profano y atrae la reconstrucción sagrada. Los cambios de cada personaje se trasladan desde la transformación del espacio hasta la liberación del individuo. Sin embargo, este evento no tiene una consecuencia estrictamente positiva, por lo que se realizará un análisis detallado y particular de cada cuento sobre la experiencia a la que Rodolfo, Tatisa y el hombre se enfrentan para su volver al origen.

---

<sup>66</sup> Cfr. *Dicionário do Aurélio de português*, 2008—2016, [en línea] El 20 de mayo de 2016 en <<https://dicionariodoaurelio.com/bagunca>>

## 2.2 El discurso sagrado y su efecto en el devenir de los personajes

La vuelta al origen de los personajes es un fenómeno mucho más complejo que un volver a su punto de inicio. Hasta ahora se le ha definido como una transformación proporcionada por el suceso, según el análisis narrativo, y una liberación del Ser, según la lectura interpretativa. Sin embargo, tras una evaluación de la presencia de lo sagrado en cada una de las historias, se encuentra un concepto mucho más apropiado y específico para definir el evento al que se enfrentan los protagonistas: el devenir.

El devenir es un término utilizado por la filosofía occidental para definir el proceso de un constante “llegar a ser”.<sup>67</sup> En el ámbito estético, la teoría del juego de Gadamer define su presencia como una característica de la representación de la obra de arte, la cual “sólo tiene su ser en su devenir y en su retornar.”<sup>68</sup> Mientras tanto, el pensamiento estético de Gilles Deleuze reconoce el devenir como “un componente de fuga que se sustrae a su propia formalización.”<sup>69</sup>; lo cual ayudará a modelar la idea de éste como un constante fluir del ser y un cambio de estado que libera a quien lo experimenta. El devenir es recuperado en más de una disciplina relacionada con la vida humana, como es en el caso de la filosofía o la psicología; sin embargo, este apartado se centrará en su relación con el arte, específicamente con la literatura.

Antes de ahondar en la relación del devenir con la experiencia sagrada de los protagonistas en los cuentos de Lygia Fagundes Telles, es importante introducir el pensamiento estético Gilles Deleuze.<sup>70</sup> Alberto Navarro Casabona, en el libro que dedica al filósofo francés, afirma que “el pensamiento deleuziano rechaza las esencias fijas e inmutables para alzarse hasta el devenir, [...], se satura de afectos intensos, de agudas percepciones, de conceptos liberadores para la nueva vida que ha de advenir.”<sup>71</sup> Deleuze reconoce en el arte un medio

---

<sup>67</sup> Definición del *Diccionario de la Lengua Española* de la Real Academia Española y la Asociación de Academias de la Lengua española. Devenir: 1. Llegar a ser, 2. Sobvenir, suceder, acaecer.

<sup>68</sup> Hans-Georg Gadamer, *op. cit.*, p. 168.

<sup>69</sup> Gilles Deleuze, “La literatura y la vida” en *Crítica y clínica*, Anagrama, Barcelona, 1996, p. 5

<sup>70</sup> Deleuze trabaja el devenir a lo largo de todo su pensamiento estético, pero dedica también especial interés a su presencia en un contexto literario. Su pensamiento estético puede ser encontrado en algunos textos como *Kafka por una literatura menor* (1975), *El Anti-Edipo* (1985), *Mil Mesetas* (1988) y *Crítica y Clínica* (1993).

<sup>71</sup> Alberto Navarro Casabona, *Introducción al pensamiento estético de Gilles Deleuze*, Tirant Lo Blanch, Valencia, 2001, p. 14.

para llegar a la nueva vida: al tratarse de una expresión humana cuya creación es una crítica de la sociedad y cumple una empresa de salud al servicio de la vida, tiene el poder de arrastrar al hombre a esos devenires.<sup>72</sup>

El pensamiento estético de Deleuze atiende el devenir en una serie de ramas del arte, la literatura no es la excepción. El filósofo francés asegura que la creación literaria ofrece nuevas posibilidades de vida para los hombres, y al tratarse de una productora, la reconoce como una máquina. El inconsciente del sujeto -una máquina deseante- que actúa como un productor de deseos remite sus producciones a una máquina literaria, quien a su vez se encarga de la construcción de nuevos territorios, códigos y deseos. La literatura se convierte, bajo esta propuesta teórica, un espacio nómada que produce cosas, se pone en ruta y se conecta con otras máquinas y sus flujos; a esto, Deleuze lo llama transversalidad.<sup>73</sup>

La transversalidad es una operación que conecta términos independientes y que, mediante la máquina literaria, “efectúa disyunciones libres e inclusivas [...] y conexiones que son relaciones no causales, [...] flujos e intercambios que hacen del cosmos un universo vivo, del hombre un agente colectivo de liberación.” Esta serie de conexiones y disyunciones que favorece la creación literaria, puede ser comprendida como un plano que guía a nuevos mundos y nuevas vidas. En el libro *Crítica y Clínica*, se ofrece un método de lectura para estas líneas. Es importante recordar que el pensamiento de Deleuze es estético, por lo que favorece la figura de un espectador y el efecto que el arte tiene sobre él. Por lo tanto, el método del que se habla en su libro no se relaciona con el análisis histórico o formal de la literatura, sino con su cartografía: un mapa de líneas que surgen de la transversalidad, que se conectan y desconectan entre sí.

Antes de hablar de estas tres líneas, es importante entender el deseo desde la perspectiva de Gilles Deleuze. Como ya se mencionó, éste es la producción del inconsciente y la literatura como máquinas; su naturaleza el libre, anónima y huérfana. En palabras de Navarro Casabona, el deseo deleuziano “es nómada, persigue a través de su fluir la patria desconocida, la

---

<sup>72</sup> Cfr. *Ibid.*, p. 35.

<sup>73</sup> Cfr. *Ibid.*, p. 40

tierra siempre por conquistar, regiones ciertamente moleculares donde puede alegremente ceremoniarse.”<sup>74</sup> El principal motivo de liberación en la propuesta teórica del filósofo francés es el deseo; la literatura voltea a verlo y se guía a partir de él a nuevos planos y mundos. Las líneas en la cartografía de la literatura están relacionadas de alguna forma con él y posee una función determinada en cada una de ellas.

Como ya se mencionó, la cartografía de la literatura está compuesta por tres líneas: molares, moleculares y de fuga. Las líneas molares son una representación de un mundo dual y son creadas por opuestos que definen a los sujetos y sus acciones de manera rígida. La molaridad en la literatura se representa en líneas “segmentadas binariamente en torno a oposiciones determinadas por una máquina social y cultural”. En los cuentos de Lygia Fagundes Telles, es posible leer y reconocer a los personajes a partir de esta segmentación. Cada uno de los relatos está estructurado de manera que el lector perciba fácilmente los opuestos: las diferencias entre Eduardo y Rodolfo en “Verde lagarto amarelo”, el contraste entre fiesta y luto en “Antes do baile verde” y el tapiz como trapo viejo o pintura viva según las percepciones de los personajes en “A caçada”. Esas mismas molaridades, conforme avanza el desarrollo de la historia, dejan de ser tan específicas y comienzan a difuminarse.

Las líneas moleculares son líneas flexibles que surcan entre los segmentos molares. La molaridad en la literatura se presenta por medio de grietas y fisuras en el esquema dominante que provocan micro-devenires. En la historia de un texto narrativo, puede traducirse como a un acontecimiento que atrae la atención del sujeto y despierta su deseo. La línea molecular en los cuentos de Lygia está directamente relacionada con el primer evento en el relato: la visita de Eduardo en “Verde lagarto amarelo” que despierta la memoria del protagonista, la música del carnaval entrando por la ventana de Tatisa en “Antes do baile verde” y la mariposa que entra y se posa en el San Francisco como evento que anima la pintura en “A caçada”. La línea molecular está llena de silencios, alusiones e insinuaciones que abren una puerta para guiar al sujeto al devenir.

---

<sup>74</sup> *Ibid.*, p. 50

Por último, las líneas de fuga se explican como puntos de ruptura absoluta en un esquema molar. La literatura se escapa de los dualismos rígidos y emprende su camino en un nuevo espacio descodificado y desterritorializado. Es en las líneas de fuga donde se nombra lo que “no tiene ningún sentido, sino su mero acontecer [...] la sensación en estado puro.”<sup>75</sup> La línea de fuga no sólo significa un quiebre de la molaridad, sino un espacio de conexiones transversales donde se resguarda la propia obra de arte. La sensorialidad y el movimiento constante de la obra de Lygia Fagundes Telles pueden explicarse desde este fenómeno, que estructuralmente hablando se traduce en el suceso, momento en el que los personajes se transforman, liberan y encuentra su origen.

Una vez expuesta la propuesta teórica del devenir de Gilles Deleuze, queda la pregunta de cómo se relaciona ésta con la experiencia sagrada de los personajes. La respuesta a esto empieza a desarrollarse desde el primer capítulo de esta tesis. Los tres protagonistas de los cuentos analizados de Lygia Fagundes Telles son presentados como sujetos contruidos desde el yugo de un esquema social y familiar, como es el caso de Rodolfo y Tatisa, y/o desde el desconocimiento de su identidad, como ocurre con el hombre; es decir, existen dentro de una molaridad. El trayecto que recorren en el cuento es, por lo tanto, el de encontrarse y reconocerse: en este camino coquetean con lo molecular y los micro-devenires. Esto sólo es posible a través de un discurso que consiga un punto de ruptura de los esquemas que los han determinado y que permita la apertura de un entorno donde el fluir de los personajes sea mucho más natural. Este quiebre de esquemas comienza desde el espacio-tiempo y puede ser comparado con la experiencia sagrada que retrata Eliade en su estudio sobre las religiones.

Sin embargo, cuando se habla de experiencia sagrada, no se pretende añadir un sentido eclesiástico o religioso a la lectura de los cuentos, sino apenas reconocer las coincidencias que se encuentran en la estructura y capacidad de transformación del discurso y de la narrativa de Lygia sobre los personajes. El proceso de la representación de la obra de arte al que se enfrentan los protagonistas los dirige a una liberación y un retorno a su origen

---

<sup>75</sup> *Ibid.*, p. 61

artístico. Este fenómeno se compara con el eterno retorno del que habla Eliade, proceso de reactualización del origen del cosmos que está saturado de ser. Si la lectura de los textos se complementa con la experiencia sagrada, se comprende que tanto la teoría del juego como la reactualización del origen se componen de una saturación del ser y resultan en un mismo fin: el devenir del sujeto.

El sistema de la experiencia sagrada propuesto por Eliade no debe comprenderse como un espacio-tiempo que obliga el devenir del sujeto, sino que apenas lo permite. La experiencia sagrada funciona como un espacio molecular donde los protagonistas pueden escuchar los deseos de su inconsciente y así dirigirse al devenir; fenómeno que Deleuze describe de la siguiente manera:

Devenir no es alcanzar una forma, sino encontrar una zona de vecindad, de indiscernibilidad o de indiferencia tal que ya no quepa distinguirse de *una* mujer, de *un* animal o de *una* molécula: no imprecisos ni generales, sino imprevistos, no preexistentes, tanto menos determinados en una forma cuanto que se singularizan en una población.<sup>76</sup>

El discurso sagrado en los cuentos quiere decir que su enunciación contiene elementos de lo sagrado propuesto por Eliade, expresados a través de la sensorialidad y que guían al eterno retorno, o devenir-artístico de los protagonistas. Éste expone a los protagonistas a un entorno nuevo donde pueden liberarse de un esquema dominante y construirse bajo su propia dirección, escogiendo líneas de fuga según su función en el arte. Así como existen coincidencias entre el espacio-tiempo de los cuentos, todos los protagonistas comparten un ávido deseo de reconocerse, aun cuando éste sea distinto y particular; además de siempre inacabado. Ya establecido el arte como el espacio del devenir, este apartado de la tesis evaluará el discurso sagrado como mecanismo de llegada. La memoria, el carnaval o lo fantástico, como elementos discursivos, proveerán de un ambiente que permita el devenir y la liberación del ser; mientras los protagonistas se enfrentan al proceso de volverse indefinibles, habitar el estado puro de su propio acontecer.

---

<sup>76</sup> Gilles Deleuze, *op cit.*, pp. 5-6.

### 2.2.1 La memoria como constructora del discurso en “Verde lagarto amarelo”

Somos hoy la memoria viva o entorpecida del ayer y del antier y el preludio tanteante del mañana.

Alfredo Bosi<sup>77</sup>

El ser humano es el resultado del tiempo; construido por su pasado y moldeado para su futuro. Este pasado, como constructor del Ser, es atraído al presente por medio de la memoria. Maria Inês de Moraes Marreco, en su libro *Visões caleidoscópicas da memória em Lygia Fagundes Telles e Nélide Piñon*, afirma que: “Es el recuerdo el que nos trae lo que ya se perdió y el lenguaje, el vehículo que nos lleva al pasado para traerlo al presente y direccionarlo al futuro”.<sup>78</sup> De la misma forma en que la memoria se transmite por medio de recuerdos y se concreta a través del lenguaje, el discurso literario es capaz de construirse por este fenómeno.

La memoria, entonces, funciona como un retorno interno: el tiempo se vuelve reversible provocando en el sujeto la sensación de que lo que fue, puede volver a ser. Esta percepción se complementa gracias a que para el cerebro recordar y vivir son actividades que resultan en una experiencia sensorial casi idéntica. Por lo tanto, el tiempo reversible del que se habla es una construcción de la percepción del sujeto y la memoria que sólo puede articularse a través del lenguaje.

La memoria ha causado gran interés desde el arte clásico. Frances Yates, en el ensayo *El arte de la memoria*, menciona tres fuentes latinas que orientaron la memoria como método discursivo. En primer lugar, Simónides, durante la Roma Antigua, afirmó que la memoria tenía orden de lugares e imágenes y podía ser fácilmente entrenada. Esta teoría permitió que años después, Cicerón hablara de una memoria artificial, cualidad otorgada al ser humano por la razón y la prudencia. Por último, Quintilio, quien no negó la

---

<sup>77</sup> Alfredo Bosi, “O tempo e os tempos”, *Tempo e história*, Companhia das Letras, São Paulo, 1992. Texto original: “Somos hoje a memória viva ou entorpecida, do ontem e do anteontem e o prelúdio tanteante do amanhã”

<sup>78</sup> Maria Inês de Moraes Marreco, *Visões caleidoscópicas da memória em Lygia Fagundes Telles e Nélide Piñon*, Paco Editorial, Jundáí, Brasil, 2013, p. 45. Texto original: “É a lembrança que nos traz o que já se perdeu e a linguagem o veículo que nos leva ao passado para trazê-lo ao presente e direcioná-lo ao futuro.”

teoría de Cicerón, le dio un giro al afirmar que la memoria no era un arte, sino una cualidad otorgada por la naturaleza.

De las tres fuentes, se recupera la importancia de las imágenes para activar la memoria, la razón usada para transmitirla y el entenderla como parte de la naturaleza humana. Para este análisis interesa puntualizar en lo declarado por Simónides, teoría que guiará al estudio de las imágenes que el cuento “Verde lagarto amarelo” presenta como evocación de los recuerdos y la transición del espacio material al estado psíquico del personaje.

Sagazmente ha discernido Simónides [...] que las pinturas más completas que se forman en nuestras mentes son las de las cosas que los sentidos han transmitido o impreso, siendo el de la vista el más penetrante de todos nuestros sentidos, y que por consiguiente las percepciones recibidas por los oídos o por la reflexión pueden ser más fácilmente retenidas si se les transmite asimismo a nuestras mentes por medio de los ojos.<sup>79</sup>

Se ha mencionado que la invasión del espacio de Eduardo es el acto que induce el estado de Caos en el protagonista, sin embargo, es una imagen la que evoca los recuerdos. Inmediatamente después de su entrada, Eduardo ofrece y comienza a saborear un racimo de uvas; elemento que activará no sólo la memoria, sino tres imágenes en la mente de Rodolfo. En primer lugar, cuando el protagonista saborea las uvas, por medio del gusto, expresa su deseo por revelar la semilla de la escritura; experiencia agrídulce como el sabor del fruto. Después, por medio de la vista, relaciona el color de las uvas con los ojos de su hermano, hecho que lo lleva inmediatamente a su infancia pues recuerda una frase de su madre, quien aseguraba que su hijo tenía ojos color violeta. Al final, el recuerdo de Rodolfo activa otro en la memoria de Eduardo, quien menciona la presencia de una vid en el jardín de la casa de su infancia. Es en ese instante, donde el umbral del estado psíquico se abre en Rodolfo.

El discurso literario hace constante uso de este método para ir desarrollando la historia. En la retórica de Leibniz, la conjunción de imágenes y eventos sensoriales son consecuencia de la mnemónica. El matemático y autor de la obra *Del arte combinatorio* define ese efecto sensorial en la memoria

---

<sup>79</sup> Frances A. Yates, *El arte de la memoria*, Siruela, tr. Ignacio Gómez de Liaño, España, 1966, p. 20.

como “nota” para explicar su funcionamiento: “Luego, la nota sensible está interligada a alguna cosa para ser recordada, semejante o diferente de ella, o de alguna forma, ligada a ella.”<sup>80</sup> En este caso, la uva es semejante a los deseos de Rodolfo según el gusto y a los ojos de Eduardo según la vista; por lo que el fruto es capaz de transformarse en el recuerdo de su infancia.

Las imágenes evocadas por la uva son recuerdos involuntarios que se relacionan con determinada experiencia sensorial. Si se entiende el fluir del tiempo a partir de un presente que contiene elementos de orden y dirección para el pasado y el futuro, la memoria es el rescate de vivencias atraídas del pasado. “La memoria es, entonces, un reservorio de registros y marcas de los hechos anteriores. No existe memoria del futuro. La memoria es la base del pasado experimentado.”<sup>81</sup> Es por ello que los recuerdos de Rodolfo son apenas marcas de su pasado que se relacionan con la experiencia que vive en el presente; y así como no puede controlar el fluir del tiempo, tampoco puede elegir qué recordar y qué no.

Contraria al tiempo, la memoria no funciona de manera cronológica: los recuerdos atraídos no son seriales, pues su aparición no depende de un antes o después temporal. La memoria, en cambio, funciona como una cadena de ideas cuyo orden depende de una libre asociación temporal: “Aunque indispensable, la objetividad secuencial del tiempo no constituye la totalidad de la estructura de nuestra memoria, ya que esta no exhibe un orden uniforme, serial. Los eventos pasados, presentes y futuros son fundidos y asociados unos con otros.”<sup>82</sup> Aunque los recuerdos no tengan una secuencia lineal, no significa que no exista un orden lógico: cada uno de ellos involucra un aspecto importante de la construcción de Rodolfo.

---

<sup>80</sup> Maria Inês de Moraes Marreco, *op. cit.* p. 57. Texto original: “Logo: a nota sensível deve estar interligada a alguma coisa a ser lembrada, semelhante ou diferente dela, ou de alguma forma ligada a ela.”

<sup>81</sup> *Íbid.*, p. 61. Texto original: “Memória é, então, um reservatório de registros e marcas dos fatos anteriores. Não existe memória do futuro. A memória é a base para o passado experimentado.”

<sup>82</sup> *Íbid.*, p. 62. Texto original: “Embora indispensável, a objetividade sequencial do tempo não constitui a totalidade da estrutura da nossa memória já que essa não exhibe ordem uniforme, serial. Os eventos passados, presentes e futuros são fundidos e associados uns aos outros.”

La organización de los recuerdos es articulada por asociaciones significativas. Esto quiere decir que la memoria no sólo se conforma por las vivencias del sujeto, sino por aquellas que le parecieron relevantes. El tiempo, desde una perspectiva subjetiva, lleva una carga de significado dependiendo de cómo fue experimentado por el individuo. Por lo tanto, la elección de recuerdos que la mente de Rodolfo hace se compone por aquellos que de alguna manera construyeron su personalidad. Las asociaciones significativas son “la llave esencial para la estructura de la personalidad o identidad del ‘yo’ en la conciencia y en la memoria.”<sup>83</sup> La mente almacena apenas los recuerdos que tuvieron cierta consecuencia o efecto en el desarrollo del sujeto y Lygia los transforma en discurso literario como pretexto para la construcción de Rodolfo como personaje.

La asociación significativa no recupera solamente los recuerdos, el cuento también presenta casos en los que la memoria se combina con la imaginación. Como ejemplo, se recupera el interés de Rodolfo por la cucaracha que intenta esconderse para salvar su vida. En este fragmento de la narración, el cuento utiliza la percepción del protagonista para realizar un desplazamiento. La cucaracha refleja los miedos de Rodolfo, tanto por su búsqueda de refugio como por la semejanza en la complexión de su cuerpo. La selección natural coloca en desventaja a la cucaracha de la misma manera en que Rodolfo se encuentra frente a su hermano. Sin embargo, el desplazamiento no se limita a una empatía del personaje por el animal, sino que incluye los efectos que tienen las acciones de Eduardo sobre su hermano. Rodolfo reconoce en la cucaracha una plaga desde los ojos de su hermano, y por ende su interés de eliminarla; aun cuando el segundo no haya mencionado una palabra al respecto:

Una cucaracha huyó atarantada, escondiéndose debajo de la tapa de una olla mientras una más grande cayó quien sabe de dónde e intentó usar el mismo escondite. Pero el espacio era demasiado estrecho y no pudo esconder la cabeza, ah, la misma desesperación humana en la búsqueda de un abrigo. Abrí la lata de azúcar y esperé a que él dijera que había un nuevo método para acabar con las cucarachas, era

---

<sup>83</sup> *Íbid.*, p. 63. Texto original: “chave essencial para a estrutura da personalidade ou identidade do ‘eu’ na consciência e na memória.”

facilísimo, bastaba llamar por teléfono y un hombre con uniforme caqui y bomba en mano aparecía para pulverizar todo. Tenía en casa el número de teléfono, me lo podía dar, no más cucarachas ni hormigas.<sup>84</sup>

Hasta ahora las asociaciones significativas que dirigen el espacio psíquico de Rodolfo se han manifestado por dos elementos: los recuerdos y las imágenes simbólicas —como la referencia de la cucaracha. Las imágenes de la mente del protagonista incluyen todo aquello que ayuda narrativamente a su construcción y devenir como resultado del suceso. El discurso literario, entonces, hace uso del lenguaje para atraer la memoria y resulta en un monólogo interior que devela la esencia del personaje. Para ello, se rescatan tres tipos de elementos según su relación con la vivencia del sujeto. En primer lugar, los recuerdos como remembranzas del pasado inesperadas y provocadas sensorialmente. En segundo lugar, los deseos como analgésico de los recuerdos indeseados: estos refieren a imágenes que intentan distraer a la memoria, como la escena que Rodolfo recrea para encontrar refugio.<sup>85</sup> Y por último, una mezcla de los últimos dos, el sueño: el protagonista sueña un vals con su madre (elemento de recuerdo) donde ambos disfrutaban de la danza aun con la transpiración (elemento de deseo); el sudor como la esencia del personaje y la madre como constructor de su personalidad conviven amablemente.

La construcción del discurso mnemónico en el cuento de “Verde lagarto amarelo” es mucho más compleja que una recuperación de imágenes. La insistencia del capítulo anterior en definir a Rodolfo como un personaje perceptivo tiene una respuesta en esta segunda lectura. Gracias a la habilidad de percepción y capacidad creativa del personaje, las experiencias en el espacio psíquico alcanzan un gran valor en el discurso narrativo. Para sustentar la anterior afirmación se retoma el último recuerdo descrito en el

---

<sup>84</sup> Lygia Fagundes Telles, “Verde lagarto amarelo”, *op cit.*, pp. 12-13. Texto original: “Uma barata fugiu atarantada, escondendo-se debaixo de uma tampa de panela, e logo uma outra maior se despencou não sei onde e tentou também o memso esconderijo. Mas a fresta era estreita demais e ela mal conseguiu esconder a cabeça, ah, o mesmo humao desespero na procura de um abrigo. Abri a lata de açúcar e esperei que ele dissesse que havia um novo sistema de acabar com as baratas, era facilimo, bastava chamar pelo telefone e já aparecia o homem de farda cáqui e bomba em punho e num segundo pulverizava tudo. Tinha em casa o numero de telefone, podia me dar, nem baratas nem formigas.

<sup>85</sup> Rodolfo imagina un campo limpio y fresco lejos del calor que le provoca su constante sudoración y por lo tanto rechazo a su propia persona. Cfr. Lygia Fagundes Telles, “Verde lagarto amarelo”, *op. cit.*, p. 10.

cuento. El recuerdo es activado por comida, una caja de galletas, que se relaciona con la complexión gorda del personaje y por consiguiente con las críticas de la madre hacia el protagonista. Mientras Rodolfo, en el recuerdo de su infancia, come las galletas, Eduardo se enfrenta a una pelea callejera. En la imaginación del protagonista se presenta un escenario que puede reflejar sus deseos y temores: la posible muerte de su hermano por una navaja, pero la inmediata preocupación porque eso realmente suceda. Cuando al fin sale en busca de Eduardo, pregunta por la navaja que sólo existía en su imaginación, lo que demuestra la tendencia del protagonista a mezclar el espacio psíquico con el real.

Tras revivir todas esas experiencias, que ya se ha demostrado, son más que recuerdos, Rodolfo es vulnerable al devenir. Ahora, ¿por qué la sorpresa de Eduardo funciona como “gota para derramar el vaso”? La respuesta está en las imágenes mezcladas con el tiempo principal del cuento y el tiempo psíquico. Eduardo es un recuerdo constante de la presencia de la madre en la vida del protagonista: las actitudes son similares, además de ser la viva imagen del hijo ideal. Entre ambos no existe la envidia, sino una constante lucha entre la percepción que se tiene de él y su verdadero ser. La escritura era lo único que lo definía sin la voz interna de su madre inscrita en el inconsciente; pero la simple amenaza de que Eduardo se convierta en escritor significa la pérdida total de su individualidad. “Miré su folder en la silla y adiviné la sorpresa. Sentí como mi corazón se cerraba como una concha. El dolor era casi físico. Voltee a verlo. —Escribiste una novela, ¿es eso? El original está en el folder, ¿no es así?”.<sup>86</sup> Entonces, la existencia de Rodolfo queda reducida a aquello con lo que siempre se identificó, de forma tanto mental como casi física: un lagarto pesado, perezoso y sudoroso.

### **2.2.2 La carnavalización del discurso en “Antes do baile verde”**

Por su naturaleza, el cuento exige una gran atención en los detalles al momento de su lectura. “Antes do baile verde” no es la excepción, siendo un

---

<sup>86</sup> Lygia Fagundes Telles, “Verde lagarto amarelo”, *op. cit.*, p. 16. Texto original: “Olhei para sua pasta na cadeira e adivinhei a surpresa. Senti meu coração se fechar como uma concha. A dor era quase física. Olhei para ele. —Você escreveu um romance. É isso? Os originais estão na pasta... É isso?”

cuento que desde el comienzo presenta una imagen que tendrá un fuerte impacto en el desarrollo de la historia. La primera escena del cuento es una descripción de un rancho<sup>87</sup> azul, elemento típico del carnaval brasileño. Esto significa que iniciar el texto con aquella imagen carnavalesca no es una elección aleatoria y necesita evaluarse para comprender su influencia en el cuento. Pero antes de ahondar de lleno en la búsqueda del discurso sagrado en el cuento, vale la pena hacer un par de aclaraciones sobre el carnaval y el contexto en el que se recupera.

El carnaval es reconocido mundialmente como la época del año anterior a la cuaresma donde la gente sale a la calle a liberar todas las pasiones y deseos que tendrá que controlar hasta la llegada de la Semana Santa. Su función es exactamente la del Caos en el tiempo y espacio sagrado: destruir para limpiar y comenzar desde cero. Sin embargo, la celebración no sólo ha permanecido en esos días de efusividad y liberación, también ha cruzado la barrera temporal al instalarse en el arte. La aparición del carnaval no es una novedad en la literatura, cuyas referencias pueden datarse desde el origen del teatro. Bajtín reconoció el impacto que esta fiesta tuvo en el arte y realizó un estudio sobre su influencia en la literatura.

Bajtín, en su artículo “Carnaval y literatura: sobre la teoría de la novela y la cultura de la risa”, describe el carnaval como un espectáculo sincrético con carácter ritual: “El carnaval es un espectáculo que se desarrolla sin trampa y sin separación entre actores y espectadores. Todos sus participantes son activos, todos comunican en el acto carnavalesco.”<sup>88</sup> La participación general es una de las cualidades del carnaval. No existe diferencia entre espectador y representante, hecho que convierte a esta fiesta en un evento vivencial y democrático. Como espectáculo, no deja de alejarse de la rutina y adentrarse en caminos no habituales; el carnaval, según Bajtín, es *un monde à l'enverse*; fenómeno que ocurre en la primera imagen presentada en el cuento.

El rancho azul y blanco desfilaba con sus bailarines vestidos a la Luis XV y su abanderado de peluca plateada en forma de pirámide, los caireles

---

<sup>87</sup> Se refiere al término en portugués que define a un conjunto de músicos y bailarines que salen a desfilan en las calles durante el carnaval representando un tema en común.

<sup>88</sup> Mijaíl Bajtín, “Carnaval y literatura. Sobre la teoría de la novela y la cultura de la risa” en *Revista de la cultura de occidente*, vol. 23, n° 129, 1971, pp. 311-334.

caídos sobre la frente, la cola del vestido de satín arrastrándose sucia por el asfalto. El negro del bombo hizo una reverencia profunda delante de las dos mujeres asomadas en la ventana y siguió con su sombrero de tres picos, haciendo girar su capa empapada de sudor.<sup>89</sup>

Desde la primera escena del cuento puede apreciarse dicho *monde à l'enverse*. El rancho azul descrito en el cuento es un desfile compuesto por bailarines y músicos vestidos como Luis XV, cuya representación no sólo saca de contexto a la élite francesa del siglo XVIII, sino que las vulgariza y quiebra los esquemas que debería seguir. El primer quiebre a lo cotidiano se encuentra en el espacio: la corte francesa se resguardaba en los castillos durante las fiestas, pero en el carnaval sale a la calle. Al modificar el espacio se modifican también las condiciones reflejadas en el vestuario: los bailarines están despeinados, sucios y sudados. El lector tiene entonces una representación grupal de la élite francesa sacada de contexto cuya verdadera contradicción es evidente cuando el enfoque de la narración se dirige a uno de los personajes: el músico negro que percibe la presencia de Tatisa y Luzinha. Además de direccionar la narración al desarrollo de la historia, este personaje cumple la función de representar a un grupo marginado por la sociedad brasileña. Un negro representando a la corte francesa en el último país latinoamericano en abolir la esclavitud implica una ruptura de la dominación socio-jerárquica; fenómeno que ocurre anualmente durante el carnaval.

En esta celebración, toda restricción que determina la estructura social y moral de la población se suspende y “se comienza por invertir el orden jerárquico y todas las formas de miedo que éste entraña: veneración, piedad, etiqueta, es decir todo lo que está dictado por la desigualdad social o cualquier otra.”<sup>90</sup> Esta conmemoración no sólo atrae el Caos que instaurará un nuevo comienzo, sino que opera bajo la lógica de la liberación absoluta del esquema que ha construido a los miembros de determinada sociedad. Es el mecanismo

---

<sup>89</sup> Lygia Fagundes Telles, “Antes do baile verde”, *op. cit.*, p. 34. Texto original: “O rancho azul e branco desfilava com seus passistas vestidos à Luis XV e sua porta-estandarte de peruca prateada em forma de pirâmide, os cachos desbadados na testa, a cauda do vestido de cetim arrastando-se exovalhada pelo asfalto. O negro do bombo fez uma profunda revêrencia diante das duas mulheres debruçadas na janela e prosseguiu com seu chapéu de três bicos, fazendo flutuar a capa echarcada de suor.”

<sup>90</sup> Mijaíl Bajtín, “Carnaval y literatura. Sobre la teoría de la novela y la cultura de la risa”, *op. cit.*, p. 311.

del carnaval el que interesa a la literatura, pues éste interactúa con ella no sólo como tema, sino como influencia en su discurso.

Bajtín habla en su artículo sobre la carnavalización como “la influencia determinante del carnaval sobre la literatura y los diferentes géneros literarios”.<sup>91</sup> Para comprender cómo el ritual se transforma en discurso, sirve de ejemplo el rito de “entronización” o coronación: después de haber quebrado el sistema socio-jerárquico, se instaura uno nuevo que niegue el anterior. Entre los participantes, se escoge a uno al que en el mundo cotidiano jamás se le otorgaría el poder y se le coloca en un trono —real o simbólico. Este rito es tramposo, pues en el momento en que es coronado se sabe de facto que será destituido en cuanto la fiesta acabe. Bajtín reconoce en esta práctica la característica del carnaval que es adoptada por la literatura: la ambivalencia; es decir, una condición del discurso en el que dos valores e interpretaciones frecuentemente opuestas se encuentran juntas.

El ambiente en el cuento “Antes do baile verde” es completamente ambivalente y se expresa en el espacio híbrido.<sup>92</sup> Durante toda la narración existe un constante choque de imágenes dobles: el ruido y el silencio, el movimiento y la quietud, la vida y la muerte. Esta convivencia ocurre dentro del cuarto donde ambos personajes se encuentran: donde ambos valores tienen la misma importancia y veracidad (tanto el carnaval como la sospecha de muerte ayudan al desarrollo de la historia). Sin este ambiente duplo el propósito de liberación del carnaval no puede cumplirse, así como el suceso, que transforma a la protagonista en representante de la fiesta, sería inexistente. Por lo tanto, la convivencia de contrarios no se limita al espacio, sino es interiorizada por los personajes. En el discurso narrativo se pueden identificar y analizar cinco evidencias de la ambivalencia que fundamentarán la liberación y el devenir de Tatisa.

La primera evidencia se encuentra en el espacio y el contraste entre “dentro y fuera”. En el capítulo anterior se analizó la narrativa sensorial de cada uno de los cuentos, siendo el oído el predominante en éste. El sonido en la historia cumple la función de definir espacios y denotar su carácter sombrío o

---

<sup>91</sup> *Id.*

<sup>92</sup> Ver *supra* cap. 2, p. 53.

festivo. En este caso, la definición del espacio festivo va acompañado de una *marchinha*: género musical brasileño recurrente en los desfiles del carnaval. En conjunto, el texto presenta la imagen de un carro con niños cantando y golpeando cacerolas.<sup>93</sup> ¿Dónde se encuentra la ambivalencia? Esta escena se presenta justo después de que Luzinha afirma que el padre de Tatisa está muriendo, carácter que atrae el ambiente sombrío a la narración. El drástico cambio de tono en la narración revela el problema de la historia en la narración.

La elección del género musical apoya la teoría de la carnavalización del discurso de este cuento. Las *marchinhas* son el resultado del sincretismo entre marchas de carnaval portugués y los ritmos afrobrasileños, compuestas en forma de crónicas cargadas de un lenguaje irónico y tonos maliciosos cuyo contenido es cultural, histórico y político. Según Bete Bissoli, las *marchinhas* son el género musical más democrático, pues no poseen una coreografía específica.<sup>94</sup> Todos pueden expresarse mediante el movimiento sin un entrenamiento anterior durante el carnaval, lo que resulta congruente con la relevancia que tiene el baile. Éste, como prioridad de Tatisa, es el que impulsa el devenir al funcionar como una línea molecular y provoca una fisura en los esquemas socio-jerárquicos; mientras que la preparación del vestuario es el símbolo de la construcción para conseguir dicho efecto.

La segunda evidencia también se identifica por la referencia a una canción,<sup>95</sup> después de que Luzinha ignora las quejas de Tatisa. A la escena en que la empleada canta la canción que escucha alejarse desde afuera, le sucede un diálogo que retrata la experiencia de ambas mujeres en el último

---

<sup>93</sup> Aunque no tiene una relación directa con la historia, vale la pena destacar que la canción que cantan los niños en la historia es la *marchinha* “A Coroa do Rei” compuesta por Dircinha Batista, la cual critica el fenómeno de entronización del que se habló anteriormente. El carnaval brasileño escoge a un sambista para coronarlo todos los años; sin embargo, este título resulta una falacia. La samba es símbolo de la comunidad negra en gran parte de Brasil, principalmente en Rio de Janeiro, que aún sufre de racismo por el resto de la sociedad. Por lo tanto, el reconocimiento, representado por una corona de lata, es apenas una ilusión temporal que no vale nada.

<sup>94</sup> Cfr. Bete Bissoli, “A História pelas marchinhas” en *A tribuna de São Pedro*, São Paulo, 19 de febrero de 2010. [en línea] 30 de agosto de 2016 en <<http://www.betebissoli.com/#!/mosaico/cod9>>.

<sup>95</sup> En el texto sólo se incluye el verso “*acabou chorando, acabou chorando*” por lo que sólo existe la teoría de que se trata de la canción “Pierrô apaixonado” compuesta por Noel Rosa y Heitor dos Prazeres, la cual narra el triángulo amoroso entre Pierrot, Colombina y Arlequín.

carnaval. Luzinha recuerda su participación en un “bloco de sujos”, manifestación callejera y popular de carnaval reconocida por su improvisación y desorganización: “El último carnaval entré a un *bloco de sujos* y me divertí en grande. Hasta mi zapato se desmanchó de tanto que bailé.”<sup>96</sup> En contraste al nombre del bloco, que se traduce como “bloque de sucios” del portugués, la danza funciona como un ritual de limpieza. En su lugar, Tatisa se queja de la gripe que la forzó a encerrarse y quedarse en cama y asegura que este año no se repetirá. La primera es privilegiada por el movimiento en la danza, mientras que la segunda es aprisionada por el estatismo.

Hasta este punto, el relato es similar a un juego de ping-pong, en el que las imágenes y referencias vienen y van entre el carnaval y el luto. Luzinha parece ser la jugadora principal, pues es ésta la que lanza continuamente el cambio de tema en el diálogo. La empleada, quien primero trajo a tema el antiguo carnaval, mueve la jugada y recuerda el estado moribundo del padre, a lo que Tatisa responde con molestia:

—Lo que tú quieres es que me quede aquí llorando, ¿no es eso? Que me cubra la cabeza con ceniza y me quede hincada rezando, ¿eso es lo que quieres?— Se quedó mirando la punta del dedo cubierto de lentejuelas. Fue dejando en el tutú el dedal resplandeciente. —¿Qué es lo que puedo hacer? No soy Dios, ¿no? ¿Entonces? Si él está peor, ¿yo qué culpa tengo?<sup>97</sup>

Tatisa hace referencia a la imagen de cómo debería lucir una hija en luto; lo que significa un guiño al lector para que se dé cuenta de la importancia que tiene la vestimenta en la historia. En contraste con esta cita, el narrador presenta a la protagonista frente al espejo, reconociéndose en el proceso de transformación al irse colocando cada una de las prendas para la presentación del baile verde. La presentación del vestuario, que describe la composición de

---

<sup>96</sup> Lygia Fagundes Telles, “Antes do baile verde”, *op. cit.*, p. 36. Texto original: “No outro carnaval entrei num bloco de *sujos* e me diverti à grande. Meu sapato até desmanchou de tanto que dancei.”

<sup>97</sup> *Íbid.*, p. 36-37. Texto original: “Você quer que eu fique aqui chorando, não é isso que você quer? Quer que eu cubra a cabeça com cinza e fique de joelhos rezando, não é isso o que você está querendo?— Ficou olhando para a ponta do dedo coberto de lentejoulas. Foi deixando no saio o dedal cintilante. —Que é que eu posso fazer? Não ou Deus, sou? Então? Se ele está pior que culpa tenho eu?”

las lentejuelas del tutú como una constelación<sup>98</sup>, es descrita como un ritual al ser éste la manifestación alegre del carnaval en el cuerpo de Tatisa. Los valores alegres y sombríos no se limitan a ser expresados por el espacio, sino que se involucran en el vaivén de los diálogos y las imágenes que describen a los personajes y sus prendas. Mientras que el narrador cumple la función de describir los preparativos del vestuario verde, la voz de los personajes recuerda la constante ambivalencia en la historia.

Para comprender lo anterior, habrá que detenerse a analizar lo que reflejan las voces de ambos personajes. En la de Tatisa, además de la emoción que le provoca el carnaval, se expresa continuamente la rabia que le provoca la responsabilidad que tiene con su padre. Ésta va dirigida a Luzinha quien, como jugadora principal, representa en el diálogo la imagen ambivalente del deber que Tatisa tiene con su padre y con el carnaval. Sirve como ejemplo la respuesta de Lu después de que Tatisa le pide que cuide a su padre por ella: “Pero tenme tantita paciencia, ¡hoy no! Ya es mucho con estar aquí plantada cuando debería estar en la calle.”<sup>99</sup> Cuando Luzinha expresa que debe estar en la calle, donde la fiesta ocurre, no es una exageración, pues el carnaval no se trata solo de una fiesta de máscaras que rechaza la muerte y abraza la vida, sino de una percepción del mundo en la que su participación es un deber:

El carnaval es una percepción del mundo muy amplia y popular de los milenios pasados. Esta percepción, al liberar del miedo, aproxima al máximo el mundo al hombre y a los hombres entre sí, con su alegría en los cambios y su feliz relatividad, la cual se opone solamente a la seriedad oficial, monológica y dogmática, engendrada por el miedo, enemigo del devenir y del cambio, y que tiene a la absolutización del estado existente de cosas y del orden social.<sup>100</sup>

En la cita anterior también se explora la tercera ambivalencia del carnaval, es decir, la relatividad en la percepción del mundo. El cuento la presenta específicamente en la valoración del tiempo y la percepción de su transcurrir. El tiempo del relato se desarrolla en apenas un par de horas, mientras que el del

---

<sup>98</sup> Cfr. *Ibid.*, p. 35

<sup>99</sup> *Ibid.*, p. 38. Texto original: “Mas tenha santa paciencia, hoje não! Até que estou fazendo muito aqui plantada, quando debía estar na rua.”

<sup>100</sup> Mijaíl Bajtín, “Carnaval y literatura. Sobre la teoría de la novela y la cultura de la risa”, *op. cit.*, p. 335.

problema principal de la historia involucra una vida. Para comprender mejor este doble esquema de valores se cita el siguiente diálogo:

—Lu, Lu, por el amor de Dios, acaba rápido, que a media noche me viene a buscar. Mandó hacer un pierrot verde.

—Yo también ya me disfracé de pierrot una vez. Pero ya tiene tiempo.

—Viene en un Tufão, ¿ves qué elegante?

—¿Qué es eso?

—Un carro increíble, rojo. Pero no te quedes mirándome, apresúrate, Lu, no ves que...— pasó ansiosamente la mano por su cuello —Lu, Lu, ¿por qué no se quedó en el hospital? Ahí estaba tan bien...

—Así son los hospitales públicos, Tatisa. No pueden quedarse la vida entera con un enfermo que no se va a curar, ya tienen bastantes de esos esperando en la calle.

—Hace meses que me preparo para este baile. Él vivió sesenta y seis años. ¿No podía vivir un día más?<sup>101</sup>

La medida del tiempo incluye la ambivalencia en torno a la cual gira la historia: la media noche es indicativo del fin del día que, como umbral de lo sagrado, significa tanto el comienzo del carnaval para los personajes femeninos como la muerte del personaje masculino. En voz de Tatisa, un día se vuelve vital si se refiere al baile verde, mientras que carece de valor y se le exige un aplazo cuando se trata de la mortalidad de su padre. Durante la realidad cotidiana este juicio parece absurdo, pero logra ajustarse sin problemas a la lógica del carnaval.

La cuarta evidencia tiene que ver con la ambivalencia existente en la construcción de los personajes. Anteriormente se mencionó que la voz de ambas mujeres es el reflejo de los contrastes en el cuento; y esto toma un giro

---

<sup>101</sup> Lygia Fagundes Telles, "Antes do baile verde", *op. cit.*, p. 39. Texto original: "—Lu, Lu, pelo amor de Deus, acabe logo que à meia-noite ele vem me buscar. Mandou fazer um pierrô verde.

—Também já me fantasiei de pierrô. Mas faz tempo.

—Vem num Tufão, viu que chique?

—Que é isso?

—É um carro muito bacana, vermelho. Mas não fique aí me olhando, depressa, Lu, você não vê que...— Passou ansiosamente a mão no pescoço. —Lu, Lu, por que ele não ficou no hospital?! Estava tão bem no hospital...

—Hospital de graça é assim mesmo, Tatisa. Eles não podem ficar a vida inteira com um doente que não resolve, tem doente esperando até na calçada.

—Há meses que venho pensando nesse baile. Ele viveu sessenta e seis anos. Não podia viver mais um dia?"

importante casi al finalizar la historia. Hasta ese momento, cada que Luzinha recordaba la condición del padre de Tatisa, esta reaccionaba a ello, ya fuese con preocupación o rabia. Cuando el traje está casi listo, esto se modifica y la joven comienza a ignorar el problema. Luzinha hace referencia a un gemido, que puede indicar que viene de la habitación contigua, a lo que Tatisa asegura que viene de la calle. El gemido adquiere un duplo significado que queda en la ambigüedad y puede interpretarse como una expresión tanto de dolor como de efusividad. Ya que el sonido es el elemento predominante de la historia, significa que la ambivalencia ha rebasado el límite del espacio y del diálogo y se ha insertado en lo sensorial.

La última escena es quizá la más rica en el cuento, puesto que contiene en ella la quinta y última evidencia, además de la completa carnavalización del discurso. La ambivalencia ha alcanzado ya el carácter sensorial de la narración, y ha acariciado la relatividad del tiempo como tema. Sin embargo, es en los últimos tres párrafos que alcanza su total comunión y la carnavalización engloba todos los elementos del cuento. En este punto, puede apreciarse el sonido del tiempo, el cual es descrito más lento que antes. El reloj marca la media noche y su eco se escucha en el silencio del interior de la casa, mientras que la urgencia del carnaval es anunciada por un claxon del exterior: “El sonido prolongado de un claxon se fue fragmentando por fuera. Subió poderoso el sonido del reloj.”<sup>102</sup> El espacio está preparado: las luces encendidas con la intención de alegrar el carácter sombrío de la casa y las mujeres en dirección a la puerta para entregarse al carnaval. En cuanto la puerta se abre, junto con ella lo hace el umbral de lo sagrado; lo que implica la entrada del carnaval. Incluso cuando las mujeres salen y cierran la puerta, quedan las lentejuelas como resabios de la celebración. El escenario está montado, la entrega está completa y el devenir es, entonces, inevitable.

La ambivalencia del carnaval en el cuento es una sola, expresada gradualmente en los distintos elementos de la narración. La carnavalización en el relato, reflejada en las imágenes opuestas del tiempo y del espacio, forma parte de la construcción de los personajes. Lo que podría confundirse como

---

<sup>102</sup> *Íbid.*, p. 41. Texto original. “O som prolongado de uma buzina foi-se fragmentando lá fora. Subiu poderoso o som do relógio.”

contradictorio es en realidad la complejidad de los protagonistas, la preparación que tienen en el discurso para alcanzar el suceso y por consecuencia su devenir. Lygia se deshace del estereotipo de la mujer negra durante el carnaval y de la hija devota a su padre. En el cuento, ambas son participantes del carnaval sin distinción social o jerárquica, ambas se lanzan y entregan al nuevo orden artístico que el carnaval les ofrece.

### **2.2.3 El discurso fantástico y la sacralidad en “A Caçada”**

La experiencia sagrada en los tres cuentos se ha presentado desde distintos niveles. Rodolfo se enfrenta a un proceso de reconocimiento usando la memoria para evocar el pasado que los construyó; Tatisa se expone al ambiente carnavalesco y lo interioriza. La transformación en ambos personajes actúa de manera interna: es una revelación que se refleja en su personalidad y nada más. En el tercer y último cuento a analizar, esto ocurre de manera diferente; el cambio en el personaje no está en el nivel interpretativo, sino que ocurre de facto en la narración. De los tres cuentos, “A caçada” es el que lleva el devenir de su protagonista al límite, y esto se debe al discurso fantástico.

Cuando el lector se enfrenta a un texto literario, normalmente lo hace con la plena confianza de que no lo van a timar o engañar. Éste comenzará a leer las palabras, se convencerá de adentrarse mentalmente en el espacio narrado y probablemente simpatizará con el protagonista. El narrador será una especie de dios, quien tiene la capacidad de construir un mundo nuevo. Ante tal enfrentamiento romántico entre lector y literatura, el primero no notará que es la víctima, y en realidad fue manipulado para no dudar del final del texto, por más extraño que parezca. A este fenómeno se le conoce como contrato de verosimilitud, una promesa entre receptor y obra, donde el primero acepta confiar en que la segunda no le mentará dentro de la propia realidad ficcional. Pero, ¿qué pasa cuando el mismo texto se desmiente y provoca que el lector comience a dudar sobre el contenido? Este fenómeno ocurre continuamente en la narrativa breve, que se ha expuesto más de una vez en la tradición literaria

haciendo uso del elemento que celebra la incertidumbre dentro y fuera del texto: lo fantástico.<sup>103</sup>

La propuesta del género fantástico en la narrativa breve es exponer las áreas grises de lo posible y lo imposible y provocar mediante su discurso una experiencia de los límites entre lo real y lo sobrenatural. El cuento fantástico construye un mundo bajo las leyes de lo familiar e inserta de manera brutal un acontecimiento extraño. La mecánica es encontrar ambos mundos en un contexto donde su convivencia carezca de lógica, pero sea estructuralmente posible: “En el verdadero campo de lo fantástico, existe, siempre la posibilidad exterior y formal de una explicación simple de los fenómenos, pero, al mismo tiempo, esta explicación carece por completo de probabilidad interna”.<sup>104</sup> Es esa ambigüedad entre mundos que provoca la duda la que alimenta al género fantástico y al cuento “A caçada”.

La construcción del fenómeno fantástico se presenta en el cuento desde la primera escena: “La tienda de antigüedades tenía un olor a arca de sacristía con sus trapos enmohecidos y libros carcomidos por las polillas. Con la punta de los dedos, el hombre tocó una pila de cuadros. Una mariposa levantó vuelo para terminar estrellándose contra una imagen de manos cercenadas”.<sup>105</sup> Mencionar el espacio como introducción del texto, indica la detallada preparación que lleva el ambiente para que el evento extraño ocurra. Por lo tanto, la elección de la tienda de antigüedades tampoco es gratuita; ésta refleja la dirección del cuento hacia un pasado y evidencia el alto valor simbólico y sagrado que adquieren los objetos antiguos. Una vez preparado el espacio, se presenta al protagonista tocando una serie de cuadros. A la acción le sigue la inmediata entrada de una mariposa que parece animar el cuadro de San Francisco. No existe una declaración directa de que el fenómeno de la mariposa esté relacionado con la acción del protagonista, por lo que podría interpretarse como una revelación sagrada o una simple casualidad; pero

---

<sup>103</sup> Algunos ejemplos de lo fantástico dentro de la literatura latinoamericana son los cuentos de Amparo Dávila, Carlos Fuentes, Julio Cortázar, Jorge Luis Borges y Felisberto Hernández.

<sup>104</sup> Tzvetan Todorov, *Introducción a la literatura fantástica*, Premia, México, 1981, p. 19.

<sup>105</sup> Lygia Fagundes Telles, “A caçada”, *op. cit.*, p. 41. Texto original: “A loja de antiguidades tinha o cheiro de uma arca de sacristia com seus panos embolorados e livros comidos de traça. Com as pontas dos dedos, o homem tocou numa pilha de quadros. Uma mariposa levantou vôo e foi chocar-se contra uma imagem de mãos decepadas.”

resulta interesante que la presencia de éste coincida con la reanimación de uno de los cuadros. Invariablemente de cuál sea la respuesta correcta, si es que existe alguna, la duda ya está sembrada y junto con ella, el discurso fantástico.

La instauración de la duda es sólo la base de la estructura del género fantástico. Los elementos que lo construyen, pueden ser hallados en los tres aspectos de la obra: verbal, sintáctico y semántico. El primero contiene la visión ambigua, la construcción verbal que permitirá la duda. El segundo, la apreciación de los personajes y, por lo tanto, un sistema de reacciones. Por último, en el tercero se encuentra la percepción del lector y el tema representado.<sup>106</sup> Para comprender cómo la experiencia sagrada del cuento se manifiesta por medio de lo fantástico, éste se releerá desde su estructura discursiva, cuyas propiedades son los aspectos mencionados anteriormente.

El aspecto verbal del discurso está conformado por dos elementos: enunciado y enunciación. El enunciado se refiere al texto en sí, mientras que la enunciación es la forma en la que ese texto es transmitido; en términos literarios, se traduce a texto y narración. El enunciado del cuento fantástico emplea constantemente el discurso y lo traduce literalmente, es decir, existe una sincronía entre el sentido figurativo y real. Esta manipulación del lenguaje es usada para atraer el evento sobrenatural, como Todorov menciona en la siguiente cita:

Si lo fantástico utiliza continuamente figuras retóricas, es porque encuentra en ellas su origen. Lo sobrenatural nace del lenguaje; es a la vez su prueba y su consecuencia; no sólo el diablo y los vampiros no existen más que en las palabras, sino que también, sólo el lenguaje permite concebir lo que siempre está ausente: lo sobrenatural.<sup>107</sup>

Debido a que el carácter sensorial, como se discutió en el primer capítulo, tiene gran peso en la narración, no es extraño que la figura retórica empleada en el discurso sea aquella que juega con los sentidos. La sinestesia es “un tipo de metáfora que consiste en asociar sensaciones que pertenecen a diferentes registros sensoriales.”<sup>108</sup> En el cuento “A caçada” la experiencia sensorial es llevada al límite pues son los sentidos los mismos que van dirigiendo al

---

<sup>106</sup> Cfr. Tzvetan Todorov, *op. cit.*, p. 25.

<sup>107</sup> *Ibid.*, p. 59.

<sup>108</sup> Helena Beristáin, *Diccionario de retórica y poética*, Porrúa, 9º ed., México, 2006, p. 476.

personaje a adentrarse a la escena en el tapiz. El hombre va comprendiendo su relación con la escena en cada sentido. De la vista brinca al olfato, del olfato al oído, y cuando por fin está dentro de la escena, alcanza al tacto. Es por medio de la percepción del personaje que los dos mundos van integrándose.

La sinestesia como figura retórica es encontrada en tres escenas; sin embargo, la graduación de su sentido literal no es igual en todas ellas. El personaje mantiene una interacción con el tapiz que es reflejada por medio de su experiencia sensorial, ya sea por medio de la apreciación, del reconocimiento extraño o de la apropiación como su nuevo contexto. La constante en las tres escenas es el uso de los sentidos como método de reanimación de la imagen. A continuación, se analizará cada una de ellas y la influencia que tienen en el suceso del cuento.

La primera escena, en la que ocurre la primera interacción con la cacería como escena del tapiz, no usa la sinestesia como metáfora, sino como parte del contenido: “Conocía ese bosque, ese cazador, ese cielo —conocía todo tan bien, ¡pero tan bien! Casi sentía en las fosas nasales el perfume de los eucaliptos, casi sentía cómo le mordía la piel el frío húmedo de la madrugada, ¡ah, esa madrugada!”.<sup>109</sup> Esta cita se recupera de la primera interacción directa que el personaje tiene con la escena del tapiz; pues anteriormente ya se le ha descrito, pero es hasta ahora que reconoce la familiaridad. La relación entre protagonista e imagen comienza a través del sentido de la vista, para dirigirse al olfato y al oído. El hombre siente el olor de los eucaliptos y la humedad del frío, e incluso el silencio en la escena; por lo que rebasa la apreciación para comenzar el reconocimiento.

La segunda ocurre durante el sueño, donde la sinestesia se encuentra en sentido figurado al tratarse de un espacio onírico: Una vez que la imagen ha atravesado los canales de la vista, la impresión que el protagonista tiene sobre ella se traduce del subconsciente en el sueño. La escena deja de ser solo imagen, y atraviesa las dimensiones en forma de sonido: “Mezclándose con la voz, vino el murmullo de las polillas en medio de las risitas. El algodón ahogaba

---

<sup>109</sup> Lygia Fagundes Telles, “A caçada”, *op. cit.*, p. 43. Texto original: “Conhecia esse bosque, esse caçador, esse céu —conhecia tudo tão bem, mas tão bem! Quase sentia nas narinas o perfume dos eucaliptos, quase sentia morder-lhe a pele o frio úmido da madrugada, ah, essa madrugada!”

las risas que se entrelazaban en una red enverdecida, compacta, apretándose en un tejido con manchas que escurrían hasta el límite del marco. Se vio enredado en los hilos y quiso huir, pero el marco lo aprisionó entre sus brazos”.<sup>110</sup> El sueño describe al tapiz como un cuadro vivo y revela los miedos del protagonista: ser consumido por éste. A pesar de tratarse de un espacio donde es común que las figuras retóricas se empleen de manera literal, no deja de ser fantástico. El sueño no sólo refleja los miedos del protagonista, sino que funciona como una visión a futuro del suceso.

La tercera es también la escena final, en ella las sensaciones abandonan por completo su sentido retórico y se transforman en literales: A estas alturas, ya no hay duda de que la imagen, al menos dentro de la percepción del personaje, está siendo reanimada. Ésta ha atravesado sus límites en el marco, por lo que la interacción con el protagonista es por medio del olfato en lugar de la vista: “Dilató las fosas nasales. ¿Y aquél aroma de follaje y tierra, de donde viene aquél aroma? ¿Y por qué la tienda comenzó a quedar borrosa, allá a lo lejos? Inmensa, real sólo el tapiz extendiéndose sutilmente por el piso, por el techo, engullendo todo con sus manchas enverdecidas.”<sup>111</sup> Así como la mariposa anima la imagen del San Francisco, el hombre funciona como el elemento que anima la escena de la cacería en el tapiz. Sin embargo, este fenómeno sólo se completa hasta que el hombre toca un árbol en la imagen; sólo a través del tacto se vuelve completamente real.

Aunque aquí fueron tratadas independientemente, las escenas forman parte de un proceso de reanimación y la sinestesia no es lo único que entabla entre ellas una conexión. Existen varios elementos de enlace, pero uno de los más evidentes es la presencia del cazador. De su descripción como personaje del tapiz, “Poderoso, absoluto era el primer cazador, la barba violenta como un enredo de serpientes, los músculos tensos, a la espera de que la presa se

---

<sup>110</sup> *Íbid.*, p. 44. Texto original: “Misturando-se à voz, veio vindo o murmurejo das traças em meio de risadinhas. O algodão abafava as risadas que se entrelaçaram numa rede esverdinhada, compacta, apertando-se num tecido com manchas que escorreram até o limite da tarja. Viu-se enredado nos fios e quis fugir, mas a tarja o aprisionou nos seus braços.”

<sup>111</sup> *Íbid.*, p. 45. Texto original: “Dilatou as narinas. E aquele cheiro de folhagem e terra, de onde vinha aquele cheiro? E por que a loja foi ficando embacada, lá longe? Inmensa, real só a tapeçaria a se alastrar sorratamente pelo chão, pelo teto, engolindo tudo com suas manchas esverdinhas.”

levantara y así disparar la flecha.”<sup>112</sup>, se recupera en el sueño “Al fondo, allá al fondo del foso podía distinguir las serpientes atrapadas en un nudo verde-negro. Palpó la quijada. ‘¿Soy el cazador?’ Pero en lugar de una barba encontró la viscosidad de la sangre.”<sup>113</sup> La barba del cazador como un bulto de serpientes no sólo enlaza ambas escenas, sino que revela su presencia hostil que encerrará el cuento al ser el asesino del protagonista. Es ahí donde el sentido figurado encuentra su límite; donde el discurso, cuya función original parece descriptiva, termina revelándose como el relato de la realidad.

Sin embargo, el juego lingüístico que se encuentra en el enunciado del cuento no es suficiente para la construcción de lo fantástico. Para que el sentido figurado entre en sincronía con el sentido literal, debe existir un plano que los exponga de tal manera; esto ocurre en la enunciación, o narración. El narrador de “A caçada” está en tercera persona, pero continuamente le concede la voz al protagonista; esto provoca que la percepción de la narración y del personaje se conviertan gradualmente en una misma. Sin ejercer juicio de valor al inicio, el narrador parece integrarse al hombre conforme la historia se acerca a su final: “¿Era real ese frío? ¿O el recuerdo del frío en el tapiz? ‘¡Que locura...! Y no estoy loco’ concluyó con una sonrisa desamparada. Sería una solución fácil. ‘Pero no estoy loco’”.<sup>114</sup> Las palabras del personaje son conjugadas con las del narrador de tal forma que hay momentos en que la narración no necesita colocar las comillas para definir a quién pertenece la idea.

Al tratarse de un narrador en tercera persona, éste consigue autenticar los hechos, puesto que el lector confía en que le está contando la verdad. El protagonista podría ser descrito en la narración como un loco la incertidumbre del género fantástico se diluiría. Sin embargo, este no es el caso; a pesar de tratarse de un narrador omnisciente, éste no desmiente o afirma la idea, por lo

---

<sup>112</sup> *Íbid.*, p. 42. Texto original: “Poderoso, absoluto era o primeiro caçador, a barba violenta como um bolo de serpentes, os músculos tensos, à espera de que a caça levantasse para desferir-lhe a seta.”

<sup>113</sup> *Íbid.*, p. 44. Texto original: “No fundo, lá no fundo do fosso podia distinguir as serpentes enleadas num nó verde-negro. ‘Sou o caçador?’ Mas ao invés da barba encontrou a viscosidade do sangue.”

<sup>114</sup> *Íbid.*, p. 44. Texto original: “Era real esse frio? Ou a lembranca do frio da tapeçaria? ‘Que loucura!... E não estou louco’ concluiu num sorriso desamparado. Seria uma solucao facil. ‘Mas não estou louco.’”

que el cuento mantiene su carácter de extraño. De esta forma el lector encuentra en el texto tanto la posibilidad de tratar con un protagonista obsesionado que está alucinando como con la efectiva extralimitación de la imagen sobre el marco como un evento que ocurre en la historia.

Si la narración autentifica la percepción del personaje, ¿dónde se inscribe entonces la incertidumbre? La respuesta está en el campo sintáctico, cuya función es la conjugación de los enunciados. Para que el efecto fantástico se alcance, la narración debe mantener la duda en el lector, y esto sólo ocurre si se va comprendiendo el hecho sobrenatural de manera gradual. “La mayoría de los autores trata de lograr una cierta gradación, apuntando al momento culminante, primero de una manera vaga y luego en forma cada vez más directa.”<sup>115</sup> Cuando se habla de una gradación en el relato, no se limita a la que ocurre en el campo verbal que emplea las figuras retóricas en su sentido literal, sino que también incluye la participación de un segundo personaje que mantenga el contraste entre lo real y lo sobrenatural dentro del texto.

Este segundo personaje es la dueña de la tienda de antigüedades, cuya función en el discurso de lo fantástico es crear una conexión con la realidad lógica del texto. A pesar de no tener un contacto directo con la experiencia de la vieja, el lector puede sacar sus conclusiones a partir del diálogo que ésta entabla con el protagonista. Gracias a este intercambio de ideas, se descubre la doble concepción que se tiene sobre el tapiz: el hombre lo reconoce una fortaleza extraña y la vieja apenas lo describe como un tejido o trapo viejo. La razón principal de ello es que el enfoque de cada uno está dirigido a elementos distintos: ella observa la forma, mientras que el hombre aprecia su contenido. Ambas experiencias son la dualidad de lo sacro y lo profano; sin la percepción profana de la vieja, el hombre sería incapaz de experimentar la hierofanía en el tapiz.

Pero, ¿de qué se trata esta hierofanía y por qué no ha sido tan evidente en los otros dos cuentos? Antes de responder, es importante entender la estructura de relación entre el hombre y la imagen en el discurso. Ésta se puede presentar en el siguiente esquema del relato: La proximidad a la escena

---

<sup>115</sup> Tzvetan Todorov, *op cit.*, p. 23.

permite la exposición sensorial de ésta, hecho que deriva en su reconocimiento y, por lo tanto, en el recuerdo. Primero, el hombre encuentra algo diferente que lo aproxima a la escena, algo que sale de la realidad profana que captura su atención. Luego, empieza a apreciarla, lo que lo expone a los efectos sensoriales que demuestran el poder sobre él y la nulidad que éste siente frente a lo sagrado. Después, afirma que conoce la escena, sin saber si es porque la ha visto antes o porque pertenece a ella, comenzando el proceso de entrega. Por último, recuerda, forma parte de ella como la presa; se inserta en ella y el acto sagrado se completa.

El recuerdo del hombre no es del mismo nivel que el recuerdo transformador de un pasado propio. La atracción del pasado no sucede por medio de la memoria, como en el primer cuento analizado, sino que ocurre de manera literal por medio de la manifestación de lo sagrado. La razón está oculta en la concepción del tiempo que maneja el cuento. Volviendo a la dualidad entre los dos personajes, la vieja comprende el tiempo como una entidad que consume y arrebató, simbolizado en las polillas y el polvo que desde su percepción es la construcción del tapiz. Sin embargo, el hombre consigue ver a través del polvo una flecha siendo disparada: el tiempo no consume, sino reanima y da vida: “¿Y por qué todo parecía más nítido que en la víspera, por qué los colores estaban más fuertes a pesar de la penumbra? ¿Por qué la fascinación que se desprendía del paisaje venía ahora así de vigorosa, rejuvenecida...?”.<sup>116</sup> La concepción del tiempo en el cuento es completamente sagrada.

Hablar del tiempo en el cuento “A caçada” es hablar de un eterno retorno, y por lo tanto del devenir. El hombre no se enfrenta a su pasado individual ni a una celebración colectiva y festiva, sino a un Origen que rebasa su existencia humana. El tapiz descrito en la tienda de antigüedades puede contener fácilmente mayor edad que la del hombre, tanto por la escena que es descrita como por el estado en que se describe. Por lo tanto, es anterior a la vida humana del protagonista, pero completamente actual al tratarse de una

---

<sup>116</sup> Lygia Fagundes Telles, “A caçada”, *op. cit.*, pp. 43-44. Texto original: “E por que tudo parecia mais nítido do que na véspera, por que as cores estavam mais fortes? Por que o fascínio que se desprendia da paisagem vinha agora assim, vigorosa, rejuvenescida?...”

revelación de lo sagrado. La escena el tapiz no sólo representa la definición del hombre, de quien sólo se sabe que es la presa de una imagen, sino que lo devuelve a su estado real, lo deviene en su origen.

### **2.3 La liberación y devenir de los protagonistas**

Tatisa, Rodolfo y el hombre no son simples personajes principales de un cuento, sino los verdaderos protagonistas de la obra literaria. Esta afirmación no tiene un sentido retórico ni mucho menos pretencioso, en su lugar, busca remarcar el interés que esta tesis tiene en abordar su análisis e interpretación en torno a los protagonistas, usando como eje su construcción y evolución en la historia. Esto quiere decir que, para entender el fenómeno literario presentado por Lygia Fagundes Telles, se plantea su construcción como un conjunto de experiencias, traídas al discurso literario para dirigir el devenir de los protagonistas.

Este conjunto de experiencias en la obra de Lygia Fagundes Telles es presentado tanto a nivel narrativo como a nivel de contenido. El análisis de los cuentos en el capítulo anterior presentó evidencias de una narración sensorial, mientras que la interpretación aquí realizada favoreció una lectura de lo sagrada.<sup>117</sup> Ambas experiencias, aunque fueron estudiadas individualmente, no funcionan de manera independiente; la una forma parte de la otra como evento, cuyo efecto en los protagonistas guía la historia. Los cuentos de Lygia exigen un alto nivel de percepción, hecho que desemboca en la narración, para que la trasgresión natural en su estructura pueda tener el determinado impacto sobre los personajes. En el discurso de los cuentos, lo sensorial funciona como expresión, mientras que lo sagrado es su contenido. Al entenderlos juntos, ambos elementos atraviesan el nivel discursivo para traducirse en experiencias dentro de la historia e impactar en la evolución de los protagonistas.

Las experiencias, que reflejan el discurso sagrado a nivel argumental, no pueden ser comprendidas como un conjunto de eventos aleatorios y sin sentido. Al contrario, éstas se encuentran lógicamente encadenadas y presentan a su vez una serie de elementos sagrados que sólo el personaje

---

<sup>117</sup> Es importante recordar que lo sagrado aquí es entendido como una experiencia individual de los personajes y no tiene relación alguna con motivos religiosos y eclesiásticos.

principal como sujeto perceptivo puede reconocer. La memoria, el carnaval y lo fantástico como discursos aparecen concretamente en la historia en forma de ritual —una serie de acciones que llevan a la experiencia sagrada— en el que se hace uso de elementos sagrados como los recuerdos y la imaginación, la música y la fiesta, la obra de arte y el tapiz. El devenir de los personajes es un proceso complejo que se consigue gracias a la sensorialidad en la narración, lo sagrado en el discurso y los rituales presentes en el argumento.

Los personajes, como sujetos en búsqueda de su ser, son sensibles y susceptibles a lo sagrado porque se encuentran ya predispuestos a una transformación. Cada ritual es valorado y apropiado por los protagonistas según el devenir que la historia les presentará. En “Verde lagarto amarelo”, la memoria como discurso presenta imágenes, recuerdos y sueños que, relacionados lógicamente, adquieren significado y se convierten en la realidad actual Rodolfo como protagonista. En “Antes do baile verde”, un ritual más concreto es representado al preparar el vestuario, el cual actúa como símbolo del carnaval, y las tela, adornos y maquillaje verde que lo conforman funcionan como elementos de lo sagrado. En “A caçada”, el ritual se asemeja a aquél del cual Gadamer habla al equiparar el juego de la obra de arte con la celebración sagrada; la repetitiva visita a la tienda de antigüedades, similar a un ritual, permite al hombre reconocerse dentro de la imagen del tapiz e incluso percibir sus más mínimos cambios. La imagen de Eduardo comiendo uvas que activa la memoria de Rodolfo, las notas musicales que ambientan la preparación del vestuario verde y el punto en el tapiz que intriga al hombre son hierofanías, o manifestaciones de lo sagrado, que derivan en rituales para atraer lo sagrado al mundo de los protagonistas.

Cuando los sujetos se enfrentan a un ritual, se deshacen de su estado profano, según la lectura de lo sagrado, y consiguen liberarse de un esquema dominante, añadiendo la propuesta de su devenir. Sin embargo, esta liberación está lejos de ser un proceso completamente positivo o agradable, ya que involucra una crisis de identidad y la purificación de los protagonistas. El ritual transforma el espacio-tiempo en la representación del inicio del Cosmos o la actualización del Origen; esto significa trasgredir el primer esquema presentado en el relato al quebrar su base desde la raíz. Los personajes deben desatarse

de lo profano y lanzarse a su devenir sin ninguna base en la cual caer con seguridad. La entrega resulta dolorosa e incómoda, pues significa negar la evolución natural de los sujetos e ir contra el esquema dominante que hasta ahora los ha definido; es por ello que se habla de un devenir y no solamente de una liberación. El devenir no sólo escapa de la dominación, sino que provoca una ruptura y comienza desde cero, por cuenta propia y evitando a toda costa una formalización.

El devenir es un proceso constante e inacabado que se encuentra en una “zona de vecindad”. Delimitar el devenir de un individuo implicaría establecerlo nuevamente en un esquema formalizado. Para evitarlo, se procuran aquellas zonas de vecindad que van en contra del esquema dominante, como Deleuze afirma: “El devenir no funciona en el otro sentido, y no se deviene Hombre, en tanto que el hombre se presenta como una forma de expresión dominante que pretende imponerse a cualquier materia, mientras que mujer, animal o molécula contienen siempre un componente de fuga que se sustrae a su propia formalización.”<sup>118</sup> Los personajes interactúan con zonas de vecindad para alejarse del esquema dominante: Rodolfo deviene-animal, Tatisa deviene-bailarina al camuflarse como elemento del carnaval y el hombre deviene-presa para formar parte de la imagen. El devenir es un proceso al que los protagonistas se enfrentan con el objetivo de liberarse del esquema molar y dominante al volverse indefinibles.

En palabras de Antonio Dimas, profesor de literatura de la Universidad de São Paulo y autor del epílogo de la última reimpresión del libro *Antes do baile verde* realizada en 2009, la narrativa de Lygia, como el devenir, posee un final inacabado: “En la ficción de Lygia Fagundes Telles, el final no es forzosamente conclusivo. Sino todo lo contrario.”<sup>119</sup> Esto no significa que los cuentos sean incompletos, sino que el desenlace de la historia significa apenas un comienzo. Los protagonistas no permanecen en el lugar en el que el relato los deja, y depende de la imaginación del lector descifrar la continuación de su proceso. Las pistas de ello se encuentran en el tipo de discurso, la naturaleza

---

<sup>118</sup> Gilles Deleuze, “La literatura y la vida” en *Crítica y clínica*, Anagrama, Barcelona, 1996, p. 11

<sup>119</sup> Antonio Dimas, “Garras de Veludo” en Lygia Fagundes Telles, *Antes do baile verde*, Companhia das Letras, São Paulo, Brasil, 2009, pp. 130. Texto original: “Na ficção de Lygia Fagundes Telles, o final não é, forçosamente, conclusivo. Antes, pelo contrário.”

de los personajes y el entorno en el que se desenvuelven. Aunque el desenlace de los tres protagonistas los dirija a su liberación, el devenir que experimentan es distinto en cada caso.

Rodolfo, bajo la orientación de sus recuerdos de la infancia, compara sus características tanto físicas como psicológicas con las de un lagarto; provocando que asuma las semejanzas y se vuelva imperceptible en su realidad. El devenir de Rodolfo es una trasgresión subjetiva en el relato, pues ocurre apenas en el plano mental y no alcanza el nivel argumental del cuento. El interior del personaje, almacenado en la memoria, consigue exteriorizarse y expresarse sólo a los ojos del lector y del protagonista, por lo que su transformación ocurre de manera figurada y equivale a una metáfora de sus emociones y sensaciones. Esto no lo convierte en un devenir menos importante que el de los otros personajes, pues resulta lógico que, por la naturaleza de Rodolfo como escritor, el plano imaginativo no sea menos verdadero que el fáctico.

El devenir en “Antes do baile verde”, aunque ocurre en el nivel del relato al igual que en “Verde lagarto amarelo”, impacta directamente en el argumento. La transformación en Tatisa ocurre tanto en un plano mental como físico. El vestuario verde cumple entonces dos funciones: ser símbolo del carnaval y expresar la liberación mental de la protagonista. Tatisa, además de mimetizarse con el entorno y volverse imperceptible, adopta las actitudes de la fiesta y olvida sus deberes como hija. Esto no significa que el carnaval la controle como otro esquema dominante, sino que le proporciona un ambiente donde pueda dejar de actuar según sus obligaciones y, en su lugar, dejarse llevar por el deseo. La transformación física de Tatisa, como la celebración de la fiesta, es temporal en la historia; por lo que queda en manos del lector asumir el cuento como una puerta de entrada a su devenir.

El hombre, como protagonista de “A caçada”, es el único que experimenta el devenir directamente en el plano del argumento. Al tratarse de un texto fantástico, los niveles figurados del discurso sagrado atraviesan la narración y el relato y se vuelven parte de la realidad ficcional. Como un retorno al origen artístico, el hombre comienza su devenir al introducirse dentro de la imagen no sólo de manera figurada como espectador, sino literalmente. El tapiz

representa un pasado familiar en el protagonista, lo que le permite reconocerse en él y volverse imperceptible en la realidad fuera del espacio artístico. El desenlace del cuento es instantáneo, pues el cuerpo del protagonista regresa a la tienda en condiciones precarias con el fin de demostrar que el suceso realmente ocurrió y no estaba en la imaginación; sin embargo, el devenir queda como una posibilidad abierta.

Aun cuando cada protagonista experimenta un devenir particular, la lectura de lo sagrado demuestra ciertas coincidencias entre ellos. Resulta obvio que, al tratarse de cuentos pertenecientes a una misma obra literaria —es decir, todo el libro de *Antes do baile verde*— existen semejanzas a nivel narrativo, discursivo y estructural. Sin embargo, éstas también se encuentran en los elementos sagrados de su discurso; particularmente la memoria y la obra artística. Aunque poseen un efecto y expresión diferente a través del relato, ambos elementos son una constante del discurso sagrado que construyen a Rodolfo, Tatisa y el hombre.

La memoria está presente en “Verde lagarto amarelo” y “A caçada” como motivo del discurso. Mientras que el primero ejerce como elemento del discurso sagrado, el segundo también lo recupera, aunque no como su eje principal. Para Rodolfo, la memoria es la misma que lo lleva a su devenir: funciona como elemento individual y transformador que permite la liberación de la imaginación del protagonista. En “A caçada”, la memoria es sólo un motivo del discurso fantástico: no es individual, y ayuda a crear un sentido de extrañamiento del hombre frente a la imagen de la cacería. Esto no significa que tenga menor impacto sobre la historia, al contrario, la memoria en este cuento remite el evento artístico almacenado que funciona como canal de comunicación entre obra —la imagen— y el espectador —el hombre.

La obra artística, además de significar el eje del devenir y el origen de los protagonistas, es capaz de ejercer poder sobre ellos como elemento sagrado. En este caso, se habla de la obra como representación, y refiere a la música del carnaval, el tapiz con la pintura sobre él y la novela que Eduardo le presenta a su hermano. En los primeros dos casos, la representación artística puede ser considerada como un personaje vivo: los personajes mantienen una relación y conversación, aunque no directa, con ambos. La música participa en

el diálogo de Tatisa y Luzinha al ser capaz de modificarlo y dirigirlo a la fiesta, mientras que el tapiz le susurra las pistas al hombre por medio de la memoria y los pequeños cambios que va indicando el desenlace de la historia. La novela, en cambio, es sólo la concreción de la sorpresa que Eduardo le tiene a Rodolfo, y aunque no dialogue con el protagonista y sólo aparezca en el desenlace, es el motivo que permite el devenir.

Las historias de Lygia Fagundes Telles poseen siempre dos caras: aquella que cuenta un evento impresionante que merece la pena ser contado, como exige su género narrativo, y aquella que almacena una verdad oculta de los sujetos, como indicó Carlos Drummond de Andrade. Este capítulo se orientó en esta segunda cara, y no sólo demostró su existencia, sino su capacidad de rebasar el argumento. Tanto el discurso sagrado como el proceso del devenir propuestos por una lectura interpretativa, involucran la participación del lector y le permiten imaginarse un después del relato: permite la existencia de la historia más allá del texto. Complementando las palabras de Antonio Dimas: la obra de Lygia Fagundes Telles no es nunca un cierre, sino una entrada a la búsqueda de la verdad oculta almacenada en el origen artístico.

## Conclusiones

### Las dos lecturas de Lygia Fagundes Telles

La literatura de Lygia Fagundes Telles contiene en sí misma la filosofía de la escritora: ser siempre honesta en el acto de escribir y mostrar en sus textos una sinceridad narrativa. Cuando el lector se enfrenta a los cuentos, no sólo encuentra una historia, sino una traducción al discurso literario de la filosofía de Lygia. La escritora brasileña escribe con dos propósitos: narrar una historia lo suficientemente interesante como para ser contada y traducir al relato un conjunto de experiencias para volver al estado de origen. Es sólo a través de la interacción con el arte, ya sea por medio de la escritura o de la lectura, en el caso de la literatura, que se regresa al origen, un espacio y tiempo en el que el sujeto puede ser libre.

La sinceridad narrativa no sólo implica ser honesta en cuanto a las creencias, sino presentar en los textos algo que se entienda como verdadero. Es por ello que la literatura de Lygia posee tanta relación con la realidad, sin definirse como género biográfico o histórico. En su lugar se comprende la vida como referencia de la obra literaria; una serie de experiencias que tanto los protagonistas, en la ficción, como el lector, en su realidad, deben enfrentar diariamente. La vida es recuperada en el texto como una existencia que está en constante descubrimiento y reconocimiento, siempre presentada desde los ojos de quien mejor puede describirla: aquél que la vive. Cada protagonista es un universo y cada texto de Lygia consigue traducir ese mundo de sensaciones y emociones de la manera más honesta al texto literario.

Como cualquier obra literaria, los cuentos de Lygia Fagundes Telles ofrecen siempre dos lecturas: una estrictamente argumental y otra abierta a la interpretación del espectador. Sin embargo, esta doble lectura no sólo ocurre como cualidad literaria, sino también dentro del contenido de la obra. Los cuentos exponen dos maneras de leer la historia presentada en el relato: narrando un evento extraño que sorprenda a su lector y presentando una verdad oculta enraizada entre el argumento. Cada uno de los dos capítulos presentados se escribieron conforme la propuesta de las dos lecturas; ninguna menos importante que la otra, y mucho menos ajenas. Para comprender y

participar en el fenómeno literario es necesario tanto el ojo analítico como la lectura interpretativa; afirmación a la que se apegó la investigación de esta tesis.

El primer capítulo, al centrarse en las generalidades del cuento como género literario, presentó la propuesta narrativa y estructural que Lygia recuperaba en sus textos. Tras el análisis detallado se reconoció la existencia en común de un quiebre o ruptura del primer orden, así como la presencia de un suceso ya adscrito al relato. Aunque esta estructura puede ser hallada en la mayoría de los cuentos latinoamericanos escritos en el siglo pasado,<sup>120</sup> el interés de traerlo a tema fue el entender cómo se entendían y manejaban particularmente en los cuentos de Lygia. La escritora brasileña realiza una analogía bastante acertada entre este género y el condenado a muerte. Ambos tienen un final predestinado e inamovible que los define; sin embargo, se mantienen enfocados en el cómo viven estos últimos minutos, en cómo encajan toda una historia, más allá de su muerte, con brevedad e intensidad. Los protagonistas de los cuentos, al igual que un condenado a muerte, buscan ser después de ese fin que la narración o la vida les tiene preparado.

Lygia es narradora por excelencia; la gran habilidad en el manejo estructural del relato se complementa por su extenso conocimiento literario ganado tras años de ávida lectura. Cualquiera puede contar un cuento, pero muy pocos pueden narrarlo con la completa comprensión de su funcionamiento. Sin descuidar el estilo literario y la estética del lenguaje, Lygia sabe cómo narrar democráticamente para acercar sus textos a casi cualquier tipo de público. Los cuentos pueden atraer tanto a un lector deseoso de solamente sentarse a leer una buena historia, como a uno interesado en encontrar el misterio escondido entre los tejidos del argumento; que, a plena vista, aguarda por el ojo lo suficientemente interesado en descubrirlo.

---

<sup>120</sup> En ningún momento se busca afirmar que todos los cuentos poseen esta estructura y mucho menos que deberían tenerla. Al tratarse de una teoría del cuento presentada a finales del siglo pasado enfocada en el cuento latinoamericano, sólo se afirma la constante hallada por Lancelotti entre varios textos analizados. Es importante mencionar que la teoría literaria en este trabajo se comprende apenas como un pensamiento descriptivo y jamás debe ser entendido como normativo.

El segundo capítulo se interesa en develar tal misterio, mismo que se comprende como la verdad subterránea de la que habla Carlos Drummond<sup>121</sup> y que resulta como consecuencia de la relación entre literatura y vida. La obra de Lygia sólo puede pensarse como la presentación de un nuevo universo y su existencia. Los cuentos son un conjunto de experiencias a las que los protagonistas se enfrentan y por las cuales consiguen construirse y transformarse. La verdad subterránea está escondida a plena vista en el desenvolvimiento de los protagonistas en la historia y las experiencias a las que se enfrentan. Estas existen en el argumento con el fin de guiar paulatinamente a Rodolfo, Tatisa y el hombre a su devenir. Para acercarse al cuento lygiano, debe comprenderse el mismo como fenómeno literario. Esto significa que el análisis formal y estructural son sólo la base de una lectura mucho más profunda, concentrada en las experiencias de los personajes y la forma particular de experimentarlas.

Los protagonistas de los cuentos, como cualquier ser humano, están en una constante búsqueda de su ser. El quiebre estructural y la predestinación de un suceso provoca dudas que se resuelven en el campo artístico. Al tratarlos como personas y no sólo como sujetos de la narración a la espera de que la historia les otorgue significado, los personajes de Lygia no sólo se construyen junto con el relato, sino que experimentan una verdadera crisis de identidad. No son seres incompletos, sino apenas seres abiertos e inacabados en un proceso constante de su devenir. El final en el cuento no es un final de su existencia, así como su devenir los exime de cualquier formalización. De esta manera, la obra literaria mantiene el interés del lector por participar en su construcción y demuestra la existencia de los personajes en un constante proceso de descubrirse. Los protagonistas de Lygia son más que un conjunto de palabras, son vidas.

La crisis de identidad a la que se enfrentan los protagonistas es sanada paulatinamente por medio del arte, de la misma forma en que las personas buscan respuestas a dudas existenciales en explicaciones espirituales. Leer el arte como motivo de lo sagrado significa otorgarle un valor tanto estético como ontológico. Las coincidencias entre la experiencia sagrada y el origen artístico

---

<sup>121</sup> *Supra*, capítulo 2, 42.

de los protagonistas se presentan en varios niveles del discurso. En la historia, los elementos sagrados, relacionados de alguna manera con el arte, definen el suceso y preparan a los personajes para su devenir. En el relato, el quiebre de órdenes se compara con el quiebre de ambiente profano tras una manifestación de lo sagrado. Por último, la narración sensorial expone a personajes enteramente perceptivos, lo que equivale a sujetos que experimentan un sentimiento de nulidad frente a las hierofanías y eventos numinosos.

Los elementos sagrados en la historia son presentados como símbolos del suceso, además de representar una parte de la personalidad de los protagonistas. Desde el momento en que Rodolfo activa la memoria, Tatisa interioriza la música carnavalesca y el hombre se entrega a la imagen, los elementos sagrados son apropiados por los protagonistas. Esto significa que su presencia implica una inmediata transmutación en el Ser; tanto de forma física como mental y a nivel discursivo como argumental. Sin importar el nivel de transformación que estos ejercen sobre el protagonista, su manifestación alimenta el quiebre estructural del relato y ayuda a los sujetos a definirse como parte de la obra artística. La imaginación afirma a Rodolfo como escritor; las notas musicales, a Tatisa como participante de la fiesta; la imagen, al hombre como presa del tapiz. Los elementos sagrados están siempre relacionados con la obra artística porque ésta se comprende como el ente creador y espacio/tiempo de origen.

El quiebre de órdenes que la lectura de lo sagrada equipara con la ruptura entre el espacio-tiempo profano y sagrado, sólo ocurre a través de la hierofanía o evento numinoso. La destrucción del ambiente en el que el protagonista se reconoce al comienzo de la historia no sólo inclina a una crisis de identidad, sino que prepara el terreno para llevar a los sujetos a su estado de origen. Al provocar el Caos, que es reflejado narrativamente en el espacio *bagunçado*, la experiencia sagrada dirige a los protagonistas al retorno de su origen artístico. Esta ruptura es necesaria por dos importantes razones: para deshacerse de todo aquello considerado profano y para reinstaurar el orden artístico como origen que sólo puede actualizarse después del caos. En su lugar, los protagonistas como sujetos del arte deben purificarse, renunciar a

todo lo que los ligaba al orden anterior y comenzar desde cero y sin base alguna su devenir.

Al comenzar el proceso de devenir los personajes no dejan de existir en el desenlace de la historia. Esto significa que, por medio de una lectura de lo sagrada, el final en los cuentos de Lygia se comprenden como abiertos y no conclusivos; las razones de ello pueden ser tanto estéticas como discursivas. En primer lugar, el presentar un final abierto permite la ambigüedad que favorece la participación del lector en el proceso creativo. Al mantener el suspenso, el espectador de la obra literaria es atraído de manera inmediata, pues no hay algo que cause mayor interés que la curiosidad. Los cuentos de Lygia atrapan al lector por diversas razones, pero esta última afirmación lo consigue de la misma manera en que el hombre es capturado por la imagen en el tapiz, sin percibirlo, ambos entran en el juego de la obra artística. En segundo lugar, se comprende el final no-conclusivo como una respuesta al devenir inacabado de los personajes, confirmando constante proceso de construcción. El desenlace de las historias jamás es un cierre, y sí una puerta de entrada esperando a ser atravesada.

Ambas razones funcionan a la perfección como propuesta de la filosofía de Lygia presentada en un inicio: el texto literario es y debe ser siempre la representación de la vida. Los lectores sienten empatía y se identifican con los personajes porque, al igual que ellos, se encuentran en el proceso de su propio devenir. La transformación del ser y liberación de las pasiones es posible sólo por medio del arte. El devenir puede presentarse tanto en la escritura, en cuanto se mantenga la sinceridad narrativa, como en la lectura, al entregarse al fluir de la obra. El lector se deja coquetear y conquistar por la literatura sin sentir remordimiento alguno y apenas un estado de liberación. La obra artística provoca un quiebre tanto en sus personajes como en sus espectadores; aún después de su fin, permanece, nunca como un peso extra, sino como liberación. Leer a Lygia Fagundes Telles significa abrazar el propio devenir y hallar en sus cuentos la zona de vecindad.

## Bibliografía

- BAJTÍN, Mijaíl, “Carnaval y literatura. Sobre la teoría de la novela y la cultura de la risa” en *Revista de la cultura de occidente*, vol. 23, n° 129, 1971, pp. 311-334.
- BERISTÁIN, Helena, *Diccionario de retórica y poética*, Porrúa, 9° ed., México, 2006.
- BISSOLI, Bete, “A História pelas marchinhas” en *A tribuna de São Pedro*, São Paulo, 19 de febrero de 2010. [en línea] 30 de agosto de 2016 en <<http://www.betebissoli.com/#!mosaico/cod9>>.
- BOSI, Alfredo, “O tempo e os tempos”, *Tempo e história*, Companhia das letras, São Paulo, 1992.
- DELEUZE, Gilles, “La literatura y la vida” en *Crítica y clínica*, Anagrama, Barcelona, 1996, p. 5-13.
- *DICCIONARIO DE LA LENGUA ESPAÑOLA* de la Real Academia Española y la Asociación de Academias de la Lengua española.
- *DICCIONÁRIO DO AURÉLIO DE PORTUGUÊS*, 2008—2016, [en línea] El 20 de mayo de 2016 en <<https://dicionariodoaurelio.com/bagunca>>.
- DIMAS, Antonio, “Garras de Veludo” en Lygia Fagundes Telles, *Antes do baile verde*, Companhia das Letras, São Paulo, Brasil, 2009, pp. 124-134.
- EAGLETON, Terry, “II. Fenomenología, Hermenéutica, Teoría de la recepción.” en *Una introducción a la teoría literaria*, FCE, México, 1998, pp. 73 - 113
- ELIADE, Mircea, *Lo sagrado y lo profano*, Guadarrama/Punto Omega, España, 1981. [en línea] El 16 de julio de 2015 en <[revista.uui.edu.mx/index.php?Mas%2FMircea+Eliade.profano.sagrado](http://revista.uui.edu.mx/index.php?Mas%2FMircea+Eliade.profano.sagrado)>.
- FOUCAULT, Michel, *¿Qué es un autor?*, Gandhi Ediciones, Buenos Aires, Argentina, 2011.
- GADAMER, Hans-Georg, “La ontología de la obra de arte y su significado hermenéutico” en *Verdad y método*, Ediciones Sígueme, Salamanca, 2007, pp. 143-222.

- GÓMEZ REDONDO, Fernando, *El lenguaje literario, teoría y práctica*, EDAF, México, D.F., 1994.
- LANCELOTTI, Mario A., *De Poe a Kafka, para una teoría del cuento*, Editorial Universitaria de Buenos Aires, Buenos Aires, Argentina, 3° ed., 1974.
- LUCAS, Fábio. “A ficção giratória de Lygia Fagundes Telles” en *Travessia*, núm. 20, Programa de Pós-graduação em Literatura, UFSC, Santa Catarina, Brasil, 1990, pp. 60-77.
- LUCAS, Fábio. “Mistério e magia”, prólogo en *Antes do baile verde*, Livreria José Olympio, Rio de Janeiro, Brasil, 1982.
- MARRECO, Maria Inês de Moraes, *Visões caleidoscópicas da memória em Lygia Fagundes Telles e Nélide Piñon*, Paco Editorial, Jundáí, Brasil, 2013.
- NAVARRO CASABONA, Alberto, *Introducción al pensamiento estético de Gilles Deleuze*, Tirant Lo Blanch, 2001.
- PEREIRA, Maria do Rosario Alves, *Entre a lembrança e o esquecimento, estudo da memória nos contos de Lygia Fagundes Telles*. Faculdade de Letras da UFMG, Belo Horizonte, Brasil, 2008. [en línea] El 28 de julio de 2015 en <[http://www.bibliotecadigital.ufmg.br/dspace/bitstream/handle/1843/ECAP7FHFS9/microsoft\\_word\\_\\_\\_dissertacao\\_definitiva.pdf?sequence=1](http://www.bibliotecadigital.ufmg.br/dspace/bitstream/handle/1843/ECAP7FHFS9/microsoft_word___dissertacao_definitiva.pdf?sequence=1)>.
- REGIS, Sônia, “A densidade do aparente” en *Cadernos de literatura brasileira, Lygia Fagundes Telles*, núm. 5, Instituto Moreira Salles, São Paulo, março 1998, pp. 84-97.
- TELLES, Lygia Fagundes, “A caçada”, *Antes do baile verde*, José Olympio Editora, Rio de Janeiro, Brasil, 1982 pp. 41-45.
- TELLES, Lygia Fagundes, “A disciplina do amor”, *Cadernos de Literatura Brasileira, Lygia Fagundes Telles*, Instituto Moreira Salles, São Paulo, março 1998, pp. 27-43.
- TELLES, Lygia Fagundes, “Antes do baile verde”, *Antes do baile verde*, José Olympio Editora, Rio de Janeiro, Brasil, 1982, pp. 34-41.

- TELLES, Lygia Fagundes, “Verde lagarto amarelo”, *Antes do baile verde*, José Olympio Editora, Rio de Janeiro, Brasil, 1982, pp. 8-16.
- TODOROV, Tzvetan, *Introducción a la literatura fantástica*, Premia, México, 1981.
- YATES, Frances A., *El arte de la memoria*, Siruela, tr. Ignacio Gómez de Liaño, España, 1966.
- “Inventario dos rastros” en *Cadernos de Literatura Brasileira, Lygia Fagundes Telles*, Instituto Moreira Salles, núm. 5, Instituto Moreira Salles, São Paulo, março 1998, pp. 9-15.
- *Mestres da literatura brasileira: Lygia Fagundes Telles, a inventora de memórias*, TV Escola, Ministério da Educação, Brasil, noviembre 2007. [en línea] El 30 de junio de 2015 en <<https://www.youtube.com/watch?v=CpCOD-PbVrA>>.

## Anexos

*Propuesta de traducción en español de los cuentos*

### **Verde lagarto amarillo**<sup>122</sup>

Entró con su paso suave, sin ruido, no llegaba a ser felino: apenas un andar discreto. Delicado.

—¡Rodolfo! ¿Dónde estás...? ¿Durmiendo? —preguntó cuándo me vio levantarme del sofá y ponerme la camisa. Bajó el tono de voz. —¿Estás solo?

Él sabe muy bien que estoy solo, él sabe que siempre estoy solo.

—Estaba leyendo

—¿Dostoievski?

Cerré el libro y no pude dejar de sonreír. Nada se le escapaba.

—Quería recordar cierto pasaje... Sólo que hace mucho calor, creo que este es el día más caliente desde que comenzó el verano.

Él dejó un folder sobre la silla y abrió el paquete de uvas, había traído un paquete de uvas moradas.

—Estaban tan maduras, mira nada más qué belleza —dijo sacando un racimo y balanceándolo en el aire como un péndulo. —¡Pruébalas! ¡Están deliciosas!

Con un gesto casual, dejé mi traje encima de la mesa, cubriendo el borrador de una novela que había comenzado esa mañana.

—¿Ya es tiempo de uvas? — pregunté agarrando uno de los frutos. Era nauseabundo de tan dulce que estaba, pero si rompía la pulpa cerrada y densa, entonces sentiría su verdadero sabor. Con la punta de la lengua pude sentir la semilla apuntando hacia la pulpa. La impulsé. El jugo ácido me inundó la boca. Escupí la semilla: así quería escribir, yendo a lo profundo del núcleo hasta hallar la semilla resguardada en el fondo como un feto.

—Traje algo más... Te lo muestro después.

No le insistí. Conocía de sobra aquella antigua expresión con la que me venía a anunciar que tenía algo escondido en el bolsillo o debajo de la almohada. Siempre acababa por ofrecerme su tesoro: la manzana, el cigarro, la revistilla

---

<sup>122</sup> Traducción de Lygia Fagundes Telles, "Verde lagarto amarelo", *op. cit.* por la autora de esta tesis.

pornográfica, el paquete de merengues; pero antes se quedaba rondando con ese aire de deslumbramiento secreto.

—Voy a hacer café— anuncié

—Sólo si es para ti, acabo de tomarme uno en la esquina.

Era mentira. El bar de la esquina era inmundo y para él el café era parte de un noble ritual, puro. Decía eso para ahorrarme el trabajo. Siempre quería evitarme dificultades.

—¿En la esquina?

—Cuando compré las uvas...

Mi hermano. Cabello rubio, piel bronceada por el sol, manos de estatua. Y aquel color en las pupilas.

—Mamá siempre creyó que tus ojos eran de color violeta

—¿De color violeta?

—Eso fue lo que le dijo a tía Débora, mi hijo tiene los ojos de color violeta...

Se quitó el saco.

—¿Cómo son unos ojos de color violeta?

—Color violeta— le respondí abriendo el fogón.

Rio mientras palpaba los bolsillos del saco hasta que encontró un cigarrillo. Se quedó pensativo.

—Por Dios, había una cantera de violetas en el jardín de casa... ¿Eran violetas, no, Rodolfo?

—Sí, eran violetas.

—Y una vid, ¿recuerdas? Nunca conseguimos un racimo maduro de esa vid— dijo arrugando con un gesto afectuoso el celofán donde estaban guardadas las uvas. —Hasta hoy no sé realmente si eran dulces ¿eran dulces?

—Tampoco sé, nunca esperaste a que maduraran.

Tranquilamente se fue desabotonando las mancuernillas y doblando la manga de la camisa con aquel arte especial de dejar los dobleces sin arrugas, en la medida exacta del puño. Los musculosos brazos de nadador. Los vellos dorados. Me quedé viendo las mancuernillas que habían sido de mi padre.

—Ofelia quiere que almuerces con nosotros el domingo. Releyó tu novela y quedó muy entusiasmada, le gustó aún más que la primera vez, tendrías que ver con qué interés analizó los personajes, discutió los detalles...

—El domingo ya tengo un compromiso. — dije llenando la tetera de agua.

—¿Y el sábado? No me digas que tampoco puedes.

Me acerqué a la ventana. El soplar del viento era ardiente como si la casa estuviera en medio de un brasero. Respiré con la boca abierta ahora que él no me veía, ahora que podía arrugar la cara como él había arrugado el celofán. Me la limpié con un pañuelo, ¿hasta cuándo, hasta cuándo...? Traía consigo mi infancia, ¿será que él no se da cuenta de que para mí no fue más que sufrimiento? ¿Por qué no me deja en paz, por qué? ¿Por qué tiene que venir aquí a seguir criticándome? ¡No quiero recordar nada, no quiero saber de nada...! Cierro los ojos. Está amaneciendo y el sol está lejos, hay brisa en la llanura, cascadas, rocío helado deslizándose sobre la corola de las flores, lluvia fina en mi cabello, la montaña y el viento, todos los vientos soplando. Los vientos... Vacío. Inmovilidad y vacío. Si me quedo así, inmóvil, respirando levemente, sin odio, sin amor, si me quedo así un instante, sin pensamiento, sin cuerpo...

—¿Y el sábado? Ella quiere hacer aquella tarta de nueces que adoras.

—Dejé el azúcar, Eduardo.

—Pero sal un poco del régimen, porque ya adelgazaste, ¿no?

—Al contrario, engordé. ¿No lo ves? Estoy enorme.

—¡No es posible! Así de espaldas me parece mucho más delgado, palabra que estaba por preguntarte cuántos kilos habías perdido.

Ahora la camisa se pegaba a mi cuerpo. Limpié mis manos en el alféizar de la ventana y abrí los ojos que ardían, la sal del sudor es más violenta que la sal de las lágrimas. “¡Por todos los cielos, ese niño transpira tanto! Acabó de ponerle ropa limpia y ya empezó a transpirar, ni parece que se dio un baño. ¡Tan desagradable...!” Mi mamá no usaba la palabra sudor que era demasiado fuerte para su vocabulario, a ella le gustaban las bellas palabras, las bellas imágenes. Delicadamente hablaba de transpiración con aquella elegancia en vestir las palabras como nos vestía. Con la diferencia de que Eduardo se mantenía limpio como si estuviera en una burbuja, las manos sin tierra, la piel fresca. Podía rodar por la tierra y ni se manchaba, nada llegaba a ensuciarlo realmente porque aún a través de la suciedad podía apreciarse que estaba intacto. Yo no. Con la mayor facilidad me corrompía brillante y gordo, el sudor

me escurría por el cuello, por las axilas, por en medio de las piernas. Quería dejar de sudar, pero el sudor hediondo no paraba de escurrir, manchando la camisa de amarillo con un borde enverdecido, sudor de animal venenoso, traicionero, insano. Enjuagaba de prisa la frente, el cuello y con un último esfuerzo, intentaba salvar la camisa. Pero la camisa ya era una piel arrugada adhiriéndose a la mía con mi hedor, con mi color. Era niño, pero hubo un día que quise morir para dejar de transpirar.

—La noche pasada soñé con nuestra antigua casa —dijo él aproximándose al fogón. Destapó la tetera, espió dentro y la tapó de nuevo. —No recuerdo bien, pero parecía que la casa estaba abandonada, fue un sueño extraño.

—También soñé con la casa, pero fue hace tiempo. —dije.

Él se aproximó a mí y lo esquivé en dirección al armario. Saqué las tazas.

—¿Mamá apareció en tu sueño? — preguntó

—Sí, apareció. Papá tocaba el piano y mamá...

Girábamos vertiginosamente al compás de un vals, yo era delgado, tan delgado que mis pies apenas alcanzaban el suelo, sentí incluso que volaba y yo reía abrazándola en medio del esplendor cuando de pronto el sudor comenzó a escurrir, escurrir.

—¿Estaba viva?

Su vestido blanco se empapaba de mi sudor amarillo verdoso, pero ella continuaba bailando, sin importarle, remota.

—¿Estaba viva, Rodolfo?

—No, era un vals póstumo— dije entregándole la mejor taza y reservé para mí la que estaba quebrada. —¿Reconoces esta taza?

Él la tomó por la oreja y la examinó, entonces, su fisonomía se iluminó con la gracia de un vitral asombrado por el sol.

—¡Ah...!, las tazas japonesas. ¿Aún sobran muchas?

El aparato de té, la vajilla, los cristales, los tapetes se habían quedado con él. También los tapetes bordados, lo obligué a aceptar todo. Él se negaba, incluso se llegó a exaltar, “¡no lo quiero, no es justo, no lo quiero! Tú también te podrías casar mañana...” Nunca, respondí. Vivo solo, me gusta todo sin ningún adorno, cuanto más sencillo mejor. Parecía no escuchar ni una sola de mis palabras mientras amontonaba las cosas en dos porciones, “esto llévalo tú,

estaba en tu cuarto...” Tuve que recurrir a la violencia. Si me dejás todas esas cosas, en el momento en el que te des la vuelta, ¡tiro todo a la calle! ¡Incluso agarré una jarra en medio de la calle! Él empalideció, le temblaban los labios. “Nunca harías eso, Rodolfo. Cállate, por favor, no sabes lo que estás diciendo.” Pasé las manos sobre mi cara ardiendo y la voz de mi madre apareció de las cenizas. “Rodolfo, ¿por qué siempre tienes que entristecer a tu hermano? ¿No te das cuenta que está sufriendo? ¡Por qué lo haces!” Lo abracé. Escucha, Eduardo, soy un tipo extraño, sé que estás hartos de saber que estoy medio loco. De verdad, no quiero nada, no sé cómo explicarlo, pero no quiero, ¿me entiendes? Llévale todo a Ofelia, tómallo como mi regalo. ¿No puedo darles un regalo de bodas? Para que no sientas que me quedo con nada, mira... aquí está, listo, ¡me quedo con las tazas!

—Tan fina como la cáscara de un huevo— dijo mientras golpeaba delicadamente la porcelana con la uña—. Se guardaban en la estantería del armario rosado, ¿recuerdas? Ese armario está en nuestra salita.

Vertí agua hirviendo en el tazón. El polvo del café se fue diluyendo resistente, difícil. Mi madre. Después Ofelia. ¿Por qué no habría de quedarse también con los tapetes?

—¿Y Ofelia cómo está? ¿Cuándo nace el bebé?

Tomó la pila de periódicos viejos que estaban en el suelo, la acomodó cuidadosamente y esbozó un gesto de búsqueda, debía sentir la falta de un buen lugar para poder guardar los periódicos ya leídos. Hizo una expresión resignada de buen humor, ¿entonces el desorden del departamento actuaba como un móvil superfluo? Optó por dejar la pila en la estantería más vacía del armario y volteó a verme. Me siguió con la mirada durante un tiempo mientras yo buscaba en el armario debajo del lavadero la lata donde estaba el azúcar. Una cucaracha huyó atarantada, escondiéndose debajo de la tapa de una olla mientras una más grande cayó quien sabe de dónde e intentó usar el mismo escondite. Pero el espacio era demasiado estrecho y no pudo esconder la cabeza, ah, la misma desesperación humana en la búsqueda de un abrigo. Abrí la lata de azúcar y esperé a que él dijera que había un nuevo método para acabar con las cucarachas, era facilísimo, bastaba llamar por teléfono y un hombre uniforme caqui y bomba en mano aparecía para pulverizarlo todo.

Tenía en casa el número de teléfono, me lo podía dar, no más cucarachas ni hormigas.

—Parece que el próximo mes. Está tan energética que ni me creo que estemos en la víspera. — dijo mientras me rodeaba por la espalda, no se perdía ni uno de mis movimientos. —Y adivina quién será el padrino.

—¿Qué padrino?

—¡Pues el de mi hijo!

—No tengo la menor idea.

—Tú.

Mi mano comenzó a temblar como si en lugar de azúcar estuviera hundiendo la cuchara en arsénico. Me sentí infinitamente más gordo. Más vil. Sentí náuseas.

—No tiene sentido, Eduardo. No creo en Dios, no creo en nada.

—¿Y eso qué? — preguntó sirviéndose todavía el azúcar. Me atrapó en casi un abrazo. —Quédate tranquilo, yo creo por los dos.

Me tomé el café amargo de un solo trago. Una gota de sudor cayó sobre el platito de té. Coloqué la mano sobre mi mandíbula. No había podido ser padre, entonces, sería padrino. ¿No era eso ser amable? Una pareja tan amable. Con el pretexto de recalentar el café me quedé de espaldas y entonces me limpié la cara con el trapo de cocina.

—¿Esa era la sorpresa? — pregunté y él me vio con inocencia. Repetí la pregunta: ¡La sorpresa! Cuando llegaste me dijiste que...

—¡Ah...! no, no. No es eso. — exclamó y rio apartando los ojos que también reían con un toque de malicia. —La sorpresa es otra. ¡Si todo sale bien, Rodolfo, si todo sale bien...! En fin, tú serás el que decida. Lo dejo en tus manos.

Era exactamente la expresión que mi madre usaba cuando me preparaba para una buena noticia. Rondaba, rondaba y me observaba insistentemente, saboreaba el secreto hasta el momento en que no resistía más y me contaba. La condición era invariable: “Pero me tienes que prometer que no comerás ningún dulce durante una semana, sólo una semana...”

¿Y si él iba a mudarse lejos? Podía cambiar de ciudad sin problema, viajar. Pero no. Necesitaba quedarse cerca, siempre alrededor, observándome. Desde pequeño, en su cuna ya me observaba así. No era necesario que me

odiara, no pediría tanto, bastaba con que me ignorara, si tan sólo me ignorara. Era bonito, inteligente, amado, siempre consiguió hacer todo mejor que yo y mucho mejor que los otros; en sus manos las cosas más banales adquirían otra importancia, como que se renovaban. ¿Y entonces? Sería natural olvidarse del hermano obeso, mal vestido, hediondo. Escritor, sí, pero ni siquiera ese tipo de escritor con éxito, invitado a las fiestas, dando entrevistas en la televisión: un escritor de cabeza baja y callado, abriendo con las manos en garra su camino. Si al menos él... pero no, claro que no, desde pequeño ya estaba condenado a su amor fraternal. A veces me escondía en el sótano, corría al patio trasero, subía a la higuera, me quedaba inmóvil, un lagarto sobre el vacío del muro, listo, ahora nunca me hallará. Pero él abría las puertas, indagaba en los armarios, abría el follaje y permanecía riendo entre lágrimas. Incluso gateaba cuando salía en mi búsqueda, rastreando mi rastro. “¡Rodolfo, no hagas a tu hermanito llorar, no quiero que esté triste!” Para que él no estuviera triste, sólo yo supe que ella moriría. “Ya eres grande, debes saber la verdad”, dijo mi padre mientras me miraba directo a los ojos “Es que tu madre no tiene ni...” No completó la frase. Se volteó hacia la pared y permaneció ahí con los brazos cruzados, los hombros curvos. “Sólo tú y yo lo sabemos. Ella desconfía, pero de ninguna manera quiere que tu hermanito lo sepa, ¿entiendes?” Lo entendía. En su último aniversario nos reunimos alrededor de la cama. “Laura es como el rey de aquella historia”, dijo mi padre, dándole de beber un trago de vino. “Sólo que en lugar de transformar todo en oro, cuando toca las cosas, transforma todo en belleza.” Con los ojos rojos de tanto llorar, me arrodillé y, fingiendo que le acomodaba la almohada, posé mi cabeza al alcance de su mano; ah, si tan sólo me tocara con un poco de amor. Pero ella sólo veía el broche, un pedazo de vidrio que Eduardo había encontrado en el patio trasero y había enrollado en alambre formando un capullo, “¡mamita querida, mira lo hice para ti!” Ella besó el broche, el alambre se convirtió en plata y el vidrio en esmeralda. Fue el broche que cerro el cuello del vestido. Cuando me despedí, apreté su mano helada junto a mi boca, ¿y yo, mamá, y yo...?

—Olvidé ofrecerte galletas, mira, hay de las que te gustan. —dije sacando la lata del armario.

—¿Las hace tu empleada doméstica?

—Mi empleada doméstica sólo viene una vez por semana, las compré en la calle. —añadí mientras lo miraba de soslayo. ¿De qué sorpresa se trataba ahora? ¿Qué era lo que yo debía decidir? Yo debía decidir, dijo él. Pero, ¿qué?... Lo enfrenté: —¿Qué es lo que estás escondiendo, Eduardo? ¿No me lo vas a decir?

Él fingió no haber escuchado ni una sola de mis palabras. Echó la ceniza gris del cigarro en el cenicero, se sacudió lo poco que le había caído en el pantalón y se inclinó hacia las galletas.

—¡Ah...! donas. Ofelia aprendió a hacer galletas del cuaderno de recetas de mamá, pero están aún lejos de ser como los originales...

Él comía galletas cuando entré en el cuarto, al lado, la taza de chocolate hirviendo. Yo había tomado té. Té. Di una vuelta alrededor de él. Julio ya está esperándote en la esquina, le avisé. Vino a decirme que tiene que ser ahora. Entonces se levantó, calzó las sandalias, se quitó el reloj de mano y la cadena del cuello. Se dirigió a la puerta con una firmeza que me espantó. Lo vi ensangrentado con la ropa hecha trizas. Eres mucho más flaco, Eduardo, ¡te hará trizas! Él abrió los brazos. “¿Y entonces qué? ¿Quieres que todos me tachen de cobarde?” Me senté en la silla donde él antes estaba y me quedé ahí encogido, tomando el chocolate y comiendo las galletas. Tenía la boca llena cuando escuche la voz de mamá llamándome: “¡Rodolfo, Rodolfo!” Ahora ella lo cargaba entre llantos, intentando quitarle la navaja enterrada en su pecho hasta el fondo.

—Busqué tu novela en dos librerías y no la encontré, quería dárselas a unos amigos. ¿Está agotada, Rodolfo? El vendedor dijo que vendes mucho.

—Exageró. Tal vez se agote, pero no por ahora.

La boca llena de galletas y el sudor escurriendo por todos los poros, escurriendo. La voz de mi madre insistía enérgica: “¡Rodolfo! ¿Me estás escuchando? ¿Dónde está Eduardo?” Entré a su cuarto. Estaba recostada, bordando. Tan pronto como me vio su fisonomía se endureció. Dejó el bordado y negó con la cabeza. “Pero, hijo, ¿comiendo de nuevo? ¿Quieres engordar aún más? ¿Ah...?”, suspiró dolorida “¿Dónde está tu hermano?” Me encogí de hombros, no lo sé, no soy su paje. Ella se quedó mirándome. “¿Esa es la manera de responderme, Rodolfo? ¿Eh...?” Bajé las escaleras comiendo el

resto de las galletas que escondí en la bolsa del pantalón. El silencio me siguió mientras bajaba la escalera, escalón por escalón, pegado al suelo, viscoso, pesado. Paré de masticar. Y de repente corrí precipitadamente hacia la calle, ¡yo lo quería vivo, la navaja no! Lo encontré sentado en la banqueta con la camisa rasgada y un arañazo profundo en la frente. Sonrió pálidamente. Jadeaba. Julio acababa de huir. Clavé mi mirada en su pecho. ¿No usó la navaja?, pregunté. Se apoyó en el árbol y se paró con dificultad, se había torcido el pie. “¿Qué navaja...?” Bajando la cabeza que me latía, me incliné hasta el suelo. No puedes andar, dije apoyando las manos en las rodillas. Vamos, trépatelo en mí. Él obedeció. Me sorprendió; era tan delgado, ¿no?, pero pesaba como plomo. El sol nos golpeaba mientras el viento levantaba las tiras de su camisa rasgada. Vi nuestra sombra en el muro, las tiras se abrían como alas. Se abrazó más fuerte a mí, apoyó su mentón sobre mi hombro y resolvió en decime, “qué bueno que me viniste a buscar...”

—¿Tu nueva novela? — preguntó con emoción. Había encontrado el borrador encima de la mesa. —¿Puedo leerla, Rodolfo? ¿Puedo?

Le arrebaté las hojas de las manos y las guardé en el cajón. Era lo único que me quedaba: escribir. ¿Será posible que él también...?

—No, no es posible, Eduardo— dije intentando ablandar mi voz. —Es apenas un borrador, trabajo mal con el calor— agregué distraídamente. Miré el folder en la silla y adiviné la sorpresa. Sentí como mi corazón se cerraba como una concha. El dolor era casi físico. Volteé a verlo. —Escribiste una novela, ¿es eso? El original está en el folder, ¿no es así?

Entonces él tomó el folder y sonrió.

### **Antes de baile verde**<sup>123</sup>

El rancho azul y blanco desfilaba con sus bailarines vestidos a la Luis XV y su abanderado de peluca plateada en forma de pirámide, los caireles caídos sobre la frente, la cola del vestido de satín arrastrándose sucia por el asfalto. El negro del bombo hizo una reverencia profunda delante de las dos mujeres asomadas en la ventana y siguió con su sombrero de tres picos, haciendo girar su capa empapada de sudor.

—Le gustaste— dijo la joven volviéndose hacia la mujer que todavía estaba aplaudiendo —El saludo fue en tu dirección, ¿viste qué elegante?

La negra se rio.

—Mi hombre es mil veces más guapo, por lo menos en mi opinión. Y ya debe estar por llegar, quedó de recogerme a las diez en la esquina. Si me tardo, va a emborracharse y listo, no sale nada más.

La joven la tomó por el brazo y la arrastró hasta la mesa de noche. El cuarto estaba revuelto como si un ladrón hubiera pasado por ahí y hubiera vaciado los cajones y las gavetas.

—¡Estoy muy atrasada, Lu! Este disfraz está que arde... Ten paciencia, me vas a ayudar un poco.

—¿Todavía no has terminado?

Sentándose en la cama, la joven abrió sobre sus rodillas el tutú verde. Usaba bikini y medias también verdes.

—¡Que si acabé qué! Todavía falta coser todo esto, mira nada más... ¡Me fui a inventar un rayo de piérdete difícilísimo!

La negra se acercó, alisando con sus manos el quimono de seda brillante. Incrustado en su cabello rizado traía un crisantemo de papel crepé rojo. Se sentó al lado de la chica.

—Raimundo debe estar por llegar, y se pone como un toro si me demoro. Vamos a ver los ranchos, hoy quiero verlos todos.

—Hay tiempo, relájate— interrumpió la joven. Se quitó el cabello que estaba sobre sus ojos. Levantó la lámpara que se había caído en la mesita. —No sé cómo pude atrasarme así.

---

<sup>123</sup> Traducción de Lygia Fagundes Telles, "Antes do baile verde", *op. cit.* por la autora de esta tesis.

—Pero no puedo perderme el desfile, ¿entiendes, Tatisa? ¡Todo, menos perderme el desfile!

—¿Y quién está diciendo que te lo vas a perder?

La mujer metió el dedo en el bote del pegamento y lo embadurnó superficialmente sobre las lentejuelas del platillo. Después, llevó el dedo hasta el tutú y allí puso las lentejuelas formando una constelación desordenada. Agarró una lentejuela que se le había escapado y delicadamente le untó pegamento. Luego la puso en el tutú fijándola con pequeños movimientos circulares.

—Pero si tienes que pegar las lentejuelas en todo el tutú...

—¿Ya vas a empezar con las quejas? Pensé que me iba a alcanzar el tiempo y ahora ya no puedo dejar todo a medias, ¿entiendes? Si me ayudas te puedes ir rápido, ya me pinté, mira, ¿qué tal mi cara? ¡No dices nada, desgraciada! Eh... ¿Qué tal?

—Quedaste bien, Tatisa. Con el cabello así verde pareces una alcachofa, ¡qué divertido! Lo que no me gusta es ese verde en las uñas, queda raro.

Con un movimiento brusco, la joven levantó la cabeza para respirar mejor. Y pasó el dorso de la mano en la cara colorada.

—Pero si son las uñas las que le ponen gracia, tonta. Es un baile verde, los trajes tienen que ser verdes, todo verde. Pero no necesitas quedarte mirándome, vamos, no pares, puedes hablar, pero ve trabajando. ¡Falta más de la mitad, Lu!

—Estoy sin gafas, no veo bien sin las gafas.

—No importa— dijo la joven limpiándose con la sábana el exceso de pegamento que se le escurrió por el dedo. —Ve pegando, de cualquier forma, allá dentro nadie va darse cuenta, va a haber muchísima gente. Lo que me está enloqueciendo es este calor, no aguanto más, tengo la impresión de que me estoy derritiendo, ¿tú no? ¡Qué calor bárbaro!

La mujer intentó coger el crisantemo que se le había resbalado hasta el cuello. Frunció el ceño y bajó el tono de voz.

—Estuve allá.

—¿Y qué pasó?

—Se está muriendo.

Un carro pasó por la calle, pitando frenéticamente. Algunos chicos se pusieron a cantar a gritos, marcando el compás con golpes en una cacerola: *A coroa do rei não é de ouro nem de prata...*<sup>124</sup>

—Pareciera que estoy en un horno— se quejó la joven dilatando las fosas nasales empapadas de sudor.— Si hubiera sabido, me habría inventado un traje más ligero.

—¿Más ligero que ese? Estás casi desnuda, Tatisa. Yo iba a ir con mi falda hawaiana, pero sólo con que se vea una parte del muslo Raimundo replica. Entonces, imagínate...

Con la punta de la uña, Tatisa cogió una lentejuela que se había enredado en el encaje de la media. La dejó caer en la pequeña constelación que iba armando en el dobladillo del tutú y se quedó raspando pensativamente una gota seca de pegamento que le había caído en la rodilla. Su mirada navegaba por los objetos, sin fijarla en ninguno específico. Dijo en un tono sombrío:

—¿Tú crees, Lu?

—¿Que si creo qué?

—¿Que se está muriendo?

—Ah, sí. Conozco bien este tipo de casos, ya vi a muchas personas morir, ahora ya sé cómo es. Él no va a pasar de esta noche.

—Pero ya te equivocaste una vez, ¿no te acuerdas? Dijiste que se iba a morir, que estaba en las últimas... Y al día siguiente, ya estaba pidiendo leche, radiante.

—¿Radiante? — dijo la empleada asustada. Torció la boca con los labios pintados de un rojo violeta—. Además, yo nunca dije que él iba a morir, sólo dije que estaba mal, eso fue lo que dije. Pero es hoy diferente, Tatisa. Espié desde la puerta, ni necesité entrar para ver que se está muriendo.

—Pero cuando fui, estaba durmiendo con tanta calma, Lu.

—Eso no es sueño. Es otra cosa.

Apartando bruscamente el tutú extendido sobre las rodillas, la joven se levantó. Fue hasta la mesa, cogió la botella de whisky y buscó un vaso en medio del desorden de los frascos y las cajas. Lo encontró debajo de la fibra de cocina.

---

<sup>124</sup> Traducción: La corona del rey no es de oro ni de plata.

Sopló el fondo lleno de polvo de arroz y lo bebió en largos sorbos, apretando los maxilares. Respiró con la boca abierta. Se dirigió a la negra.

—¿Quieres?

—Tomé mucha cerveza, si mezclo me dan nauseas. La joven vertió más whisky en el vaso.

—¿Mi maquillaje no se está derritiendo? Mira si el verde de los ojos no se manchó... Nunca transpiré tanto, siento que me hierve la sangre.

—Estás bebiendo demasiado. Y en esta correría... Tampoco sé por qué ese invento de un tutú bordado, las lentejuelas se van a despegar todas entre tanto apretón. Y lo peor es que no puedo ponerme caprichosa, sabiendo que Raimundo puede estar en la esquina...

—Que eres una desesperada, ¿no, Lu? ¡Te la pasas repite y repite lo mismo mil veces, taque-taque-taque-taque! ¿Ese hombre no puede esperar un poco más?

La mujer no respondió. Oía con expresión de deleite la música de un bloque que pasaba ya de lejos. El canturreo en falsete: *Acabou chorando...acabou chorando.*<sup>125</sup>

—El último carnaval entré a un *bloco de sujos*<sup>126</sup> y me divertí en grande. Hasta mi zapato se desmanchó de tanto que bailé.

—Y yo en cama, podrida por la gripe, ¿recuerdas? Este año me pienso alocar.

—¿Y tu padre?

Lentamente la joven fue limpiándose la punta de los dedos con el pañuelo emblanquecido de pegamento. Tomó un trago de whisky. Volvió a hundir el dedo en el bote.

—Lo que tú quieres es que me quede aquí llorando, ¿no es eso? Que me cubra la cabeza con ceniza y me quede hincada rezando, ¿eso es lo que quieres? — Se quedó mirando la punta del dedo cubierto de lentejuelas. Fue dejando en el tutú el dedal resplandeciente. —¿Qué es lo que puedo hacer? No soy Dios, ¿no? ¿Entonces? ¿Si él está peor qué culpa tengo yo?

---

<sup>125</sup> Acabó llorando, acabó llorando

<sup>126</sup> Manifestación popular del carnaval brasileño en el que un grupo de personas desfila desorganizadamente y viste disfraces improvisados. Su tónica suele ser satírica y dirigida a la política nacional.

—No estoy diciendo que sea tu culpa, Tatisa. No tengo nada que ver con ello, es tu padre, no mío. Haz lo que creas mejor.

—¡Pero ahí empiezas a decir que está muriendo!

—Pues lo está.

—¡Está muriendo, nada! También di una espada, estaba durmiendo, nadie muere durmiendo de esa manera.

—Entonces no lo está.

La joven fue hasta la ventana y ofreció su rostro al cielo morado. En la calzada, un conjunto de niños jugaba con biznagas de plástico en forma de plátano, echándose chorros de agua en la cara. Interrumpieron el juego para abuchear un hombre que pasó vestido de mujer, con los pies desbordados de los zapatos de tacón altísimos: “¡Lindura, ven conmigo, lindura!”, grito el muchacho mayor, corriendo detrás del hombre. Ella veía la escena con indiferencia. Se arremangó con fuerza las medias presas a los elásticos del bikini.

—Estoy transpirando como un caballo. Juro que, si no me hubiera pintado, me metía a la regadera, fue una locura haberme pintado antes.

—No aguanto más está sed— remilgó la empleada, arremangándose las mangas del kimono. —¡Ah! Una cerveza bien helada. Lo que quiero es una cerveza, pero Raymundo prefiere cachaza. El año pasado, se la pasó ebrio los tres días y tuve que ir sola al desfile. Había un carro mucho más bonito que todos los otros, representaba el mar. Necesitabas haber visto a todas esas sirenas adornadas con perlas. Había un pescador, había un pirata, había polvo, había de todo. Y hasta arriba, dentro de una concha que se abría y se cerraba, la reina del mar cubierta de joyas...

—Ya te equivocaste una vez— reafirmó la joven —No puede estar muriendo, no puede. También estuve ahí antes que tú, estaba durmiendo tan tranquilo. Y hoy temprano hasta me reconoció, se quedó mirándome y después sonrió. ¿Estás bien, papá?, pregunté y no me respondió, pero vi que entendió perfectamente lo que le dije.

—Se hace el fuerte, pobrecillo.

—¿Cómo que se hace el fuerte?

—Sabe que tienes tu baile, no quiere ser un problema.

—¡Ah! Cómo es difícil conversar con gente ignorante— explotó la joven, tirando en el suelo la ropa amontonada en la cama. Revisó los bolsillos del ajustado pantalón —¿Tomaste mis cigarros?

—Tengo los de mi propia marca, no necesito de los tuyos.

—Escucha, Luzinha, escucha— comenzó, arreglando la flor en el cabello rizo de la mujer. —No estoy inventando, estoy segura de que hoy temprano, él me reconoció. Supongo que en ese momento sentía algún dolor, porque una lágrima se escurrió por el lado paralizado. Nunca lo vi llorar así, nunca. Lloró sólo de ese lado, fue una lágrima tan oscura...

—Se estaba despidiendo.

—Y ahí vas de nuevo, ¡mierda! Deja de echarme la sal, hasta parece que eres tú quien quiere que sea hoy. ¿Por qué tienes que estar repitiendo eso, por qué?

—Tú preguntas y no quieres que te responda. No voy a mentir, Tatisa.

La joven miró debajo de la cama. Pateó un zapato. Se agachó tanto que el cabello verde rozaba con el suelo. Se levantó y miró alrededor. Se fue hincando lentamente delante de la negra. Tomó el bote de pegamento.

—Y si te dieras una escapada sólo para ver.

—¿Pero quieres que acabe esto, o no?— la mujer gimió desesperada, abriendo y cerrando los dedos resecaos por el pegamento. —Raimundo odia esperar, ¡hoy todavía lo alcanzo!

La joven se levantó. Resolló, andando como si fuera un animal atrapado en una jaula. Pateó un zapato que se encontró en el camino.

—Ese médico miserable. Todo es culpa de ese maricón. ¡Yo bien le dije que él no podía quedarse en casa, dije que no sé tratar con enfermos, no hay forma, no puedo! Si fueras buena, me ayudarías, pero no pasas de una egoísta, una egoísta que no quiere saber de nada. ¡Egoísta!

—Pero, Tatisa, él no es mi padre, no tengo nada que ver con eso, di que te he ayudado mucho, sí señora, ¿cómo no? Todos estos meses, ¿quién es quien ha estado aguantando toda la carga? No me quejo porque él es muy bueno, pobrecillo. Pero tenme tantita paciencia, ¡hoy no! Ya es mucho estar aquí plantada cuando debería estar en la calle.

Con un gesto fatigado, la joven abrió la puerta del armario. Se miró en el espejo. Pellizó su cintura.

—Engordé, Lu.

—¿Tú, gorda? Pero si eres sólo hueso, niña. Tu novio no tiene ni qué agarrar. ¿O sí?

Entonces hizo un movimiento lascivo con las caderas. Rio. Los ojos se le reanimaron:

—Lu, Lu, por el amor de Dios, acaba rápido, que a media noche me viene a buscar. Mandó a hacer un pierrot verde.

—Yo también ya me disfracé de pierrot. Pero ya tiene tiempo.

—Viene en un Tufão, ¿ves qué elegante?

—¿Qué es eso?

—Un carro bárbaro, rojo. Pero no te quedas mirándome, apresúrate, Lu, no ves que...— Pasó ansiosamente la mano por el cuello —Lu, Lu, ¿por qué no se quedó en el hospital? Estaba tan bien en el hospital...

—Así son los hospitales públicos, Tatisa. No pueden quedarse la vida entera con un enfermo que no se va a curar, tienen bastante de esos esperando en la calle.

—Hace meses que estoy pensando en este baile. Él vivió sesenta y seis años. ¿No puede vivir un día más?

La negra sacudió el tutú y lo examinó a cierta distancia. Lo abrió de nuevo en su regazo y se inclinó hacia el platillo de lentejuelas.

—Falta sólo un pedazo.

—Un día más...

—Ven a ayudarme, Tatisa, con las dos pegando lo arreglamos en un instante.

Ahora ambas trabajaban a un ritmo acelerado, las manos yendo y viniendo del bote de pegamento al platillo y del platillo al tutú, curvo como un ala verde, lleno de lentejuelas.

—Hoy Raimundo me mata— recomenzó la mujer, pegando las lentejuelas como por casualidad. Pasó el dorso de la mano sobre su frente mojada. Se quedó con la mano detenida en el aire. —¿Oíste?

La joven demoró en responder.

—¿Qué?

—Me parece haber escuchado un gemido.

Ella bajó la mirada.

—Fue en la calle.

Inclinaron las cabezas hermanadas sobre la luz amarilla de la lámpara.

—Escucha, Lu, si te quedas hoy, sólo hoy—comenzó en un tono manso. Se apresuró: —Te doy mi vestido blanco, aquél blanco, ¿sabes cuál? Y los zapatos, están nuevos aún, tú sabes que están nuevos. Podrías salir mañana, podrías salir todos los días, pero por el amor de Dios, ¡quédate hoy!

La empleada se enderezó triunfante.

—Me costó, Tatisa, me costó. Desde un comienzo estoy esperando. Ah, pero hoy ni aunque me mataras me quedaba, hoy no.

El crisantemo cayó mientras sacudía la cabeza. Lo prendió con un clip que abrió con los dientes.

—¿Perder ese desfile? ¡Nunca! Ya hice mucho. — agregó, sacudiendo el tutú.

—Listo, puedes ponértelo. Está mal hecho, pero nadie va a notarlo.

—Te podría dar el abrigo azul— murmuró la joven, limpiándose los dedos con el pañuelo.

—Ni que fuera para acompañar a mi padre, me quedaba, hoy no.

Se levantó de un salto, la muchacha fue hasta la botella y bebió con los ojos cerrados un par de tragos más. Se puso el tutú.

—¡Brrrr! Ese whiskey es una bomba— rezongó aproximándose al espejo. — Anda, ven aquí a abrocharme, no tienes porqué quedarte con esa cara. Egoísta.

La mujer tanteó los dedos por el tul.

—No encuentro los broches.

La joven se quedó frente al espejo, de piernas abiertas y la cabeza levantada. Vio a la mujer a través del espejo.

—Muriendo para nada, Lu. Estabas sin gafas cuando entraste al cuarto, ¿no es así? Entonces no viste bien, él estaba durmiendo.

—Puede que me haya equivocado...

—Claro que te equivocaste. Él estaba durmiendo.

La mujer frunció el ceño, enjuagando en la manga del kimono el sudor del mentón. Repitió como un eco.

—Sí, estaba durmiendo.

—¡Apresúrate, Lu, hace una hora que estás con esos broches!

—Listo.— dijo a la otra, bajito, mientras se dirigía hacia la puerta. —No me necesitas más, ¿o sí?

—¡Espera!— ordenó la muchacha, perfumándose rápidamente.

Se retocó los labios y dejó el labial al lado del vidrio destapado.

—Ya estoy lista, vamos a bajar juntas.

—¡Tengo que irme, Tatisa!

—Espera, ya te dije que estoy lista.— repitió, bajando la voz —Sólo voy por mi bolsa.

—¿Vas a dejar la luz encendida?

—Mejor, ¿no? La casa se ve más alegre así.

En lo alto de la escalera, las dos se juntaron más. Miraron en la misma dirección: la puerta estaba cerrada. Inmóviles, como si hubieran sido atrapadas en la fuga, las dos mujeres se quedaron oyendo el reloj de la sala. Fue la negra quien se movió primero. La voz era apenas un soplo.

—¿Quieres ir a darle un vistazo, Tatisa?

—Ve tú, Lu...

Intercambiaron miradas rápidamente. Gotas de sudor escurrían por las sienes verdes de la joven, un sudor turbio como el jugo de una cáscara de limón. El sonido prolongado de un claxon se fue fragmentando por fuera. Subió poderoso el sonido del reloj. Suavemente la empleada se despegó de la mano de la joven. Fue bajando las escaleras con la punta de los pies. Abrió la puerta de la calle.

—¡Lu! ¡Lu! —la joven llamó en un sobresalto. Se contuvo para no gritar—  
Espérame ahí, que ya voy ...

Y apoyándose en la barandilla, pegada a ella, bajó precipitadamente. Cuando golpeó la puerta detrás de sí, rodaron por la escalera algunas lentejuelas verdes en la misma dirección, como si quisieran alcanzarla.

## La cacería<sup>127</sup>

La tienda de antigüedades tenía olor a sacristía con sus trapos enmohecidos y libros carcomidos por las polillas. Con la punta de los dedos, el hombre tocó una pila de cuadros. Una mariposa levantó vuelo y se estrelló contra una imagen de manos cercenadas.

—Qué linda imagen— dijo él

La vieja sacó un pasador de cabello y se limpió la uña del pulgar con él. Volvió a engarzar el pasador en el cabello.

—Es un San Francisco

Entonces él se dirigió lentamente hacia el tapiz que abarcaba toda la pared del fondo de la tienda. Se aproximó más. La vieja se aproximó también.

—Ya noté que se interesa específicamente por eso... Qué pena que se encuentre en ese estado.

El hombre extendió la mano hasta el tapiz, pero no llegó a tocarlo.

—Parece que hoy está más nítido...

—¿Nítido?— repitió la vieja, poniéndose los lentes. Deslizó la mano por la superficie desgastada —¿nítido cómo?

—Los colores están más vivos. ¿Pasó alguna cosa sobre él?

La vieja lo miró. Y bajó la mirada hacia la imagen de las manos cercenadas. El hombre estaba tan pálido y perplejo como la imagen.

—No le pasé nada, ¿cómo cree...? ¿por qué lo pregunta?

—Noté cierta diferencia.

—No, no le pasé nada, ese tapiz no aguanta ni la más leve sacudida, ¿no se da cuenta? Creo que es el mismo polvo el que está sosteniendo el tejido.— agregó, retirando nuevamente el clip de la cabeza. Jugó con él entre los dedos con aire pensativo. Tronó la lengua: —Lo traje un desconocido, necesitaba mucho del dinero. Le dije que el trapo ya estaba casi deshecho, que iba a ser difícil encontrarle un comprador, pero él insistió tanto... Lo colgué en la pared y ahí se quedó. Pero ya tiene años de eso. Y el tal muchacho nunca más se apareció.

—Extraordinario...

---

<sup>127</sup> Traducción de Lygia Fagundes Telles, "A caçada", *op. cit.* por la autora de esta tesis.

La vieja no sabía si el hombre se refería al tapiz o al caso que le acababa de contar. Encogió los hombros. Regresó a limpiarse las uñas con el clip.

—Podría venderla, pero quiero ser franca, creo que no vale la pena. A la hora de descolgarla, es capaz de caerse en pedazos.

El hombre encendió un cigarro. Su mano temblaba. ¿En qué tiempo, Dios mío? ¿En qué tiempo había presenciado aquella escena? ¿Y dónde?

Era una cacería. En el primer plano, estaba el cazador con el arco tensado, apuntando a un espeso matorral. En un plano más profundo, el segundo cazador acechaba entre los árboles del bosque, pero éste era apenas una vaga silueta, cuyo rostro se había reducido a un desvanecido contorno. Poderoso, absoluto era el primer cazador, la violenta barba como un pastel de serpientes, los músculos tensos, a la espera de que su presa se levantara para dispararle la flecha.

El hombre respiraba con esfuerzo. Vagó la mirada por el tapiz que tenía el color enverdecido de un cielo tempestuoso. Envenenando el tono verde-musgo del tejido, se destacaban unas manchas negro-violáceas que parecían escurrirse del follaje, deslizarse por las botas del cazador y extenderse en el suelo como un líquido maligno. El matorral donde la presa estaba escondida también tenía estas manchas, que tanto podían ser parte del dibujo como el simple efecto del tiempo devorando el trapo.

—Parece que hoy todo está más próximo— dijo el hombre en voz baja —Es como si... ¿Pero no está diferente?

La vieja fijó más la mirada. Sacó los lentes y volvió a ponérselos.

—No veo ninguna diferencia.

—Ayer no se podía percibir si él había disparado o no la flecha.

—¿Qué flecha? ¿Usted ve alguna flecha?

—Aquel puntito allí en el arco...

La vieja suspiró.

—¿Pero eso no es un hoyo de polilla? Mire, la pared ya se alcanza a ver, esas polillas acaban con todo.— lamentó, disfrazando un bostezo. Se alejó sin ruido, con sus sandalias de lana. Esbozó un gesto distraído —Siéntase en su casa, voy a prepararme un té.

El hombre dejó caer el cigarro. Lo apagó lentamente con la suela del zapato. Apretó los maxilares en una contracción dolorosa. Conocía ese bosque, ese cazador, ese cielo —¡conocía todo tan bien, pero tan bien! Casi sentía el perfume de los eucaliptos en las fosas nasales, sentía que podía morderle la piel el húmedo frío de la madrugada, ah, ¡esa madrugada! ¿Cuándo? Había recorrido esa misma vereda, había aspirado aquél mismo vapor que bajaba denso del cielo verde... ¿O subía del suelo? El cazador de barba enredada parecía sonreír perversamente y disimulado. ¿Había sido ese cazador? ¿O el compañero al frente, el hombre sin cara espiando por entre los árboles? Un personaje de tapiz. ¿Pero cuál? Se fijó en el matorral dónde la presa estaba escondida. Sólo hojas, sólo silencio y hojas arrastrándose en la sombra. Pero, detrás de las hojas, a través de las manchas, percibía el bulto jadeante de la presa. Se compadeció de aquel ser en pánico, a la espera de una oportunidad para continuar huyendo. ¡La muerte tan próxima! El más leve movimiento que hiciera, y la flecha... La vieja no la había distinguido, nadie podría verla, reducida como estaba a un puntito carcomido, más pálido que un grano de polvo suspenso en el arco.

Enjugando el sudor en sus manos, el hombre se retiró algunos pasos. Sentía ahora una cierta paz, ahora que sabía que había formado parte de la cacería. Pero era una paz sin vida, impregnada de los mismos coágulos traicioneros del follaje. Cerró los ojos. ¿Y si hubiera sido el pintor que hizo el cuadro? Casi todos los antiguos tapices eran reproducciones de cuadros, ¿no lo eran? Había pintado el cuadro original y por eso podía reproducir, con los ojos cerrados, toda la escena en sus minucias: el contorno de los árboles, el cielo sombrío, el cazador de la barba enredada, sólo músculos y nervios apuntando hacia el matorral... “¡Pero si detesto la caza! ¿Por qué tengo que estar ahí dentro?”

Apretó el pañuelo contra la boca. La náusea. Ah, si pudiera explicar toda esa terrible familiaridad, si al menos pudiera... ¿Y si fuera un simple espectador casual, de esos que miran y pasan? ¿No era una hipótesis? Podía incluso haber visto el cuadro en original, la cacería no era más que una ficción. “Antes de la fabricación del tapiz...” —murmuró, enjugando los huecos de los dedos en el pañuelo.

Echó la cabeza para atrás como si lo jalaran del cabello, no, no se quedaría fuera, sino adentro, ¡clavado en el escenario! ¿Y por qué todo parece más nítido que en la víspera, por qué los colores estaban más fuertes a pesar de la penumbra? ¿Por qué la fascinación que se desprendía del paisaje venía ahora así de vigorosa, rejuvenecida?

Salió de cabeza baja, las manos en forma de puño al fondo de los bolsos. Se detuvo ligeramente agitado en la esquina. Sintió el cuerpo molido, los párpados pesados. ¿Y si iba a dormir? Pero sabía que no podría dormir, desde ya sentía el insomnio siguiéndolo al mismo paso que su sombra. Levantó el collar de la chaqueta. ¿Era real ese frío? ¿O el recuerdo del frío del tapiz? “¡Qué locura!... Y no estoy loco” concluyó con una sonrisa desamparada. Sería una solución fácil. “Pero no estoy loco”.

Vagó por las calles, entró en un cine, salió enseguida y, cuando estuvo consciente, ya estaba frente a la tienda de antigüedades, la nariz pegada a la vitrina, intentando vislumbrar el tapiz en el fondo.

Cuando llegó a casa, se tiró de bruces en la cama y se quedó con los ojos bien abiertos, fundidos en la oscuridad. La voz difusa de la vieja parecía venir de dentro de la almohada, una voz sin cuerpo, metida en sandalias de lana: ¿Qué flecha? No estoy viendo ninguna flecha...” Mezclándose a la voz, vino el murmullo de las polillas en medio de risitas. El algodón ahogaba las risadas que se entrelazaban en una red enverdecida, compacta, apretándose en un tejido con manchas que escurrían hasta el límite del marco. Se vio enredado entre los hilos y quiso huir, pero el marco lo aprisionó entre sus brazos. Al fondo, allá en el fondo del foso podía distinguir las serpientes atrapadas en un nudo verde-negro. Palpó la quijada. ¿Soy el cazador? Pero en lugar de una barba encontró la viscosidad de la sangre.

Se despertó con su propio grito que se extendió dentro de la madrugada. Enjuagó el rostro mojado de sudor. ¡Ah, aquel calor y aquel frío! Se enredó en las sábanas. ¿Y si era el artesano que trabajó en el tapiz? Podía verla, tan nítida, tan próxima que, si extendiera la mano, despertaría el follaje. Cerró los puños. Tendría que destruirla, no era verdad que además de aquel harapo detestable había algo más, no pasaba de un trapo rectangular apenas sostenido por el polvo. Bastaba soplarlo, soplarlo.

Encontró a la vieja en la entrada de la tienda. Sonrió irónica:

—Hoy madrugó.

—Le debe parecer extraño, pero...

—Ya no me extraña más, muchacho. Puede entrar, puede entrar, ya conoce el camino...

“Conozco el camino”— murmuró, caminando lívido entre los muebles. Paró. Dilató las fosas nasales. ¿Y aquél aroma de follaje y tierra?, ¿de dónde viene aquel aroma? ¿Y por qué la tienda comenzó a quedar opacada, allá a lo lejos? Inmenso, real, sólo el tapiz extendiéndose sutilmente por el piso, por el techo, engullendo todo con sus manchas enverdecidas. Quiso retroceder, se agarró a un armario, tambaleó aun resistiéndose y extendió los brazos hasta una columna. ¡Sus dedos se hundieron por entre las ramas y resbalaron por el tronco de un árbol! Reaccionó con la mirada congelada: había penetrado en el tapiz, estaba dentro de un bosque, los pies pesados de lodo, el cabello mojado por el rocío. Alrededor, todo detenido. Estático. El silencio de la madrugada, ni el piar de algún pájaro, ni el crujir de alguna hoja. Se inclinó jadeante. ¿Era el cazador? ¿o era la presa? No importaba, no importaba, sólo sabía que tenía que seguir corriendo sin parar entre los árboles, cazando o siendo cazado. ¿O siendo cazado...?

Juntó las palmas de las manos contra la cara enrojecida, enjugó con el puño de la camisa el sudor que le escurría por el cuello. Vertía sangre el labio agrietado.

Abrió la boca. Y recordó. Gritó y se hundió en un matorral. Escuchó el zumbido de la flecha varando en el follaje, ¡el dolor!

“No...”— gimió, de rodillas. Intentó agarrarse del tapiz. Y rodó encogido, las manos apretando el corazón.