

## Graciliano Ramos entre la representación de su otro de clase y el retorno a sí (una hipótesis de trabajo)

Ana Paula Pacheco\*

Ya lo sabemos que en un estado de excepción permanente la distinción entre yo y el otro trae consigo el peso de las injusticias asentadas en el cotidiano. Representarla artísticamente es por descontado una cuestión que hace suponer muchas otras. Como imaginar lo que la sociedad calló, sin con eso hablar por el otro? Como poner en jaque la historia de los dominantes que impregna el lenguaje? El habla de los oprimidos cabe en la literatura, donde muchas veces fue transformada en objeto pintoresco? Como no abrir mano de crear, en que pese todo, antagonismos que minen, también en la lengua, el terreno de las ignominias naturalizadas? Etc.. En la línea de frente de la literatura de Graciliano Ramos se encuentran los dilemas que envuelven la condición del intelectual interesado en política. Es decir, en la medida en que pasa por la autorreflexión exigente, la condición política del intelectual (“posicionado” aún cuando se quiere “neutro”) se hace inmanente a la representación literaria, componiendo poco a poco la materia de las obras y constituyendo su punto de vista. Se trata de un proceso, en el cual esa conciencia gana forma.

De un romance a otro, la presencia incontorneable de la propia subjetividad es, de inicio, el contenido represado de esa producción, en una escritura que se quiere lisa, haciendo de la objetividad su estilo, sea para decir el mundo sin encanto ni asombro (y aquí, afecto es cognado de afección), sea para dar voz directa a los narradores personajes, que dan testimonio de la historia más allá del “yo” del autor. En un país en que la constitución del sujeto está más próxima del corazón<sup>1</sup> del que del autocentramiento y de la autorrealización en el mundo, más próxima, paradójicamente, de aquello que rebosa, en un movimiento centrífugo, excéntrico, la notoria exigencia de contención – que es a de la escritura de Graciliano, pero no sólo de la escritura – tiene significado específico. En ese sentido, se trata de una exigencia de la forma artística alcanzada por Graciliano Ramos, la cual no se traduce en idiosincrasia o simplemente en una escritura caprichosa, constituyendo, antes, un problema que dice respeto a nosotros. Este gana más un pliegue a medida que la subjetividad del autor sin embargo emerge como un *doblo*. El recogimiento de la subjetividad del escritor en una construcción visiblemente disciplinada, cuyo estilo impersonal encuentra cuerpo en *Vidas secas* (en el narrador de 3ª persona y en la materia que exige distancia en la aproximación) se revierte aparentemente en un segundo momento en el cual el “yo” será el norte, no menos duro, que guía el pasaje del otro en el yo – de la alteridad y del propio sujeto extrañado en la investigación de ese “yo” del autor –, ensayada en los libros de memoria, *Infância* y *Memórias do cárcere*. Sin mucha énfasis en el cuánto hay de dilemático en esas opciones, Antonio Candido llamó a la crisis de tráfico “continuo y solidario”(CANDIDO, 1999: 97), aunque “irreversible” (CANDIDO, 1999:99), entre dos polos: de la ficción a la confesión. (Nótese sin embargo que el término escogido por el crítico, “confesión”, da nombre a una especie de mala conciencia del escritor de izquierda que

---

\* Profesora del Departamento de Teoría Literaria y Literatura Comparada de la Universidad de São Paulo, autora de *Lugar do mito: narrativa e processo social nas Primeiras estórias de João Guimarães Rosa* (São Paulo, Nankin Editorial, 2006) e de *A casa deles – contos* (São Paulo, Nankin Editorial, 2009).

<sup>1</sup> Tal *ethos*, como una formación histórica decurrente de la no formación de una esfera pública en que la identidad y la alteridad se formaran, como personas individualizadas y como partes de una coletividad, fue estudiado por el célebre ensayo de Sérgio Buarque de Holanda (HOLANDA: 1995). Pienso también en el ensayo de Maria Sylvia de Carvalho Franco (FRANCO: 1983), el cual apunta para la violencia personal como moralidad, para la disputa y la valentía en lugar de la ciudadanía y de la posibilidad de realización de los atributos personales en la construcción del mundo. Ver aún, fundamentalmente, los varios ensayos de Roberto Schwarz que muestran, en las esferas sociales más bajas, la compensación imaginaria como sucedáneo de la subjetividad bien formada; en las élites, el capricho y la desfachatez de clase como fantasmagorías de sujetos, en un país esclavista. (Entre otros, SCHWARZ: 1991). Finalmente, sobre la especificidad, históricamente determinada, de la “formación” de varios personajes de la literatura brasileña, ver PASTA: 2008).

pasará en examen la propia formación familiar violenta y, enseguida, la experiencia, su tanto intransitiva, de la cárcel.)

Volviendo a nuestro punto: de la subjetividad entre paréntesis del escritor en los romances en 1ª persona a la autoinspección en los libros de memoria hay un proceso de emersión de la subjetividad del autor (el intelectual y su posición específica) como un doble de la representación, lo que confluye para un grado máximo de desliterarización de la literatura. Tal proceso viene a la luz ya en *Vidas secas* – donde, oculto en la perspectiva supuestamente objetiva, o por lo menos “contenida”, lo “yo” del autor es perceptible como un otro no autorizado del universo representado –, momento en el cual el punto de vista se hace materia de romance, y no más sólo un conjunto de procedimientos que colocan en perspectiva los objetos de la representación. Cabe señalar la ocasión de esa autoindagación de la subjetividad del autor, transformada en problema del punto de vista justamente cuando, con *Vidas secas*, el realismo brasileño alcanza uno de sus puntos máximos de ordenación racional, seria, analítica y impersonal. Si antes el escritor Graciliano puede ser visto entrañado en suyos personajes (en el carácter crítico fuertemente negativo de Luís de Silva, aunque allí fracasado; en la racionalidad de Paulo Honório contra la “afección” de los sentimientos, aunque también él un revés del escritor), es en *Vidas secas*, cuando un imperativo ético exige separación entre el autor y la materia narrada, que la subjetividad del autor-narrador de 3ª persona pasa a ser su contenido reflejado, aun así, fantasmal. Es decir, el realismo impersonal, en ese caso, apunta conscientemente para el lugar social de tal potencia subjetiva, la analítica. En un universo de ficción que tiene la vocación de examinar el carácter violento y siempre negativo de la subjetividad de no-sujetos, esa *otra* subjetividad, la analítica, es por su fuerza un elemento paradójico, produciendo tensión el conjunto de la representación. Las dificultades históricas objetivas implicadas en esa combinación emergen cuando la representación toca su límite, delante de personajes que son “nadie”. Mientras que “sobra”, esa potencia del lenguaje se configura, sin embargo, tal cual un espectro, que retorna preguntando por sí: será él la materia de lo futuro examen a que el autor, en una nueva vuelta, irá a lanzarse. Si en la historia del país autonomía y autoridad se confunden, la “libertad” de la imaginación sobre el otro/por el otro pasará por un nuevo proceso de contención y extrañamiento por parte de ese autor, llevando la ficción a volver el paso para examinar sus presupuestos. A medida que se interesa por representar el abismo social, esa revisión parece traducir una exigencia de la materia en un país sin una experiencia real, o una imaginación más exacta<sup>2</sup>, de proceso de emancipación en que el “otro” pudiera reinventarse como sujeto de la historia; por otra, una exigencia de la materia histórica en un país sin experiencia propiamente revolucionaria (para Graciliano, la entonces fresca “Intentona Comunista” no habría pasado de “cuartelazo”). La fuerza estructurante de las diferencias sociales retorna así por la ventana, pero el escritor hace de esa condición históricamente producida un dato de la forma, que en las obras siguientes se transformará en una especie de autorreflexión empeñada. Transformando, por una exigencia local, el realismo impersonal en problema, el narrador despersonalizado de *Vidas secas* da forma – en sus oscilaciones entre dar voz, callarse o hablar por el otro – a la posición constreñida del intelectual, tanto más presionado en el espejo de la representación cuánto en la mira de un otro de “clase”, la familia de “retirantes nordestinos” (es decir, emigrantes de una región muy pobre, el nordeste de Brasil), que lejos está de ser un “hermano vengador”, como lo quiere Drummond más adelante. Después de *Vidas secas* y de dos tentativas malogradas de romance, lo abandono de la forma romance puede ser visto como síntoma radical de la crisis.

Trátase así de un conjunto de problemas entrelazados: 1) la contradicción permanente que caracteriza el intelectual, constitutiva de la experiencia de ese sujeto social a partir de la instauración de la orden burguesa – suyo (no-)lugar social, laminado por los dos estratos fundamentales, las élites y los pobres –, y que parece venir a la superficie en el recorrido de las obras de Graciliano Ramos, pautada por especificidades locales (un *Lumpen*-intelectual en un

---

<sup>2</sup> Como se sabe, también en Europa el ideal de un sujeto burgués bien formado reveló después de 1848 toda su carga ideológica. Aquí, pero, ni aún la ilusión de un sujeto a camino de la autonomía llegó a proyectarse como realidad posible, en un país cuya herencia esclavista fue sólo parcialmente traída a la conciencia y, a buen seguro, aún no fue superada.

cuadro brasileño de cooptación de los intelectuales, con las debidas ambivalencias que, en los mejores escritores del periodo, son incorporadas como problemas internos a las obras); 2) en *Vidas secas*, la mimesis, por el romance, del choque entre medio social y personas destinadas a ser “nadie”, es decir, la contradicción que esa materia específica insufla en la forma del romance, tradicionalmente narrativa de la constitución del individuo burgués; 3) el realismo impersonal que intenta dar cuenta de representar tal materia histórica y que, paradójicamente, da señal de la persona del autor, en el propio romance que se quería impersonal; 4) lo abandono del romance y la forma de las memorias como autoanálisis de la formación del escritor en el seno de la familia patriarcal brasileña y de las relaciones de poder en la esfera doméstica, lo retorno a la representación de su otro (de “clase”) y de sí aún en la experiencia de la prisión.

Una mirada amplia para la estructura de los romances del autor debe ayudar a circunscribir mejor el punto de inflexión de una radical crisis de la representación.

Inicialmente, la imaginación de la identidad y de la alteridad se atiene a los límites de los personajes, desde inmediatamente, pero, centrando el romance en los problemas de la no-constitución de individuos, en vez de estructurarlo en la lucha entre los ideales individuales y el mundo, como hace muy tiempo ya era el caso en el romance europeo, o, posteriormente, en la escisión del individuo y en la imposibilidad de aprehender la totalidad social. Si el romance narra la trayectoria en que un individuo se opone al mundo y de él adquiere conocimiento, ganando sentido y substancia, o vida interior consciente, aún cuando fracasa, sabemos que después de 1848 esa forma entra en crisis. Sin embargo, sea en sus ejemplares más canónicos, sea en los caminos experimentales trazados por la crisis del romance, en Europa la subjetividad burguesa reguló gran parte de las obras pertenecientes a tal forma literaria, configurando el eje no sólo del romance más objetivo, como del introspectivo. Por diferencias relativas al proceso histórico, en Graciliano el movimiento de un romance a otro, hasta *Angústia*, es de intensificación de la crisis de alguien-menos-que-sujeto. (Valle acordar más una vez que en Brasil el ideal de un sujeto autónomo no fue producido en la constelación de un proceso revolucionario, por otra, no tuvo suelo histórico propicio, así como su agotamiento no transcurrió de las desilusiones subsecuentes a tal proceso; la subjetividad burguesa, aquí, se orientó por la institución de la esclavitud moderna, siendo por lo tanto (de)“formada”, desde el origen, por un proceso histórico en el cual lo “yo” es una identidad sin otro.) En la mediación entre “yo” y el mundo, la subjetividad se reparte en vez de constituirse, pero al contrario del que se da en la tradición del doble en los países céntricos, al dividirse ella *no configura dobles nítidos*<sup>3</sup>, como si la exigencia moderna de autonomía, propiciada al individuo por el movimiento de la reflexión, es decir, por el movimiento de ir al otro para volver a sí, reconociéndose, aquí encontrara obstáculo aún mayor al ideal concebido en el contexto de la revolución burguesa: aquel en que el individuo, recientemente liberado y aislado, buscaba en sí mismo su fundamento. Así, en *Caetés*, el doble del escritor João Valério son indios que él desconoce y sin embargo intenta representar literariamente; “otros” bien distantes, por cierto extintos, hechos de su propia inconsistencia. En *São Bernardo*, la consistencia es diversa: en una fusión teratológica significativa, el otro y el mismo coinciden (y en ese sentido Madalena, “comunista”, es sólo uno de los dobles del traidor del propio origen). La no-identidad al largo de la vida, que paradójicamente le garantiza uno “yo” potente – o mejor, uno “yo” *que puede*, por la violencia asociada a la propiedad –, es más del que mimetismo del carácter cambiante del dinero, incluyendo componentes arcaicas, léase regresivas, de nuestra “dialéctica enrarecida entre no-ser y ser-otro” (GOMES, 1996:32): Paulo Honório reúne en su persona el oprimido y el opresor, el capitalista moderno y el “mandão [mandón]local”, el escritor (semi)esclarecido y la criatura mitad humana. Su doble es, en las últimas páginas del romance, un lobisomem [hombre lobo], el punto final de un melancólico examen de conciencia, salto regresivo sobre la propia historia y la propia razón.

En *Angústia*, el “exceso de conciencia” sobre las injusticias socialmente asentadas lleva al asesinato y al brote psicótico, y así a una radical disociación. Este último es, de resto, el vértice fundador de la narrativa de Luís de Silva. En ese sentido, Julião Tavares, el heredero sin

---

<sup>3</sup> La hipótesis que sigo es de José Antonio Pasta en “Singularité du double au Brésil” (PASTA: 2002). Me apoyo en ese texto para la reflexión sobre el doble en Brasil.

escrúpulos, es también sólo una primera imagen duplicada de la heteronomía que será cabal. Disociación, alucinación, delirio persecutorio son síntomas de algo que su perspectiva de trozos no aprehende completamente pero de que se acerca cuando nombra un temor mayor, lo de restar solo, tan invisible a punto de no recaer sobre él ninguna punición por el asesinato cometido. Curiosamente, Luís de Silva da cuerpo al desacuerdo social del intelectual brasileño, con rasgo específico en el romance de Graciliano: nieto de la oligarquía rural decadente, sin influencia para beneficiarse en los nuevos arreglos de poder, se trata de alguien suficientemente ambiguo para recorrer el favor de los grandes y, sin conseguir posición de destaque, afilar, por el fracaso, su mirada crítica sobre la sociedad que lo relegó a la insignificancia. Nótese aún, como trazo recurrente tanto en Luís de Silva, como de otro modo en Paulo Honório, la disociación entre pensamiento y práctica, o entre conciencia y regla de conducta – disociación que figura la conciencia como un doble del mito, la reflexión como un doble de la esquizofrenia, respectivamente en *São Bernardo* y en *Angústia*.

Vale notar la insistencia en el uso de narradores escritores, fórmula presente en los tres romances, dando señal de una subjetividad del autor que inventa a sí misma. Lejos de ser ingenua, la fantasía/fantasmagoría tiene parte, más una vez, con la dificultad de decir “yo”. Su contenido de violencia es desde luego mensurable por la obstinada exposición de culpas históricamente acumuladas por la figura del intelectual.

En *Vidas secas*, el problema tiene otra dimensión. Un tanto a contrapelo de ese estilo en que todo está sujeto al dominio del análisis, el intelectual surge como una sombra que acecha el cuerpo. Delante de personajes cuya lucha con el mundo se sitúa muy cerca de la necesidad de supervivencia, buscando acompañar las acciones y la introspección de seres cuyo proceso de individualización es minado por las condiciones materiales (se trata de acompañar las acciones, las hablas y la introspección de no-sujetos<sup>4</sup>, como ya señalamos), el punto de vista se retrae – el narrador será, por primera vez en el romance de Graciliano, una 3ª persona impersonal, mientras la construcción que entremezcla el discurso directo de los personajes al uso, también limitado, del discurso indirecto libre, el cual parece señalar en ese caso más la distancia del que la posibilidad de pensar con los personajes. (Los pensamientos no son propiamente de los personajes, pero un imposible medio de camino entre la conciencia del narrador y a de ellas, un artificio tímido o intimidado de quien no habla por los personajes pero tampoco se contenta con verlas de fuera.) La economía textual, teniendo también parte con la dificultad de ficcionalizar (cómo hacer ficción la realidad del hambre?), apunta más del que nunca para la contención, la reducción. Así, por determinaciones de una materia que no es solamente el retirante nordestino, es también la propia diferencia social – que empuja a representar la miseria, en el mismo paso en que traba esa representación –, *Vidas secas* será el marco de una transición en la cual la subjetividad del autor emerge como un doble poco configurado, justamente cuando ese *sujeto* (el autor) se confronta con un *objeto* (del mirar) que es su otro de “clase”. Llamo aquí de “doble” a la presencia sin cuerpo del autor (pero con voz) en el libro, la cual pone en jaque la representación que se quiere impersonal. Es el caso, para dar un ejemplo entre otros pasajes, de un momento en el capítulo “Cadeia”. Fabiano piensa sobre lo que lo hizo ir a parar allí; estaba prendido por ser bruto, por no saber explicarse? La narración imagina de cerca la mente de Fabiano, que intuye mucha cosa sobre los nexos sociales: “Estava preso por isso? Como era? Então mete-se um homem na cadeia porque ele não sabe falar direito? Que mal fazia a brutalidade dele? Vivía trabalhando como um escravo.”<sup>5</sup> (Ramos, 1965: 40.) Las preguntas tienen sentido en sí mismas y siguen adelante por más media página. Pero de repente el hilo del pensamiento se pierde y Fabiano se acuerda del papagayo que habían comido en la riba del río, el cual no sabía hablar. Un narrador surge entonces, interrumpiendo, según todo indica, su

---

<sup>4</sup> En cierta medida, que sirve de parámetro a la radical no-constitución de las demás personajes del libro, de la perra Baleia casi se puede decir que es, porque imagina la libertad. No fuera el hecho de hacerlo a camino de la disolución, mientras agoniza. Aun así, es tal la atmósfera opresiva del romance de Graciliano que su delirio de plenitud da la impresión de una fantasía exacta – la existencia en un mundo lleno de conchillos de Indias, donde no hay hambre.

<sup>5</sup> En traducción literal: “Estava prendido por eso? Como era? Entonces se mete un hombre en la cadena porque él no sabe hablar derecho? Que mal hacía su brutalidad? Vivía trabajando como un esclavo.”

propia imaginación de ese sertanejo inventado por él, creando, con su persona y sus pensamientos, un obstáculo a la representación del otro, que no puede correr suelta. La narración en ese momento deja de ser impersonal. En una paradoja aparente, el cual hace venir a la superficie un conjunto de contradicciones reales, históricas, la voz del autor interviene en la escena, no para decir de la imposibilidad de dar la voz a Fabiano pero para hablar lo que él supuestamente no sabe decir. Pasamos a acompañar un narrador que hablará explícitamente por el otro:

“*Fabiano também não sabia falar. Às vezes largava nomes arrevesados, por embromação. Via perfeitamente que tudo era besteira. Não podia arrumar o que tinha no interior. Se pudesse... Ah! [...]*

[...] Fabiano queria berrar para a cidade inteira, afirmar ao doutor juiz de direito, ao delegado, a seu vigário e aos cobradores da prefeitura que ali dentro ninguém prestava para nada. Ele, os homens acorados, o bêbedo, a mulher das pulgas, tudo era uma lástima, só servia para aguentar facão. *Era o que ele queria dizer.*”<sup>6</sup> (Ramos, 1965: 41.) [Grifos meus.]

La representación del otro encuentra su límite en una voz del autor transformada en autoridad narrativa.

En un cuadro en que la tradición del autoritarismo brasileño necesitó renovarse, incluyendo en su discurso ideológico un nuevo sujeto social, el proletariado brasileño que ganara recientemente bulto con la nacionalización del mercado de trabajo los años 1930, decurrente de las demandas del proceso de industrialización, Graciliano Ramos busca en *Vidas secas* representar un lumpemproletariado al margen del proceso y distante de aquello que parecía ser el trabajador a camino de alguna individualización. La experiencia será decisiva. Como dijimos, después de dos tentativas malogradas de continuar a escribir romances, el autor pasa al examen de la propia formación familiar violenta, en *Infância*. Dicho de otro modo, la mimesis de la sociedad cede el paso – o retrocede, consciente y consecuentemente – a la reflexión sobre la familia brasileña, donde Graciliano parece descubrir no la antítesis de las reglas sociales violentas pero su matriz público-privada, y, particularmente, la matriz de su propio punto de vista. Graciliano no hace de eso materia de romance, lo que me parece resaltar el carácter deliberado de reflexión (y no de retorno a una etapa del romance más direccionada por cuestiones morales<sup>7</sup>, como será el caso de algunos autores de la década de 1930, a ejemplo de Lúcio Cardoso). Esa elección parece decisiva inclusive para que pueda después narrar la cárcel sin ocultar lo que, desde su mirada sobre los presos comunes, aquellos que más le interesan, da testimonio de esa distancia, buscando retener su rasgo histórico-social.

El paso inquieto entre *Vidas secas* e *Infância* sugiere que el doble del escritor brasileño politizado es, así, no sólo el sertanejo, el otro de “clase”, pero el cuerpo que oscila entre ese otro y la propia ascendencia del escritor: el oligarca partidario del mandonismo local, cuyo trazo esclavizador aún necesitaba ser expurgado del lenguaje.

## Bibliografía

---

<sup>6</sup> En traducción literal: “*Fabiano tampoco sabía hablar. A veces largava nombres incomprensibles, para enganar. Veía perfectamente que todo era tontería. No podía ordenar lo que tenía en el interior. Si pudiera... Ah! [...]*

[...] Fabiano quería gritar para la ciudad entera, afirmar al doctor juez de derecho, al delegado, a don vicario y a los cobradores del ayuntamiento que allí dentro nadie prestaba para nada. Él, los hombres en cucullas, el borracho, la mujer de las pulgas, todo era una lástima, sólo servía para aguantar machete. *Era lo que él quería decir.*” (Ramos, 1965: 41.) [Bastardillas mías.]

<sup>7</sup> El argumento centrado en la familia y en las cuestiones morales ocupó parte importante del romance en el siglo XVIII, sobre todo en obras de Richardson y de Fielding, en una Inglaterra en que la ideología de la estabilidad social basada en la no movilidad entre las clases entraba también para la construcción, reciente, de ese género. Cf. Ian Watt, *A ascensão do romance*, São Paulo, Companhia das letras, 1990.

- CANDIDO, Antonio 1999 (1955) *Ficção e confissão – ensaios sobre Graciliano Ramos* (Rio de Janeiro: Ouro sobre azul).
- FRANCO, Maria Sylvia de Carvalho 1983 (1983) *Homens livres na sociedade escravocrata* (São Paulo: Kairós).
- HOLANDA, Sérgio Buarque de 1995(1936) “O homem cordial” em *Raízes do Brasil* (São Paulo: Companhia das Letras).
- MICELI, Sérgio 2001 (2001) *Intelectuais à brasileira* (São Paulo: Companhia das Letras).
- PASTA, José Antonio 2002 (2002) “Singularité du double au Brésil” en Cartel franco-brésilien de psychanalyse (coord.) *La clinique du spéculaire dans l’oeuvre de Machado de Assis* (Paris: Association Lacanienne Internationale).
- PASTA, José Antonio 2008 (2008) “Variação machadiana sobre o tema da formação” en Marcos Nobre et al. (coords.) *Tensão e passagens: filosofia e modernidade* (São Paulo: Singular/Esfera Pública).
- PASTA, José Antonio 2010 (2010) “Volubilidade e ideia fixa (o outro no romance brasileiro)”, en *Sinal de menos* (São Paulo) Vol. 2, Nº 4.
- RAMOS, Graciliano (1933) *Caetés* (Rio de Janeiro: José Olympio).
- RAMOS, Graciliano (1934) *São Bernardo* (Rio de Janeiro: Record).
- RAMOS, Graciliano (1936) *Angústia* (Rio de Janeiro: José Olympio).
- RAMOS, Graciliano (1938) *Vidas secas* (Rio de Janeiro: José Olympio).
- RAMOS, Graciliano (1945) *Infância* (Rio de Janeiro: José Olympio).
- RAMOS, Graciliano (1953) *Memórias do cárcere* (Rio de Janeiro: José Olympio).
- SALLES GOMES, Paulo Emílio 1996 (1973) *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento* (Rio de Janeiro: Paz e Terra).
- SCHWARZ, Roberto 1991 (1990) *Machado de Assis: um mestre na periferia do capitalismo* (São Paulo: Livraria Duas Cidades).