

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

PROGRAMA DE POSGRADO EN LETRAS

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

INSTITUTO DE INVESTIGACIONES FILOLÓGICAS

EL CUERPO COMO LÍMITE, EL ENTORNO COMO VACÍO.

LA CONSTRUCCIÓN DEL ESPACIO EN LA NARRATIVA DE

GRACILIANO RAMOS.

T E S I S

QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE

MAESTRÍA EN LETRAS

(LETRAS MODERNAS PORTUGUESAS)

PRESENTA:

LÓPEZ MÁRQUEZ CARLOS ALBERTO

ASESORA: MTRA. VALQUIRIA WEY.

MARZO DE 2007



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

*Eu não estranhei a minha modificação
[...] Eu mudei, não foi o meu disco que
mudou, foi a minha cabeça que mudou,
foi a minha vida que mudou, foram os
meus nervos que descansaram; o meu
travesseiro que é muito mais
aconchegante, a minha casa que é muito
mais gostosa, a minha vida que é muito
melhor.*

Elis Regina. *MPB Especial*, 1973

Feminino é o dom
que o leva a entoar
a canção que sua alma sente no ar.
Feminina é a paixão,
o seu amor musical,
feminino é o som do seu coração.

Milton Nascimento, *A feminina voz do cantor*.

A presença das mulheres —do feminino— teve —tem— uma influência definitiva na minha vida, desde as minhas colegas, alunas, professoras, amigas, até aquelas que estiveram desde o início comigo: minha avó, Genara Calderón; minha tia, Rosa María Márquez; minhas irmãs e você, Irma Cecilia, mãe, porque, mesmo a gente brigue muito, admiro a mulher que você é.

Aos meus irmãos, Genaro, Norma y Patricia, essa nossa neurose é boa, né?

Aos meus sobrinhos, César, Damián Rodrigo y Samantha, porque vocês, barulhenta turma, além da neurose, trazem perspectiva à minha vida.

Orlando, "Laloy", porque você tem trazido muita felicidade à minha vida, porque, muitas vezes, você tem sido a razão para eu continuar.

Às minhas irmãs por eleição: Karla, Marcela e Lulú. Por essas longas conversas ao redor de uma xícara de café (mesmo for do Vip's), por ter trazido luz à minha vida, por acreditar em mim mais do que eu mesmo, pela sua força e pela sua coragem que tem sido sempre um exemplo para mim, pela estrada que percorremos juntos, pela bruxaria. Adoro vocês!!!

Bere, por às vezes andar meio desligados, por nem sentir os pés no chão.

Leta, novamente, pelo apoio técnico e sentimental. Por esses dias que serviram de prova, pela sua paciência, por podermos nos escutar sem virarmos malucos, por esses jantares (sempre regados a batuques —Maria Rita *dixit*—) aonde esse projeto ganhou forma e cobrou sentido. Sobre todo pelas mulheres, né?

Chava, oi cara, você é muito legal! Por partilhar com a gente os seus "rolemas".

Mtra. Valquiria, sin su ayuda, su paciencia, sus estimulantes observaciones y su apoyo esto jamás habría salido a la luz. Gracias.

Gracias al Dr. Ignacio Díaz Ruiz, al Dr. Romeo Tello y a la Mtra. Consuelo Rodríguez por la atención con que leyeron este trabajo.

Baruj shekojó ugburató malé 'olam.

ÍNDICE

Um deserto extrañamente povoado.	6
Interludio: Historias de todo el Brasil. O de los lectores —y hacia mi lectura— de Graciliano Ramos.	11
I. Una propuesta de lectura de la narrativa de Graciliano Ramos: "Um ladrão".	21
1. Las limitantes de la vista: voz narrativa y perspectiva.	21
2. Sensación y percepción: la construcción espacial.	28
II. <i>Insônia</i> : El espacio confinado.	44
1. Este cuarto es una sepultura.	46
2. Pedazos de realidad. Cuerpo, dominio y espacio.	55
3. Recelé enloquecer, otra frontera increíble. Espacio y angustia del ser.	60
III. <i>Vidas secas</i> : Un espacio itinerante.	69
1. Como res desgarrada. Cuerpo, lenguaje y espacio.	70
2. La naturaleza como espacio cíclico o el desconcierto del mundo.	83
IV. <i>São Bernardo</i> : Espacio y poder.	94
1. Sólo se conoce lo poseído. Un espacio bien concertado.	95
2. Ojos, nariz y una boca enormes. La transformación de São Bernardo.	105
V. Silogismos con colores, o de música, cine y pintura: Graciliano Ramos y Candido Portinari. Similitudes en la construcción del espacio.	119
A terra imóvel como eu. Conclusiones	140
Bibliografía	147

EL CUERPO COMO LÍMITE, EL ENTORNO COMO VACÍO.

LA CONSTRUCCIÓN DEL ESPACIO EN LA NARRATIVA DE GRACILIANO RAMOS.

(*INSÔNIA, VIDAS SECAS Y SÃO BERNARDO*)

UM DESERTO ESTRANHAMENTE POVOADO.

Toda planta del campo todavía no estaba en la tierra, y toda hierba del campo todavía no había brotado, porque no había hecho llover el Eterno, Dios, sobre la tierra; ni estaba la persona para trabajar la tierra.

Séfer Bereshit, 2, 4-5.

Não seria fácil conduzir aquele povo todo, através de lugares hostis, para uma nova Canaã. Não seria fácil, nem seria necessário.

Graciliano Ramos, "A propósito da seca".

Quien cuente con la paciencia para ir leyendo estas páginas se dará cuenta de ciertas obsesiones que me asaltan, una de ellas la música. Tal como lo confieso más adelante, este proyecto tuvo su "sound track", el cual en mucho explica lo que yo deseaba compartir con los demás al estudiar a Graciliano Ramos.

Hace algunos años, cuando cursaba un seminario sobre Guimarães Rosa y Clarice Lispector con la Mtra. Valquiria Wey —y después de haber abandonado un proyecto sobre un escritor

portugués; por sugerencia suya comencé a leer, si mal no recuerdo, *Vidas secas*. Lo que más me impresionó fue la sensación de asfixia y opresión que transmitían cada uno de sus capítulos, ¿de dónde provendría? Algo comenzó a llamar mi atención, si la familia de Fabiano depende —directa o indirectamente— de la tierra, ¿por qué ésta nunca es descrita?

Mi segundo acercamiento debió haber sido con *Memorias do Cárcere*, y aquí la respuesta comenzó a surgir. El lugar es pauperizante, el espacio agobia al personaje. Uno de los pasajes que no se me olvidan es el traslado en barco: calor, hacinamiento. El lugar es escuetamente descrito, no obstante es tremendamente vívido.

La tercera obra que leí debió haber sido *Insônia*. La imagen de la brasa de cigarro flotando en la oscuridad de la habitación me encantó, el enfermo diluyéndose en la cama dejando la conciencia esparcirse por el cuarto me inquietó. ¿Cómo es la enfermería? Jamás se nos dice. ¿Cómo es la calle por la que el protagonista transitaba antes de la enfermedad? Lo mismo. El espacio casi no existía, no obstante allí estaba, se dejaba sentir. Un espacio inexistente, ¿silente?¹

¹ Ramos es no sólo uno de los escritores más importantes de la literatura brasileña, sino también uno de los más estudiados; no obstante, las aportaciones que hasta ahora se han hecho al estudio de su obra —lo cual se ha determinado después de una revisión exhaustiva en el catálogo electrónico *Dedalus* de la Universidad de São Paulo, principalmente— giran en torno a temas como la marginación, su filiación al Partido Comunista, su manera de abordar el realismo crítico, los aspectos biográficos que en ella se encuentran o la construcción del narrador. Poco es lo que se ha dicho acerca de la construcción espacial.

Lo más cercano a ello es la disertación de maestría realizada por Eduardo Muneratti en 1994 y que lleva como título "Atos agrestes: uma abordagem geográfica na obra de Graciliano Ramos". El objetivo de este trabajo radica, según su propio autor, en "localizar a temática de geografia na obra de Graciliano Ramos [...] através da leitura alegórica (autor e época), da espacialidade/temporalidade em seu romance [*Vidas secas*], uma análise de contextualização da obra como manifestação de uma unidade de pensamento, querendo ao mesmo tempo, entender o espaço diferenciado de produção e de reprodução social".

Mientras que este trabajo se centra en analizar la relación hombre-naturaleza desde la perspectiva de la Geografía humana, y, por tanto, centra su

Poco después, durante un curso sobre teoría narrativa con Lauro Zavala, surgió el embrión. Decidí analizar "Paulo". Ese trabajo fue no sólo el germen de toda la tesis, sino, sobre todo, de los que ahora son sus dos primeros capítulos. Aún no sabía a ciencia cierta cómo abordar el problema: un tímido acercamiento a la narratología, un borrador de lo que serían los cuadros semióticos.

El proyecto se quedó encajonado bastante tiempo, el suficiente para que el largo brazo de la administración me alcanzara (con justa razón, por otro lado); sobre todo el necesario para que las ideas madurasen. No me arrepiento.

En mayor o menor medida lo que me interesa mostrar en este trabajo es cómo se erige el espacio dentro de la narrativa y cómo el personaje se relaciona con él. Hablo de Graciliano, pero mal que bien las afirmaciones aquí expuestas pueden aplicarse a otros escritores, parecidos y disímiles.

¿Cómo nace el espacio, un espacio? Una de las respuestas más antiguas que podemos encontrar está en el Génesis; la cita que abre estas páginas está tomada de la versión hebrea del mismo. En la tierra no había nada porque Dios no había hecho llover, lo que equivaldría a decir que aún no la había construido; la tierra no existe porque aún no hay persona alguna que la trabaje; lo que me recuerda otra canción:

Primeiro não havia nada,
nem gente nem paraíso,
o céu era tão confuso
e não havia nada.

La obsesión humana por la constitución del mundo es

interés en aspectos antropológicos y sociales que sirvan para caracterizar la literatura regional; mi intención es analizar los mecanismos de construcción narrativa que permiten configurar el espacio, dando menos peso —aunque sin dejarlo a un lado— al componente social y poniendo más atención en las repercusiones de la categoría espacial en la conformación y desarrollo del discurso narrativo.

innegable y enorme, yo la comparto y la traslado al ámbito literario. Si sustituimos en ese pasaje del *Séfer bereshit* Dios por narrador y persona por personaje tenemos la estructura literaria básica.

Por ello, como dije líneas arriba, decidí tener como sustento la teoría narratológica expuesta por la Dra. Luz Aurora Pimentel. El narrador es la instancia primordial que constituye y focaliza el universo narrativo, por lo cual, al inicio de todos los capítulos, comienzo por una revisión de esta instancia para saber cuáles son las herramientas con las que cuenta para hablarnos del entorno en el que sucede la historia. Estas consideraciones serán matizadas con las aportaciones de Isabel Filinich al respecto de los mecanismos de enunciación, principalmente en lo que respecta a la voz narrativa (enunciativa) y al punto de vista.

En lo que respecta a la construcción misma del espacio tendré como base el estudio que sobre ello realizó Pimentel; no obstante, el espacio raramente se encuentra despoblado; es necesaria la presencia de la persona(aje) para que termine de constituirse, por esto he decidido completar mis afirmaciones con el apoyo de teóricos que —con un corte más semiótico— hablan sobre los dispositivos de apropiación espacial, básicamente con Raúl Dorra y Pierre Oullet.

El lugar en que se mueven los personajes de Ramos no es único, la lectura de *São Bernardo* me lo mostró. La presencia de la hacienda es determinante, sin ella no se comprenderían los acontecimientos ni la personalidad de Paulo; aquí no encontramos un espacio silente. Así, la división de este trabajo en los cuatro primeros capítulos no responde sólo al hecho de tratarse de obras distintas, sino, sobre todo, a que cada una de ellas representa una respuesta distinta al mismo

problema².

De hecho, como lo mencioné páginas atrás, el primer capítulo comenzó siendo un análisis exclusivamente de "Paulo"; ese ensayo creció con la pretensión de abarcar tres cuentos más: "Relógio de Hospital", "Insônia" y "Um ladrão". Terminado el apartado me di cuenta de que este último no encajaba del todo, no había una correspondencia total, el uso de la tercera persona lo alejaba del resto —escritos en primera; pero lo convirtió en el ejemplo ideal para mostrar cómo será aplicado el marco teórico al resto de los textos.

Pero las diferencias en la construcción espacial no sólo se encuentran entre cada una de las obras, sino que en cada una de ellas existen variantes que se presuponen y excluyen a la vez, por lo cual decidí organizar cada una de esas categorías en un cuadro semiótico, herramienta que nos permitirá evidenciar esas relaciones.

El último capítulo versa sobre la relación pintura y literatura: Candido Portinari y Graciliano Ramos; las razones de su inclusión en este trabajo se explican al inicio del mismo, baste decir aquí que surge de la necesidad de clarificar, ejemplificar y detallar más la composición espacial de la narrativa de Ramos. Portinari arroja luz a Graciliano, aunque también Ramos ilumina a Candido; a final de cuentas el arte —como la Creación— es uno y, a la vez, múltiple, está interconectado, es sólo uno; un solo hipertexto, si se prefiere.

² De hecho, la intención de trabajar precisamente esos cuatro cuentos y dos novelas es porque considero que representan distintas y representativas —si bien relacionadas entre sí— formas de construcción espacial, lo cual espero demostrar al final de la investigación. Ello no implica que *Angústia* y *Caetés* no presenten variantes interesantes, pero incluirlas aumentaría considerablemente las dimensiones de este trabajo.

INTERLUDIO

HISTORIAS DE TODO EL BRASIL.

O DE LOS LECTORES —Y HACIA MI LECTURA—

DE GRACILIANO RAMOS.

Quem dirá a verdade? Os romancistas e os críticos ou aquele homem desconhecido que, em carta anônima ou num pedaço de folha de província descarregou o que tinha no cérebro?

Graciliano Ramos, "As opiniões do respeitável público".

En este artículo Graciliano nos propone, por lo menos, tres instancias que confluyen en el proceso de recepción de la literatura: los novelistas, los críticos y el público. La pregunta que plantea es interesante, en cuál de ellas encontraremos la opinión más fundamentada acerca de la novela como hecho social, pero, sobre todo, como hecho estético.

A su juicio, normalmente es la crítica quien hace que los lectores compren o no libros y que los juzga buenos o malos. La propaganda es importante, sin embargo, no siempre el público se somete a ella y, en ocasiones, reacciona en su contra y emite sus propias, rebeldes y originales ideas (2005, 222).

Ramos comparte la opinión de sus colegas y contemporáneos: la novela de su época es un asunto muy serio;

sin embargo la reciente lectura de la opinión de un lector lo ha desconcertado, es por ello que realiza el cuestionamiento que abre estas páginas.

A pessoa que a redigiu [a mofina] acha os escritores modernos chatos em demasia. Cita apenas alguns: João Alphonsus, Érico Veríssimo, Dionélio Machado, sem falar em Lins do Rego e Jorge Amado, que principiaram bem e estão agora horripelantemente prolixos. Esses deviam bastar. Infelizmente o redator da nota mencionada afirma, com injustiça, que o mais cacete de todos sou eu. Não concordo. (*Ibid.* 223)¹.

¿Qué camino le queda al escritor? ¿Transigir con el gusto popular?, pero, ¿existe un gusto popular? se pregunta Graciliano. Cuestión muy intrincada, que ni para él ni para mí es momento de dilucidar.

Lo que sí podemos sacar en claro de esas líneas es que tal parece que la obra graciliana tuvo una recepción difícil en su época. Nada raro, aún hoy la llega a tener. Pero, ¿qué sucede con la crítica? Ya sabemos la opinión de los propios escritores y la de alguien del público; parece buen momento para situar a Ramos en su tiempo.

En su artículo "Literatura y subdesarrollo", Antonio Candido dice que Latinoamérica ha presentado desde su proceso de independencia problemas de ajuste y lucha con el medio, así como conflictos ligados a la diversidad racial; todo ello acentuó la preocupación naturalista con los factores físicos y biológicos. Estos aspectos ocasionaron que la literatura regionalista se haya convertido en una constante en las

¹ Ofrezco a pie de página la traducción literal al español de las citas en portugués, la mayoría de Graciliano Ramos, y en la que no pretendo transmitir el ritmo o las imágenes poéticas existentes en el original.

La persona que la redactó encuentra a los escritores modernos demasiado desagradables. Cita sólo algunos: João Alphonsus, Érico Veríssimo, Dionélio Machado, sin hablar de Lins do Rego y Jorge Amado, que iniciaron bien y se han vuelto terriblemente prolijos. Estos debían bastar. Infelizmente el redactor de la nota mencionada afirma, con injusticia, que el más intolerable de todos soy yo. No concuerdo.

manifestaciones literarias durante los siglos XIX y XX (2000(b), 341-342).

Así, podríamos hablar de tres periodos del regionalismo latinoamericano. El primero de extracción romántica y surgido de la idea de la novedad que representa la independencia. En esta etapa se da un interés por lo exótico —transformado en estado de alma y en reflejo del optimismo social— y un respeto por lo grandioso; América es vista como la patria predestinada de la libertad.

Tenemos, después, la otra cara de la moneda, las visiones de desaliento ligadas a la desorganización de las instituciones y que darán origen a la literatura realista, pero, sobre todo, a la de corte naturalista.

Por último, en una fase de preconciencia del subdesarrollo, durante los años treinta y cuarenta, se desarrolla el regionalismo problemático —prolongación, a su juicio, del naturalismo decimonónico— que se llamó novela social, indigenismo y novela del nordeste.

Candido respeta esta subdivisión en otros de sus escritos, específicamente en el artículo "Literatura y cultura de 1900 a 1945 (Panorama para extranjeros)" y el libro *Iniciación a la literatura brasileña*; los cuales seguiré muy de cerca para detallar lo arriba dicho, específicamente en lo que concierne a la segunda y tercera fases.

El posromanticismo se caracteriza por una literatura sin rebelión ni abismos cuyo esfuerzo más tenaz es conseguir, mediante la copia, el equilibrio y la armonía, o sea, el academicismo (2000(a), 48). En esta etapa se continúa cultivando el regionalismo que caracteriza las letras brasileñas desde su inicio. Es una tendencia ocupada en

describir los lugares remotos del interior, sus costumbres características y aquello que divergía de los modelos urbanos; pero que tiene como vicio incurrir en el pintoresquismo superficial.

La forma más acabada de regionalismo es el cuento sertanejo, género artificial y pretencioso que crea un sentimiento de condescendencia en relación con el propio país. En él se encara, con moldes europeos, las realidades más típicas.

Uno de los representantes más destacados del regionalismo fue Bernardo Guimarães, pero la gran figura de la ficción del periodo fue José de Alencar. Éste, inspirado en la comedia humana de Balzac, intentó representar los diversos aspectos del país, incluidos los de épocas pasadas. Conocía y escribía muy bien el portugués, no obstante, flexibilizó la lengua y buscó matices diferentes para describir la naturaleza y la sociedad.

Tenemos también a Franklin Távora y a Alfredo d'Escragno Taunay. El primero escribió novelas ubicadas en el Pernambuco del siglo XVIII, la tónica regionalista es vista desde una perspectiva histórica; su posición es la forma extrema de una dialéctica secular del Brasil: la tensión entre localismo y centralismo, en la política y en la cultura. El segundo, como ingeniero militar, pudo identificarse mucho con el país; Candido piensa que su novela *Inocência* (1872) es probablemente una de las mejores del periodo.

El acontecimiento que se convierte en el catalizador de la nueva literatura es la Semana de Arte Moderno, en ella se conjugan tendencias capaces de renovar la poesía, el ensayo, la música y las artes plásticas (*Ibid.*, 58).

Al término de la primera guerra mundial, el Brasil se

encontraba más cerca que nunca del Occidente europeo, no sólo en el aspecto de conciencia social², sino, también en la faceta cultural. El arte primitivo, el folclor y la etnografía juegan un papel importante en la definición de las estéticas modernas, junto con la asimilación de la vanguardia europea.

Es característico que toda la generación modernista tendiese al ensayo, especialmente al histórico-sociológico. Todos intentan (Gilberto Freyre, Sérgio Buarque de Holanda, Caio Prado Júnior), redefinir la cultura brasileña a la luz de una evaluación nueva de sus factores. De aquí se desprende el hecho de que el decenio más importante sea el de 1930. La literatura y el pensamiento se emparejan y la novela y el cuento transitan por uno de sus momentos más ricos. (Cfr. Candido, 2000(a), 65).

El impacto mayor sobre la crítica y el público se debió a la llamada "novela nordestina", generalmente orientada por un realismo de corte naturalista y enclavada en los aspectos regionales. Por lo tanto, fue hasta cierto punto un regreso al regionalismo, pero sin pintoresquismo y con una perspectiva diferente, pues el hombre pobre del campo y de la ciudad aparecían, no como objeto, sino, finalmente, como sujeto, en la plenitud de su humanidad. Esto debido a una conciencia crítica que convierte a la mayoría de esos autores en verdaderos radicales por medio de la literatura. Es necesario observar que la etiqueta de "regionalismo" se debe en parte al hecho de que las evaluaciones literarias tuvieron como base Río de Janeiro, todavía entonces el gran centro intelectual del país. Por eso las narraciones que tenían como cuadro las provincias podían ser vistas como exóticas, en la medida en que describían un mundo diferente al de la capital.

² Con acontecimientos tales como las huelgas obreras de São Paulo y Río de Janeiro, la fundación del Partido Comunista Brasileño en 1922 o la efervescencia política originada en el levantamiento de 1922 y más tarde en la revolución de 1924.

Regionalismo significa a veces, para la perspectiva de ésta, simple distanciamiento geográfico. (2005, 90)

Discúlpese la larga cita, pero resulta fundamental, no sólo para comprender esta etapa, sino también para determinar la propiedad de su denominación. Con lo hasta aquí revisado, hemos visto que Candido designa a este periodo, con al menos, cuatro nombres: regionalismo, neonaturalismo, novela social y novela del nordeste.

El primero es un término extensional que hace referencia, tal como ya vimos, a una tendencia generalizada de la literatura latinoamericana (no sólo brasileña). El segundo se debe a la continuación (o perfeccionamiento, incluso) de las fórmulas narrativas de fines del siglo XIX e inicios del XX. A su vez, el tercero indica la preocupación de estos escritores por realizar en su obra un análisis social, además de señalar la filiación —o por lo menos simpatía— que tenían con el comunismo. Por último, el cuarto es una referencia temática (incluso de origen) y determina las obras cuya temática se centra en retratar y analizar los problemas del nordeste.

Así, la etiqueta de regionalista (incluso la de neonaturalista y novela del nordeste), tal como el mismo Candido asevera, se aplica sólo en parte a Graciliano Ramos³.

³ No deseo detenerme demasiado en aspectos biográficos. En lugar de soportar mi ruda prosa y una retahíla de fechas, siempre será más provechoso para quienes tengan interés en ello acercarse a la pluma de nuestro escritor con *Infância* y *Memórias do Cárcere*; y para revisar su relación con el Partido Comunista Brasileño el estudio de Paulo Mercadante, *O manifesto do trágico*. No obstante daré algunas precisiones.

Nace en Alagoas en 1892. Pasó la infancia y la juventud en su estado natal, y a los veintidós años viajó por primera vez a Río de Janeiro e incursionó en el periodismo. De regreso a su tierra se inició en la vida pública y en la literatura. Entre 1928 y 1930 escribe *Caetés* (publicado hasta 1933), su primera novela. En esos años se relacionó con el grupo de narradores del nordeste. En marzo de 1936 fue encarcelado por el cargo de subversión. En agosto de ese mismo año publica *Angústia*. Es hasta 1945 que se afilia al PCB y saca a la prensa *Infância*. Edita *Insônia* en 1947. En 1952 viaja a la URSS, en el transcurso de ese

Ya que de sus cuatro novelas (no menciona nada respecto a sus cuentos), sólo *Vidas secas* (1938), la última, podría responder a ese esquema.

Desde este punto de vista tal vez podría aplicársele la etiqueta de novelista —narrador— social; no obstante, de acuerdo con Paulo Mercadante, en sus primeras obras —*Caetés* (1930) y *São Bernardo* (1934)— no existe, tan siquiera, un ataque discreto al orden social y económico. Sus novelas no se constituyen como literatura revolucionaria, como sí sucede con de la obra de Rachel de Queiroz, Lins do Rego y Jorge Amado⁴. Graciliano reconocía el talento de los escritores nordestinos, aunque tenía reparos con la preocupación panfletaria de sus objetivos (1994, 60-61).

Aun cuando no es el objetivo de esta tesis —ni mucho menos el de estas líneas— analizar la posible influencia del comunismo y del marxismo en la estructura y la ideología de la narrativa de Ramos, no puedo concordar plenamente con la aseveración de Mercadante al respecto de que la obra graciliana no se constituya como literatura revolucionaria.

En el artículo "Norte e sul", el escritor alagoano analiza la distinción estética que se ha intentado establecer entre esas regiones. Bajo su parecer no existe tal cosa, lo

año su salud se agrava. Fallece a los sesenta años en Río de Janeiro, donde vivió desde su excarcelación.

⁴ José Lins do Rego buscó plasmar en su obra los ritmos del habla regional. En él lo pintoresco triunfa, por su capacidad de hacer sentir la consistencia de la naturaleza que rodea a sus personajes. En su llamado ciclo de la caña de azúcar domina la idea de decadencia que señala el cambio de las estructuras sociales y que arrastra a los individuos.

Jorge Amado comenzó con la llamada novela proletaria, que cultivó tanto en relación con los trabajadores rurales como urbanos (*Cacau*, 1933 y *Suor* 1934). A su vez, en *Jubiabá* (1935) entró el negro por primera vez de manera sólida en la literatura brasileña.

La novela nordestina conquistó la opinión del país, dice Candido, a partir de *A Bagaceira* (1928) de José Américo de Almeida y *O Quinze* (1930) de Rachel de Queiroz. Ésta se caracteriza por la fuerza de un estilo sencillo y expresivo, que reveló a una escritora cuyo gran talento fue confirmado por libros posteriores como *João Miguel* (1932) también de temática nordestina. (Cfr. Candido, 2005, 92 y ss.).

que tenemos "é que algumas pessoas gostam de escrever sobre coisas que existem na realidade, outras preferem tratar de fatos existentes na imaginação (2005, 191)"⁵.

Siguiendo con esa idea, afirma que los autores nordestinos son mal recibidos por los "enemigos de la vida" debido a que en sus escritos hacen referencia a "cuchillos, sombreros de cuero, escenas escandalosas, religión negra y al campo". La miseria incomoda.

Graciliano cierra el artículo con esa inquietante ironía muy suya, y que raya en el sarcasmo, afirmando que hay que desaparecer a esos tipos indeseables que escriben de asuntos inconvenientes, que se debe purificar la literatura y volverla inofensiva a fin de que no perturbe la digestión de los que pueden comer. Aquí, claramente, se muestra el aspecto y el gusto revolucionario de Ramos.

La obra de este autor no tiende al panfleto, ni sus personajes detienen jamás la acción para realizar reivindicaciones sociales, ni existe una crítica descarada hacia el sistema; pero, ¿tendría que ser así para que lo pudiésemos llamar narrador social? No.

Su obra es social, es revolucionaria, pero en un sentido más amplio y universal. Tal como afirma José Revueltas⁶ el realismo en el arte debe ser comprendido como "el método, el procedimiento que nos permite conocer la realidad exacta, verdadera, de los seres humanos, la sociedad en que viven y el mundo que los rodea" (1981, 54).

⁵ Es que algunas personas gustan de escribir sobre cosas que existen en la realidad, otras prefieren tratar de hechos existentes en la imaginación.

⁶ Varias veces a lo largo de este trabajo llamo la atención respecto a coincidencias entre Ramos y algunos otros escritores latinoamericanos. Con lo que hasta ahora he podido revisar no podría afirmar que exista un contacto directo entre ellos. En el caso de Revueltas es muy probable que Graciliano no haya tenido contacto con él, y a la inversa se podría afirmar lo mismo. En términos generales son coincidencias —sobre todo ideológicas, en algunas ocasiones estilísticas— que se pueden adjudicar a las condiciones culturales y sociales comunes a toda Latinoamérica; como parte de la conciencia del subdesarrollo de la que habla Antonio Candido.

La realidad entendida como simple espejo nos lleva al amarillismo, por ello debe ser necesariamente ordenada, armonizada en una composición sometida a ciertos requisitos, que son el modo que ella tiene de dejar que la seleccionemos. Posee un movimiento interno propio que debemos seguir para saber hacia dónde va, cuál es su dirección fundamental, su tendencia. La realidad no interesa por sus particularidades pintorescas, la región (propriadamente el campo, pero también, ¿por qué no?, la ciudad) se torna universal; reflejo de la preocupación de estos escritores con la situación política mundial⁷.

Graciliano realiza precisamente esto, no sólo en sus novelas, también en sus cuentos y en sus artículos. Sus personajes —y esto sí, espero, podrá ser observado en el análisis que estoy pronto a emprender— son sometidos a un examen pormenorizado de su conducta y de su pensar; de su relación con su entorno, con su espacio, que no es sino una síntesis de la sociedad.

Tal vez de este procedimiento muy propio de él —pero compartido por algunos de sus contemporáneos⁸— se desprenda el hecho de que su lectura resulte difícil, ya que como afirma en "Os amigos de Machado de Assis":

Não é razoável, porém, esperarmos que o leitor comum, que se agita com excessos literários de meado do século XIX, entenda e sinta Machado de Assis, homem frio, medido, explorador de consciências. Em geral

⁷ Es por ello que Candido afirma que este regionalismo fue un precursor de la conciencia del subdesarrollo, etapa en la que se producirá un "superregionalismo" que buscará que la expresión literaria refleje problemas de inteligencia formal y búsqueda interior. Cita los casos de Clarice Lispector con la ubicación extraespacial que da a sus personajes; y de Guimarães Rosa y Juan Rulfo, en los que encontramos consolidada esa universalidad de la región (2000 (b), 353).

⁸ Baste revisar sus propias opiniones respecto a los ya tan mencionados Lins do Rego, Jorge Amado y Rachel de Queiroz, en textos como "Bahia de Todos os Santos", "Norte e sul", "Caminho de pedras" "Pureza", entre otros, recopilados en *Linhas Tortas*.

não gostamos de que nos explorem a consciência —e, ainda quando sabemos que a exploração é bem feita, necessitamos algum esforço para habituarmos a ela (2005, 149)⁹.

No obstante, él mismo reconoce que —cayendo por mi parte en el lugar común— para todo hay gustos, ya que esa forma de hacer literatura que viene de Machado “a pesar de haber sido muchas veces injuriada [...] el público se ha interesado por ella (2005, 193)”. O como incisivamente comenta sobre la crítica de aquel lector con la que iniciamos este apartado:

“De qualquer forma há razão para ficarem satisfeitos os escritores atacados. O homem que os xingou leu com atenção o que eles escrevem e evidentemente gosta de amolar-se (2005, 223)”¹⁰.

⁹ No es razonable, sin embargo, que esperemos que el lectir común, que se conmueve con los excesos literarios de mediados del siglo XIX, entienda y sienta a Machado de Assis, hombre frío, medio, explorador de conciencias. En general no gustamos de que nos exploren la conciencia —y, aún cuando sabemos que la exploración esta bien hecha, necesitamos algún esfuerzo para habituarnos a ella.

¹⁰ De cualquier forma hay razón para que queden satisfechos los escritores atacados. El hombre que los injurió leyó con atención lo que ellos escriben y evidentemente le gusta afligirse.

I. UNA PROPUESTA DE LECTURA DE LA NARRATIVA DE GRACILIANO RAMOS:

"UM LADRÃO".

Tantos países, tantas costumbres
según la condición y el decoro,
tanta cabeza, tantos sentidos,
con cinco me doy por satisfecho.

Anónimo s. XVII.

1. LAS LIMITANTES DE LA VISTA: VOZ NARRATIVA Y PERSPECTIVA.

Para abordar el problema de la construcción espacial en la narrativa de Graciliano Ramos es necesario caracterizar los mecanismos básicos de la voz narrativa, ya que como bien señala María Isabel Filinich "los elementos indiciales o deícticos organizan el espacio y el tiempo alrededor del centro constituido por el sujeto de la enunciación y marcado por el *ego, hic et nunc* del discurso"(2004, p. 16); es decir, el narrador se erige en la instancia primordial de la construcción del discurso.

Es por ello que tomaré como base la teoría narratológica tal como la expone Luz Aurora Pimentel en su libro *El relato en perspectiva: estudio de teoría narrativa*, en el que la autora retoma conceptos de estudiosos como Genette, Greimas, Ricoeur, entre otros, complementándolos con su propia postura.

Pimentel define el relato como "la construcción progresiva, por la mediación de un narrador, de un mundo de acción e interacción humanas, cuyo referente puede ser real o ficcional"(1998, p. 10). De tal forma que esta definición

comprende desde la anécdota más sencilla hasta la novela más compleja.

El mundo narrado se divide en dos aspectos. El primero es el universo diegético (la historia) en el que se interrelacionan seres y objetos en un espacio y tiempo cuantificables. Su referente más inmediato es el propio universo que se va edificando; mientras que el referente último se encuentra en el mundo extratextual. El segundo aspecto es el discurso, lo narrado, se trata de los elementos lingüísticos que hacen posible la historia. Quien se encarga del acto de la narración es el narrador, que es considerado por Pimentel como el mediador de la construcción narrativa.

Aquí cabe hacer una aclaración, esta entidad llamada narrador es sumamente compleja, ya que tal como lo señala Ricoeur (1995, p. 519 y ss.) debe distinguirse entre voz narrativa y punto de vista. La primera es aquella que narra los acontecimientos, mientras que la segunda es el lugar que elige para hacerlo —yo la llamaré perspectiva. Ello da como resultado un sistema de variaciones que se concreta en el sistema del foco narrativo elaborado por Gérard Genette y del que hablaré más adelante.

O que o desgraçou por toda a vida foi a felicidade que o acompanhou durante um mês ou dois. Coisa estranha: sem nenhuma preparação, um tipo se aventura, anda para bem dizer de olhos fechados, comete erros, entra nas casas sem examinar os arredores, pisa como se estivesse na rua —e tudo corre bem (*Insônia*, 17)¹.

Este es el inicio de "Um ladrão" y nos enfrenta a un

¹ Lo que lo desgració para toda la vida fue la felicidad que lo acompañó durante un mes o dos. Cosa extraña: sin ninguna preparación, un tipo se aventura, anda —para ser sinceros— a ciegas—, comete errores, entra en las casas sin examinar los alrededores, camina como si anduviese en la calle —y todo ocurre sin incidentes.

narrador en tercera persona de carácter heterodiegético (Pimentel, 1998, pp. 135-143). Alguien se encuentra observando los movimientos torpes del personaje y se admira del hecho de que a pesar de su torpeza haya tenido éxito en sus correrías. No obstante, el ladrón no se ha dado cuenta de ello, se siente confiado. Si los movimientos son torpes, ¿cómo el narrador puede transmitir esa sensación de confianza que domina al personaje y que se trasluce en la frase "a felicidade que o acompanhou" y que se reafirma líneas adelante?: "Mas o rapaz tinha cabeça dura; animado por três ou quatro experiências felizes, estava ali, rondando o portão, como un técnico (*Insônia*, 18. El subrayado es mío)"².

La voz narrativa de tercera persona está fuera de la diégesis, no participa en ella, sin embargo, el lugar que ha escogido para hacerlo es dentro de ella, prácticamente siguiéndole los pasos al ladrón, lo cual hace que el lector sienta que está junto al protagonista y que puede percibir a la perfección sus movimientos:

"Entrara na casa, fingindo-se consertador de fogões, e atentara na disposição das peças do andar térreo (*Insônia*, 18)"³.

El binomio voz narrativa-perspectiva se puede resolver por medio de la teoría de la focalización de Genette expuesta por Pimentel. La voz puede construir su narrativa desde su propia perspectiva, la de uno o varios personajes o desde una perspectiva neutra; las categorías anteriores coinciden con los códigos básicos de focalización del narratólogo francés (Pimentel, 1998, 97 y ss.):

1) Focalización cero o no focalización: el narrador se

² Pero el muchacho tenía la cabeza dura; animado por tres o cuatro experiencias felices, estaba allí, rondando el portón, como un técnico.

³ Entró en la casa, fingiéndose reparador de estufas, y examinó la disposición de las habitaciones de la planta baja.

mueve con limitaciones mínimas que él mismo se impone. Puede ir no sólo de un discurso figural a otro sino de un lugar a otro con entera libertad. Es capaz de dar toda clase de información relacionada con los personajes, incluso si se encuentra en un lugar en el que el aludido no esté. Su perspectiva es autónoma por completo ya que él decide cuándo y qué datos nos da; además de que emite sus propias opiniones y juicios.

Cabe señalar que cuando este tipo de focalización se adentra en la mente del personaje, casi se convierte en interna, ya que tal como lo señala Filinich

el enunciador (el narrador, en términos de teoría literaria) pone en escena, expone, desde cierta distancia [que puede ser casi inexistente], los movimientos de conciencia de otro, sin cederle la voz pero concediéndole el ángulo de visión, la perspectiva visual y valorativa de los hechos (2004, p. 45).

Enunciador y observador ocupan lugares distintos. La tercera persona —normalmente asociada con esta focalización— indica la procedencia de la voz y señala la presencia de la focalización de otro, lo que provoca que se aprecie mediante la voz de uno —el narrador— la conciencia de otro —el personaje. Se introduce un discurso ajeno en el interior del discurso propio.

2) Focalización interna: su perspectiva está limitada por una mente figural; es decir, se restringe a hablar de los aspectos espacio-temporales y cognoscitivos que percibe el personaje que eligió. Se divide en tres tipos:

a) La focalización interna fija cuando se focaliza sistemáticamente en un personaje,

b) La focalización interna variable cuando se da un

desplazamiento focal en un número limitado de personajes y

c) La focalización interna múltiple, propia de la narración epistolar. En ella el punto focal alterna en cada uno de los corresponsales.

3) Focalización externa: es una perspectiva elegida por el narrador en la que se autolimita, ya que el foco está en algún punto de la diégesis fuera de cualquier personaje; lo que le impide entrar a sus mentes y en consecuencia a saber sus pensamientos.

Afastou-se, receoso de que alguém o observasse. Desceu a rua, entrou no café da esquina, espiou as horas e teve desejo de tomar uma bebida. Não tinha dinheiro. Doidice beber álcool em semelhante situação. Procurou um níquel no bolso, estremeceu. As mãos estavam frias e molhadas (*Insônia*, 21)⁴.

En este fragmento observamos cómo la voz se ubica, inicialmente, no sólo fuera de la diégesis sino también del personaje, como si fuese una cámara aérea que sigue sus movimientos; de pronto, al mediar el párrafo, leemos "doidice beber álcool", ¿quién piensa esto?, ¿el narrador o el protagonista?

Si pensamos que ya al inicio la voz narrativa ha emitido juicios sobre el comportamiento torpe del ladrón, esa frase bien podría pertenecerle; no obstante, líneas atrás éste se ha auto-recriminado su forma de actuar en este robo:

"Arrependeu-se de não ter estudado melhor o local [...] Era o conselho de Gaúcho, que tinha prática. Não o escutara, procedera mal. Nem sabia já de que lado da sala de jantar ficava a porta da copa (*Insônia*, 21)"⁵.

⁴ Se apartó, receloso de que alguien lo observara. Bajó la calle, entró en el bar de la esquina, espió las horas y tuvo el deseo de tomar una bebida. No tenía dinero. Locura beber alcohol en semejante situación. Buscó un centavo en el bolso, se estremeció. Las manos estaban frías y mojadas.

⁵ Se arrepintió de no haber estudiado mejor el lugar [...] Era el consejo de Gaúcho,

Esto hace pensar que es el ladrón quien piensa que sería un error beber alcohol justo antes de cometer el asalto, y esto se puede reafirmar con el final de aquel párrafo: "Procurou um níquel no bolso, estremeceu. As mãos estavam frias e molhadas". Un narrador con focalización externa, heterodiegético, jamás hubiera sabido este detalle, con las manos en las bolsas no podría haberse dado cuenta de que estaban húmedas, ni frías.

De tal forma lo que tenemos es un narrador con focalización cero que poco a poco va adquiriendo la perspectiva del protagonista (logrando una focalización interna fija) a grado tal que la voz, por un momento, no sólo se encuentra viendo a través de los ojos del ladrón, sino que —lo más importante— sintiendo ese cuerpo estremecido y esas manos frías y mojadas.

No obstante, el narrador jamás renuncia a su libertad, muda su punto de observación a placer:

Foi até o fim da calçada e, margeando a casa do fundo, passou para o outro lado. Parou junto ao portão, encostou-se a ele, receando que o vissem. Se estirasse o pescoço, tal vez o guarda, lá embaixo, lhe percibisse os manejos. O coração bateu com desespero, a vista se turvou. Não conseguira enxergar a esquina e o guarda (*Insônia*, 22)⁶.

Nótese cómo este párrafo presenta una construcción similar al anterior. La primera oración presenta una focalización cero, vemos al ladrón caminando sigilosamente hacia la casa que planea asaltar; después, en la segunda, la

que tenía práctica. No lo escuchó, había actuado mal. Ni sabía ya de cuál lado del comedor estaba la puerta de la alacena.

⁶ Fue hasta el final de la banqueta y, rodeando la casa del fondo, pasó para el otro lado. Se detuvo junto al portón, se pegó a él, temiendo que lo vieran. Si estirase el cuello, tal vez el guardia, allá abajo, percibiese sus movimientos. El corazón latió con desesperación, la vista se le nubló, No consiguió divisar la esquina y al guardia.

voz narrativa reduce la distancia respecto al protagonista y con ello se cambia la perspectiva, tal pareciera que ahora estamos al lado del ladrón. Por último, en las tercera y cuarta frases, la voz se ha introducido en el personaje y gracias a ello podemos experimentar su corporeidad y sus limitaciones perceptivas (focalización interna).

Al respecto de este cuento —y de *Vidas secas*, que comentaré en el capítulo tres— se ha dicho que se trata de los pocos textos en que Graciliano abandona la primera persona, como si tratase de adquirir un tono más objetivo y testimonial, pero creo que eso no sucede en absoluto. En los ejemplos que he analizado hasta el momento, se nota cómo el mecanismo enunciativo empleado oscila de la focalización cero a la focalización interna fija, casi privilegiando a ésta. En verdad nos enfrentamos a una voz narrativa bastante subjetiva y parcial ya que nos hace constantemente partícipes de las sensaciones corporales del personaje. Si el ladrón no puede percibir algo de su entorno, el narrador —a pesar de poder hacerlo— lo secunda (obsérvese el final del párrafo anteriormente citado).

Entreabriu a porta, mergulhou na faixa de luz que passou pela fresta, correu o trinco devagarinho. Avançou, temendo esbarrar nos móveis. Acostumando a vista, começou a distinguir manchas: cadeiras baixas e enormes que atravancavam a saleta. Escorregou para uma delas, o coração aos baques, o fôlego curto. Afundou no assento gasto. As rôtulas estalaram, as molas do traste rangeram levemente (*Insônia*, 24)⁷.

⁷ Entreabrió la puerta, se sumergió en la franja de luz que pasó por la abertura, corrió la cadena muy despacio. Avanzó, temiendo tropezar con los muebles. Acotumbrando la vista, comenzó a distinguir manchas: sillas bajas y enormes que llenaban la pequeña sala. Se deslizó a una de ellas, el corazón palpitando, el aliento entrecortado. Se acomodó en el gastado asiento. Las rodillas tronaron, las coyunturas del mueble rechinaron levemente.

Este fragmento es bastante claro respecto a lo último que he señalado. No se nos narra lo que hace —no lo vemos ni por el punto de vista del narrador, ni por los ojos del personaje, más bien tendríamos que decir que se nos hace sentir cada una de las acciones: la angustia con que abre la puerta, el temor de tropezar, la vista que no distingue los objetos, el cuerpo cayendo lentamente sobre el asiento gastado⁸ y el chasquido de las rodillas al unísono con el del asiento. Casi me atrevo a afirmar que más que a una perspectiva narrativa a lo que nos enfrentamos es a una sensación narrativa.

La voz narrativa decide asentarse casi totalmente en el cuerpo del ladrón —si bien demuestra su libertad de entrar y salir de él— con lo cual se consigue eliminar la distancia existente, no sólo entre narrador y personaje, sino entre narrador y lector (narratario en términos narratológicos). Como lectores vivimos la historia más que verla o presenciarla, no podemos dudar de los acontecimientos ya que los estamos sintiendo, se nos ha introducido en la diégesis, de una forma u otra somos el ladrón; o estamos en su cuerpo, por lo menos.

2. SENSACIÓN Y PERCEPCIÓN: LA CONSTRUCCIÓN ESPACIAL.

Todo lo que nos rodea es espacio, una extensión tridimensional en que los objetos y las personas —que, desde cada perspectiva particular, pueden ser entendidas como otros objetos— ocupan posiciones. El universo se ordena a partir de la sensibilidad y de la emoción, está lleno de memorias y anhelos, ello nos permite personificarlo, sentirlo como una realidad cuya consistencia varía según quien la observa o la

⁸ El cual, por otro lado, cómo puede saberse que está gastado, más que por la sensación, ya que la vista no daría para ello.

vive.

Hemos de distinguir entre los espacios geométricos —abstractos, homogéneos, universales— y los perceptivos, es decir, aquellos habitables y habitados por el hombre pensante; de esto se desprende que la creación de un espacio corresponde a la formación de una ideología. El espacio perceptivo contiene elementos de la experiencia sensible: vista, tacto, acústica, kinestésica, etc.

Cerremos los ojos un instante, permanezcamos de pie; por un momento el espacio ha dejado de existir, se ha vaciado, y a partir de nuestro cuerpo, de nuestros distintos medios de percepción hemos de reconstruirlo, de llenarlo. Sentimos el piso; escuchamos diversos rumores; caminando percibimos la dimensión del lugar que nos envuelve; el olfato nos puede indicar la posición de lugares y objetos; el tacto nos revelará la apariencia de las cosas; por último, volvamos a abrir los ojos, todo se ha llenado. La vista, el punto de vista, es la herramienta privilegiada para la construcción del espacio.

Isabel Filinich, retomando a Greimas, indica que la noción de espacio presupone la proyección de cierta discontinuidad (segmentación o parcelación) sobre una continuidad indeterminada y amorfa. Por tanto, "el espacio es una construcción semiótica (hay una selección de rasgos pertinentes que conforman los espacios) que se superpone a la continuidad indistinta de la *extensión*" (2004, p. 69). Es decir, de toda la continuidad que es el espacio, el narrador elige fijarse en ciertos elementos y descartar otros, piénsese cómo en el caso de "Um ladrão" de todos las entidades que puede haber en la calzada, sólo se marcan ciertos rasgos pertinentes, como la casa del fondo, el portón o la caseta de vigilancia del guardia.

Ahora bien, tal como lo señala Pimentel en *El espacio en la ficción*, el mecanismo privilegiado para configurar el espacio en la narrativa —es decir, para lograr la parcelación— es la descripción (2001, 54); la cual puede ser definida como la irrupción de “una palabra con vocación de espejo en el mundo de lo supuestamente no verbal, es hacer creer que las palabras son las cosas” (Ibid., 17). La descripción descompone el objeto en una serie predicativa, es decir, lo da a conocer por medio de los detalles de todas las circunstancias más interesantes.

Este narrador-descriptor crea una ilusión de realidad —o irrealdad— por medio de dos etapas: la figuración (que es aquella en que un tema o idea se transforma en una figura, lugar, objeto, etc.) y la iconización, que dota a las figuras de atributos particularizantes que producen la ilusión referencial (Pimentel, 1998, 27). Es decir, se pone en juego un lexema⁹ (nombre común) más una serie de adjetivos (los cuales indican forma, tamaño, color, textura, cantidad, etc.), y con ello se elabora una descripción (Pimentel, 2001, 20). Las formas descriptivas más simples son las paratácticas, es decir, el inventario o catálogo. Los detalles de esta descripción pueden ser del orden de lo sinecdóquico —cuando aparecen las particularidades sensibles del objeto como partes— o de lo sinonímico —cuando se da una relación analógica, es decir se presentan como similares a la totalidad de los objetos¹⁰.

⁹ De acuerdo con Isabel Filinich (2003, pp. 38-39) esta estructura puede generar, al menos, dos operaciones:

a) El anclaje, en la que el espacio solo está completo al fin de la descripción, y la clausura del discurso es la marca de la completud del objeto.
b) La afectación que genera efectos de sentido de extrañeza e incertidumbre, un enigma que debe resolverse. Este procedimiento apela con mayor firmeza a la atención del destinatario, ya que debe buscar los vínculos existentes entre el lexema y la serie descriptiva.

¹⁰ Junto a estas estructuras existe el espacio metaforizado —similar al inciso b

Además, las descripciones también pueden adquirir formas hipotácticas, que son aquellas que se organizan con base en modelos preexistentes y extratextuales —discursos del saber oficial y/o popular, que significan y segmentan la realidad (Ibid, p. 22).

Retomemos un fragmento atrás revisado:

Foi até o fim da calçada e, margeando a casa do fundo, passou para o outro lado. Parou junto ao portão, encostou-se a ele, receando que o vissem. Se estirasse o pescoço, tal vez o guarda, lá embaixo, lhe percibisse os manejos. O coração bateu com desespero, a vista se turvou. Não conseguira enxergar a esquina e o guarda (*Insônia*, 22)¹¹.

En sentido estricto aquí no tenemos el lexema a describir, aunque podemos suponerlo. Sabemos que el ladrón acaba de salir de un café y que se encuentra en el barrio donde se ubica la casa que pretende robar; así, el lexema sería precisamente el barrio. Ahora, en lugar de construir una estructura analógica que lo agote, el narrador decide establecer una sinécdoque: en el barrio hay una banqueta, la casa del fondo, el portón y la esquina en la que se encuentra el guarda.

Si Graciliano ha optado por este mecanismo se debe a que del espacio sólo le importa aquello que le sirva para dar a conocer las acciones de su personaje. Tal como lo menciona

de la nota anterior— y que de acuerdo a Pimentel puede ser de dos tipos: la metáfora hilada (que aparece de manera discontinua e intermitente entretrejida con el discurso principal) y la ininterrumpida (que es en verdad un discurso secundario erigido en una micronarración que nos hace resemantizar el discurso principal) (2001, 89-109).

¹¹ Fue hasta el final de la banqueta y, rodeando la casa del fondo, pasó para el otro lado. Se detuvo junto al portón, se pegó a él, temiendo que lo vieran. Si estirase el cuello, tal vez el guardia, allá abajo, percibiese sus movimientos. El corazón latió con desesperación, la vista se le nubló, No consiguió divisar la esquina y al guardia.

Antonio Candido, en el estilo de Ramos, —citando el caso de *Caetés*— existe una tendencia a la contención y a la síntesis; a la parsimonia de los vocablos y los periodos breves, ya que se busca sólo lo necesario, aquello capaz de mostrar un desencanto seco (Candido, 1999, 16). Tal vez sea por ello que el entorno es presentado en movimiento, es decir, conforme el protagonista lo transita¹² —lo vive:

Agora se mexia como se não houvesse nenhum perigo. Segurou-se aos ferros da grade, uma energia súbita lançou-o no jardim. Pisando os canteiros, subiu na calçada, arriou no sofá do alpendre (*Insônia*, 23)¹³.

Se ha de aclarar, sin embargo, que la estructura paratáctica no es el único sistema descriptivo, ya que junto con ella, o en su lugar, pueden aparecer otras configuraciones —del orden taxonómico, dimensional, sensorial, etcétera— que ayudarán a establecer un sistema descriptivo en el que las partes constitutivas se interrelacionan para constituirse en un todo significativo.

Ahora, al repetirse una configuración dentro de un sistema descriptivo se establece una isotopía, es decir, se forma “un patrón semántico abstracto que subyace y conecta diversas secuencias descriptivas textualmente discontinuas, organizadas en torno a temas descriptivos diferentes” (Pimentel, 2001, 73). Este patrón semántico se asocia, finalmente, con contenidos simbólico-ideológicos que pueden ser relativamente simples y/o evidentes o extremadamente complejos. Más adelante ahondaré en ello.

A lo largo de “Um ladrão” encontramos que,

¹² Este mecanismo varía en los casos de *Vidas secas* y *São Bernardo*.

¹³ Ahora se movía como si no extiese peligro alguno. Se agarró con firmeza a los barrotes de la reja, una energía repentina lo lanzó al jardín. Pisando las baldosas, se subió a la banqueta, se dejó caer en la banca del portón.

efectivamente, los mecanismos de construcción del espacio van formando un modelo que se basa en lo que ya hemos visto en los dos ejemplos anteriores: sólo es necesario describir aquello que se relacione con la acción del personaje y referirse a esos puntos espaciales desde el ámbito de la sensación.

Retirou-se precipitado, fazendo esforço enorme para se conservar em silêncio. Faltou-lhe o ar, as lágrimas saltaram-lhe, as veias do pescoço endureceram como cordas esticadas. Atravessou o corredor desembestadamente, desceu a escada, meio doido, sacudindo-se desengonçado, a mão na boca. Sentou-se no último degrau e esteve minutos agitado por pequenas contrações, um som abafado morrendo-lhe na garganta, asmático e penoso, resfolegar de cachorro novo (*Insônia*, 29)¹⁴.

El ladrón, después de haber entrado en un cuarto de la casa, ve a una joven que duerme desnuda (que le recuerda a una niña de su infancia), le da un acceso de tos y huye, es allí donde se ubica este fragmento. El espacio que conocemos es el de su precipitado recorrido: cuarto de la joven-corredor-escalones. Nunca nos es permitido conocer en su plenitud la morada en la que se encuentra, tenemos que ir formándonos una imagen de ella a partir de los fragmentos que poco a poco se presentan; y éstos, en sentido estricto, no son vistos sino sentidos.

Si recordamos el pasaje en el que el protagonista entra en la casa, nos percataremos de que el lugar no puede ser dominado por medio de la vista ya que se encuentra en la

¹⁴ Precipitado, se retiró, haciendo un esfuerzo enorme para quedarse en silencio. Le faltó el aire, las lágrimas saltaron de sus ojos, las venas del cuello se endurecieron como cuerdas tensas. Atravesó el pasillo precipitadamente, bajó la escalera, medio loco, sacudiéndose desganado, la mano en la boca. Se sentó en el último escalón y estuvo minutos agitado por pequeñas contracciones, un sonido acallado muerto en la garganta, asmático y penoso, jadear de cachorro.

oscuridad, de allí que sean percibidos por medio del tanteo. De la misma forma, en el ejemplo recién citado llama la atención la forma en que el sitio es recorrido; debido al pavor de ser descubierto, el personaje sale despavorido por el pasillo y baja la escalera: el espacio es sentido. El pasillo cobra existencia porque es "atravesado desenfrenadamente" y las escaleras están allí porque las "bajó sacudiéndose desarticulado". Entre cuerpo y espacio se establece un binomio.

Los individuos, por medio de sus sentidos, construyen su espacio; mas en el caso de la obra literaria es el descriptor, como lo afirma Filinich (2003, 16), quien toma a su cargo esta labor; él focaliza el relato y da a sus personajes un lugar en el cual puedan desarrollar su historia.¹⁵ Ahora bien, el que describe puede delegar en un observador (o sujeto pasional, como en este caso) la facultad de realizar el recorrido del espacio, ello produce una disociación entre voz narrativa y perspectiva —como ya observamos— que traerá variantes estructurales, ideológicas y afectivas (Filinich, 2003, 21 y 77-78).

Los momentos descriptivos de un texto se nos presentan como una puesta en escena del acto perceptivo, acto por el cual el mundo circundante y el universo interior, mediados por el propio cuerpo de quien percibe, se articulan y hacen que el mundo (y el sujeto) cobren existencia, advengan al universo del discurso (Ibid, 54).

De esa forma, describir un espacio implica la aparición del "yo y por lo tanto la estructura elemental *uno-otro, cuerpo-mundo*"; o, propiamente el ejercicio de tres

¹⁵ Aunque en su construcción también contribuyen los personajes por medio de sus movimientos y de sus sensaciones, como ya hemos visto y después reafirmaremos.

actividades básicas: la interoceptividad (percepción interna), la propioceptividad (percepción del sí mismo) y la exteroceptividad (percepción de lo otro) (Cfr. Dorra, 2005, 27 y ss. y Filinich, 2003, 77).

Retomando los presupuestos de Raúl Dorra puedo afirmar que en la construcción del espacio tenemos dos actividades complementarias: la sensación y la percepción (Cfr. *Ibid.*, cap. II). La primera se asocia con la propioceptividad y consiste "en un latido indiferenciado, primordial", es tocar el propio cuerpo para establecer sus límites. Ese cuerpo presente se erigirá en el centro organizador del tiempo y del espacio. Por su parte, la percepción es una operación discriminatoria y analítica asociada con la exteroceptividad. Se trata de un trabajo de selección y reconocimiento (o de parcelación como lo proponen Filinich y Greimas¹⁶). Lo sintiente¹⁷ no es una etapa que lleva a lo percibiente, sino que aquél siempre está incluido en éste, en una cierta contemporaneidad.

Además, se tiene una actividad por debajo de éstas, la interoceptividad que consiste en una obturación del campo sensitivo y perceptivo. Dorra lo ejemplifica por medio del desmayo, en el que la sensación física (dolorosa) llega a un extremo tal que se pierde el sentido, o, propiamente lo sentido; es decir, el cuerpo, en su capacidad de sentir, se desvanece. De tal forma, tenemos tres grados corporales (de más a menos): el cuerpo percibiente, el cuerpo sintiente y el cuerpo latente.

En el caso que ahora me ocupa es claro que Graciliano nos ubica en el nivel de la propioceptividad o del cuerpo sintiente. Si el espacio está desdibujado es porque al

¹⁶ Citado por Zubiaurre, 2000, pp. 21 y ss.

¹⁷ Sintiente y percibiente son términos propuestos y utilizados por Filinich y Dorra en los estudios ya citados.

personaje lo domina su corporeidad y ello le impide percibir y dominar su entorno:

Subiu um degrau, parou arfando, subiu outros, experimentando uma sensação de enjôo. A casa mexia-se, a escada mexia-se. A secura da boca desapareceu. Dilatou as bochechas para conter a saliva e pensou no queijo, nauseado. Adiantou-se uns passos, engoliu o cuspo, repugnado, entornando o pescoço (*Insônia*, 25)¹⁸.

Conforme el ladrón avanza en su propósito el cuerpo le responde menos; sus sensaciones lo dominan a grado tal que pareciera que el mareo no lo tiene él sino la casa y las escaleras; ante el sufrimiento corporal, el espacio físico se difumina hasta casi desaparecer. Aunque también encontramos el caso contrario.

Apertou o botão da lâmpada, a luz fraca lambeu a cristaleira, subiu a mesa, dividiu-a pelo meio. Descansou a lâmpada na toalha. Bambeando, amolecido, retirou da algibeira as notas machucadas [...] Recomeçou a contagem várias vezes, afinal julgou acertar, convenceu-se de que havia ali dinheiro suficiente para um botequim no subúrbio (*Insônia*, 30)¹⁹.

Después de su torpe escapada del cuarto de la joven, parece recuperar un poco la seguridad y la fuerza, ello repercute en la configuración espacial; ahora las cosas se ven y no se sienten: la vitrina, la mesa, el mantel, los

¹⁸ Subió un escalón, se detuvo jadeante, subió otros, experimentando una sensación de asco. La casa se movía, la escalera se movía. La sequedad de la boca desapareció. Dilató las mejillas para contener la saliva y pensó en el queso, asqueado. Adelantó unos pasos, se tragó el escupitajo, repugnado, como si vomitara.

¹⁹ Apretó el interruptor de la linterna, la débil luz lamió la vitrina, subió la mesa, la dividió por la mitad. Descansó la linterna en el mantel. Tambaleándose, dolorido, sacó del bolsillo los billetes maltratados [...] Recomenzó la cuenta varias veces, finalmente creyó acertar, se convenció de que había allí dinero suficiente para un bar en el suburbio.

billetes. Poco a poco recobra el control y la confianza —si bien que excesiva— sobre el lugar en el que se encuentra:

“Entrou na cozinha, mexeu nas caçarolas, encontrou pedaços de carne, que devorou quase sem mastigar (*Insônia*, 32)²⁰”.

“Veio-lhe a idéia extravagante de subir de novo a escada e tornar a descê-la, convencer-se de que não era tan desazado como parecia (*Idem.*)²¹”.

A juicio de Teresa Zubiaurre, la configuración espacial posee dos funciones: la función centrada que se encarga de contemplar exclusivamente la realidad que pretende colocar ante nuestros ojos y la función desplazada que muestra algo totalmente distinto de lo que pretende mostrar, también la llama configuración espacial semantizante o significadora del personaje (pp. 47 y 48).

Los adjetivos o series descriptivas revelan una percepción distinta de un mismo objeto, es decir, lo orientan tonalmente. Esto nos muestra que el espacio es, en realidad, una articulación significativa. Es decir, el espacio no sólo brinda información sobre un lugar, sino que necesariamente implicará connotaciones simbólicas y extraespaciales (*Ibid*, p. 55). El espacio significa otra cosa y lo que interesa en un análisis es reconstruir esa significación; ello radica en acusar la huella del hombre, ya que la constitución de cualquier estructura —en este caso espacial— parte de la focalización narrativa (Filinich, 2004, p. 31).

En el caso del texto que ahora analizo, el espacio no importa tanto como tal, sino en virtud de que nos permite ver la forma en que el ladrón actúa, piensa y se mueve —insisto,

²⁰ Entró en la cocina, buscó en las cacerolas, encontró pedazos de carne que devoró casi sin masticar.

²¹ Le vino la idea extravagante de volver a subir y bajar las escaleras de nuevo, convencerse de que no era tan torpe como parecía.

se trata de un entorno corporeizado.

Por ello, el mirar —focalizar— no sólo es un mecanismo constructivo, sino también semantizante del espacio. Tal como señala Pierre Oullet²², mirar es percibir la alteridad y ello puede darse por medio de cuatro formas. Yo sólo me detendré en dos (8-10):

1) La mirada como experiencia del otro, en la que la relación entre sujeto y objeto está marcada por la distancia entre la mirada y lo mirado. Lo otro es sentido; entendiendo sentir, de acuerdo con Raúl Dorra, como: "la forma en que el vivir se hace presente, una especie de vibración primera que atraviesa y envuelve todo cuerpo animado, vibración por la cual la vida se comunica y continúa con la vida" (2005, 112).

2) La mirada como sentido de la comunidad y de la socialidad. La distancia entre sujeto y objeto nunca desaparece, pero entre ambos puede producirse un encuentro en el que lo otro es no ya sentido, sino percibido en la diversidad de sus cualidades sensibles. Al conocer lo otro no me identifico con ello, pero sí convivo.

De estos casos, el ladrón se encuentra en el primero. Lleno de sensibilidad no puede percibir (que sería el segundo caso y que estaría relacionado con los procesos de exteroceptividad) el espacio y se ve condenado a no poseerlo nunca por entero. Ello le origina un sentimiento de

²² Pierre Oullet es profesor de Estudios Literarios de la Universidad de Quebec. Dirige un grupo de investigación alrededor del tópico "El sí mismo y el otro". Sus trabajos giran en torno a las relaciones entre percepción e identidad. La información aquí vertida se toma de la relatoría del curso por él impartido en junio del 2003 en la Benémrita Universidad Autónoma de Puebla, bajo el título *Semiótica y estética: la mirada del otro*. La idea básica del curso era establecer un recorrido del proceso de semiosis que va del nivel básico de la percepción hasta una dimensión superior que sería el ethos; es decir, cómo los procesos de percepción no sólo nos permiten configurar el mundo, sino también relacionarnos con los otros y con el otro. Como mecanismo básico para esto, Oullet llama la atención sobre cuatro formas de acción de la mirada en la percepción de la alteridad: la mirada como experiencia del otro, la mirada como sentido de la comunidad y de la socialidad (jerárquica y heterárquica), la mirada intersubjetiva como percepción sin fin y el rostro del otro, en la obra de arte, como trascendencia infinita o mirada estética.

frustración e impotencia que se refleja en la presencia imaginaria y reprobatoria de su mentor, Gaúcho.

"Devia retirar-se. Deu alguns passos, recuou vexado, receoso das pilhérias que Gaúcho iria jogar-lhe quando soubesse que ele tinha deixado uma casa sem percorrê-la (*Insônia*, 27)²³".

La focalización o adopción de un punto de vista implica la participación activa de un sujeto y de un objeto; el acto de percepción produce una separación entre ambos y ese hiato funda la búsqueda incolmable e imperfecta del sujeto que jamás puede abarcar el objeto en su totalidad, ya que éste puede ocultarse o mostrarse, dificultar o facilitar la actividad perceptiva del sujeto. El acto perceptivo resulta de una interacción conflictiva entre sujeto y objeto (Cfr. Dorra, 2005, pp. 72 y ss.).

Cuando el sujeto mira —o el narrador focaliza— lo hace primero con asombro, es decir, se sorprende de que haya algo fuera que destaca sobre un continuum o fondo —se está en el nivel de la sensación; y, al producirse esta actividad la mirada no sólo atraviesa el espacio, sino que también se dirige al campo de las emociones y de las pasiones —pasa al ámbito de la percepción. La culminación de esta actividad se da cuando la mirada establece un vínculo con aquello de lo que se encuentra separado y establece un diálogo, socializa (Oullet, 11-12). La socialización sería el intento —más o menos fallido— de romper el hiato que separa a sujeto y objeto.

Como ya dije líneas arriba, propioceptividad y exteroceptividad son mecanismos que se encuentran identificados en el relato, son los casos de la sensación-no

²³ Debía irse. Dio algunos pasos, retrocedió avergonzado, receloso de las burlas que Gaúcho le haría cuando supiera que había dejado una casa sin recorrer.

dominio del espacio y percepción-dominio del espacio, ejemplificados en los pasajes de la estrepitosa huida o de la cuenta de los billetes en la cocina. ¿Y la interoceptividad? Ella también ocurre:

Um capital. Estabelecer-se-ia com um café no subúrbio, longe de Gaúcho e daqueles perigos. Café modesto, com rádio, os fregueses, pessoas de ordem, discutindo futebol. Tinha jeito para isso. Ouviria as conversas sem tomar partido, não descontentaria ninguém e fiscalizaria os empregados rigorosamente (*Insônia*, 31)²⁴.

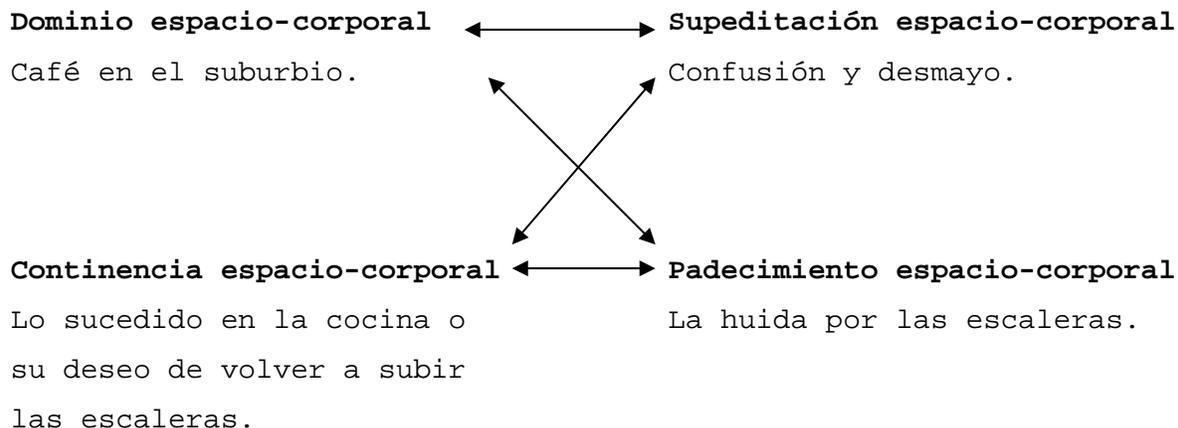
Después de haber contado los billetes el protagonista se ilusiona y comienza a hacer planes que se concretan en la formación de un café descrito por medio de cuatro de sus partes constitutivas: radio, clientes, empleados y él como centro —soporte, columna. Un espacio dominado, no obstante, imaginario; es decir, sólo existe en el interior del personaje.

La configuración espacial es un metalenguaje que se manifiesta en categorías abstractas o en un sistema de relaciones o polaridades espaciales que se basan en un modelo topográfico-simbólico inspirado en una realidad ideológica, cultural y antropológica. Al respecto, dice Zubiaurre que Greimas en su análisis de *Los dos amigos* de Maupassant distingue "entre 'espacio familiar—espacio extraño', oposición que marca la separación del héroe de su hogar y la penetración en un 'allá' (*ailleurs*) desconocido y hostil" (Zubiaurre, 60-61). Las polaridades espaciales contribuyen a reforzar el significado profundo de la trama a través de un

²⁴ Un capital. Se establecería en un bar en los suburbios, lejos de Gaúcho y de aquellos peligros. Un bar modesto con radio, los clientes, personas de orden, discutiendo sobre fútbol. Podía hacerlo. Escucharía las conversaciones sin tomar partido, no disentiría con nadie y vigilaría rigurosamente a los empleados.

sistema simbólico.

En nuestro caso, y hasta este momento, se han podido determinar tres estructuras espaciales relacionadas cada una con los procesos de interoceptividad, propioceptividad y exteroceptividad. Así, es muy factible organizarlos en un cuadro semiótico²⁵:



Todas las categorías han sido ya ubicadas, ejemplificadas y explicadas a lo largo de este capítulo, pero resta una: la supeditación espacio-corporal, la encontramos hacia el final del texto:

E daí em diante, até o desfecho medonho, não soube o que fez. No dia seguinte, já perdido, lembrou-se de ter ficado muito tempo junto à cama, contemplando a moça, mas achou difícil ter praticado a maluqueira que o desgraçou. Como se tinha dado aquilo? Nem sabia. A princípio foi um deslumbramento, a casa girando, a cama girando, ele também girando em torno da mulher, transformando-se em mosca [...] Lembra-se de ter atravessado o corredor e pisado o primeiro degrau da escada. Acordou aí, mas adormeceu de novo, na queda que o lançou no andar térreo. Teve um sonho rápido na viagem [...] E houve um longo silêncio

²⁵ Modelo que diagrama o representa visulamente las posibilidades de articulación dadas entre las diferenecias y oposiciones que ofrece una categoría semántica, por la cual se entiende una estructura elemental organizadora de la red de relaciones que constituye una semiótica.

(*Insônia*, 33-34)²⁶.

En este pasaje lo que encontramos es la anulación completa de las actividades sensitivas y perceptivas del personaje, se nos describe el proceso de desvanecimiento del ladrón hasta que su sustancia corpórea desaparece. Todo gira, se transforma en una mosca, se desmaya. Encontramos lo que Raúl Dorra llama cuerpo latente (2005, 65-73). Si el cuerpo se desvanece es imposible realizar alguna configuración espacial, por eso sólo queda un largo silencio.

Las categorías del cuadro se relacionan de la siguiente manera:

1. Relaciones de contrariedad en los ejes horizontales. En el nivel superior el domino presupone la supeditación. Por un lado tenemos un espacio perfectamente configurado y poseído, si bien que imaginario; y, por el otro, un espacio anulado, en el que ya ni la sensación existe. A su vez, en el nivel inferior, la continencia presupone al padecimiento, es decir, el personaje puede ser víctima de sus sensaciones y, por tanto, incapaz de llevar a cabo su cometido; o controlar momentáneamente su corporeidad para —a pesar de los dolores y de los ruidos corporales— efectuar el robo.

2. Relaciones de complementariedad en los ejes verticales. En el lado izquierdo el dominio pleno del entorno y del cuerpo se corresponde con el control momentáneo del mismo. En el derecho, la supeditación se semeja con los lapsos (continuos) en los que el comportamiento del ladrón es

²⁶ De ahí en adelante, hasta el pavoroso desenlace, no supo lo que hizo. Al día siguiente, ya perdido, recordó haber permanecido mucho tiempo junto a la cama, contemplando a la muchacha, pero no se imaginó haber hecho la tontería que lo desgració. ¿Cómo se había dado aquello? Nadie lo sabía. Al principio fue un deslumbramiento, la casa girando, la cama girando, él también girando en torno a la mujer, transformándose en mosca [...] Recuerda haber atravesado el pasillo y pisado el primer peldaño de la escalera. Despertó allí, pero se adormeció de nuevo, en la caída que lo lanzó a la planta baja. Tuvo un sueño rápido en el viaje [...] Y hubo un largo silencio.

torpe y arriesgado.

3. Relaciones de contradicción en los ejes diagonales. En primer lugar el dominio se contradice, evidentemente, con el padecimiento y, en segundo, la supeditación es contradictoria de la continencia, ya que ésta se trata de un control momentáneo de las sensaciones físicas.

En una buena parte del texto el ladrón oscila entre la continencia y el padecimiento, se encuentra en una lucha constante con su propio cuerpo que lo limita, que le impide ejercer la "profesión" que ha elegido:

O sujeito não sabia, pois, andar assim [...] nenhuma esperança de se acomodar àquele ingrato meio de vida. E Gaúcho, o amigo que o iniciara, havia sido franco: era bom que ele escolhesse ocupação menos arriscada (*Insônia*, 18)²⁷.

No ha nacido para ser ladrón, su cuerpo no le da para ello; y es por eso que constantemente se sueña en circunstancias que le permiten mostrar un dominio que anhela y que le envidia a Gaúcho. De esa lucha, casi lo sabemos desde el inicio, saldrá mal librado, el cuerpo —el instinto— con sus sensaciones magnificadas salen victoriosas. El espacio se vacía y lo único que queda es el propio cuerpo que se expande e invade:

"Despertou agarrado por muitas mãos. De uma brecha aberta na testa corria sangue, que lhe molhava os olhos, tingia de vermelho as coisas e as pessoas (*Insônia*, 34)"²⁸.

²⁷ El sujeto no sabía, pues, andar así [...] ninguna esperanza de acostumbrarse a aquella ingrata forma de vida. Y Gaúcho, el amigo que lo inició, había sido sincero: era mejor que él escogiera una ocupación menos arriesgada.

²⁸ Despertó sujeto por muchas manos. De una herida abierta en la cabeza corría sangre, que le mojaba los ojos, y teñía de rojo las cosas y las personas.

II. *INSÔNIA*:

EL ESPACIO CONFINADO

Experimentó una angustiosa sensación, como si hubiese sido trasladado a una llanura inmensa, a una pampa sin fin, cubierta de tinieblas. Nada se veía en el desierto, no se percibía ninguna dimensión, no había altos ni bajos, ni largos, ni anchos: tinieblas puras sin tiempo.

José Revueltas.

Insônia es publicado por vez primera en 1947 y está compuesto por trece cuentos, de los cuales aquí se analizan únicamente los primeros cuatro. La crítica hace poca referencia a ellos, probablemente porque salen un tanto del ambiente nordestino de las novelas, tal vez porque consideren superiores a éstas; sin entrar en controversias, permítaseme decir que poseen una calidad excepcional.

En la superficie pareciera que no comparten una temática en común, pero haciendo una lectura detenida nos podemos dar cuenta que en todos encontramos personajes que parecen ajenos al mundo que los rodea, personajes subestimados que por alguna característica personal, por una pasión —en el amplio sentido— son incomprendidos. Desde las pequeñas protagonistas de "Luciana" y "Minsk" ajenas en todo al mundo de los adultos, hasta D. Zulmira (víctima de los celos) y el "pobre diablo" que pasa por la agonía de pedir trabajo.

En lo que respecta a las historias aquí analizadas, "Um

ladrao", como ya se vio trata de un aprendiz del "oficio" que envalentonado decide robar una casa, pero que, víctima de sus impulsos, fracasa estrepitosamente cuando todo parecía irle bien.

A su vez, "Paulo" y "Relógio de Hospital" son cuentos emparentados, ambos versan sobre la vivencia de un enfermo; en el primero tenemos un hombre sumido en la angustia de no poder comunicarse, darse a entender con su familia y que siente que una parte de su cuerpo está siendo poseída por alguien desconocido y que terminará por provocar su descomposición y posterior muerte. En el segundo tenemos una vivencia parecida, el sufrimiento del doliente —cuyo cuerpo se pudre— que se ve agravado por las imágenes de los otros enfermos y acentuado por el ruido de un reloj.

Por último, "Insônia" discurre sobre el estado mental paranoico de un insomne y sobre las sensaciones que su entorno le despierta.

1. ESTE CUARTO ES UNA SEPULTURA.

É provável que durante algum tempo a cidade continue como está: a maioria dos seus habitantes, acostumada ao *placard* e ao anúncio, nela permanecerá, arrastar-se-á pelos cafés e pelos cinemas, inutilmente.

"A marcha para o campo",
Graciliano Ramos.

En lo que concierne a la construcción espacial de la obra narrativa de Graciliano Ramos podemos distinguir preliminarmente tres direcciones:

1. El espacio sumamente estructurado y que se impone a los personajes, ejemplificado por el caso de *São Bernardo*.

2. Un espacio interno, es decir, visto a través de las sensaciones y el punto de vista de los personajes, como es el caso de *Vidas secas*.

3. Y algo que podemos llamar no-espacio, o sea, la no caracterización del entorno y que encontramos en tres de los cuentos de *Insônia*.

Comencemos por caracterizar esta última construcción.

Pedaços de algodão e gaze amarelos de pus enchem o balde. Abriram todas as vidraças. E no calor da sala mergulho num banho de suor. Já me vestiram diversos camisões brancos, que em poucos minutos se ensoparam. Não posso afastar os panos molhados e ardentes.

As crianças estiveram a correr no chão lavado a petróleo ("Paulo", 48)¹.

¹ Pedazos de algodón y gasa amarillos de pus llenan la cubeta. Abrieron todas las ventilas. Y en el calor de la sala me sumerjo en un baño de sudor. Ya me cambiaron diversos camisones blancos, que en pocos minutos se ensoparon. No puedo

Este es el inicio de "Paulo", lo primero que podemos notar es que la voz narrativa se encuentra en el protagonista del cuento, por tanto, nos enfrentamos a un narrador en primera persona, u homodiegético; lo mismo presenciamos en los casos de "Relógio de hospital" e "Insônia", cuentos emparentados temáticamente, puesto que los dos primeros giran en torno a un personaje que convalece en un hospital, mientras que el tercero versa sobre un hombre agobiado por el insomnio, y puede relacionarse con aquellos ya que posee el mismo matiz homodiegético y casi autobiográfico.

La perspectiva que se tiene sobre los acontecimientos es totalmente interna y subjetiva (en los tres casos se trata de un narrador deficiente); de inmediato notamos que su percepción está dominada por las sensaciones, por su corporeidad.

"Nada sei: estou atordoado e preciso continuar a dormir, não desejar, materia fria e impotente. Bicho inferior, planta ou pedra, num colchão ("Insônia", 7)"².

"Agora espero os sofrimentos anunciados. Um gemido fanhoso de relógio fere-me os ouvidos e fica vibrando. Insensível, olho as pernas compridas, a dobra que entre elas se forma na coberta" ("Reloj de hospital", 36)³.

¿Dónde se encuentran cada uno de los personajes?, en el caso de "Paulo" líneas adelante nos lo aclara. "Inútil trazê-las aqui, mostrar-lhes o corpo que se desmancha numa cama estreita de hospital" ("Paulo", 48)⁴, tal como sucede en "Reloj de hospital"; en tanto que el hombre de "Insônia" se

hacer a un lado los paños mojados y ardientes. Los niños estuvieron corriendo en el piso lavado con petróleo.

² Nada sé; estoy aturdido y necesito seguir durmiendo, no desear, materia fría e impotente. Bicho inferior, planta o piedra, en un colchón.

³ Ahora espero los sufrimientos anunciados. Un gemido gangoso de reloj me hiere los oídos y sigue vibrando. Insensible, miro las piernas largas, el hueco que entre ellas se forma en la colcha.

⁴ Inútil traerlos aquí, mostrarles el cuerpo que se deshace en una estrecha cama de hospital.

halla en su cama en un primer momento y después en una silla de la habitación.

Así, podemos determinar que la deixis⁵ de referencia de los relatos en tres casos es un punto fijo (cama o silla); a esto aunemos que no es la vista el medio privilegiado para la construcción del espacio: "Não as distingui bem na garoa que invade a sala" ("Paulo", 48)⁶; sino, como arriba lo notamos, todas las sensaciones corporales, o, a lo más, el oído.

"Los espacios en la novela [agreguemos, en la narrativa] están presentados, generalmente, de una forma subjetiva, es decir, por medio de las sensaciones y las subsiguientes interpretaciones de los personajes (Zubiaurre, 23)". De hecho, el espacio es, con cierta frecuencia, prolongación de los personajes, de su mirada y de sus sensaciones.

Nunca se nos dice cómo son los sitios en que se encuentran, sólo conocemos detalles mínimos; sin embargo tenemos en todos los casos una imagen bien trazada de cómo son percibidos, hecha únicamente de fragmentos de un todo:

"As paredes amarelas cobrem-se de pus, o teto cobre-se de pus. A minha carne, que apodrece, suja a gaze e o algodão, espalha-se no teto e nas paredes" ("Paulo", 48)⁷.

"Ao deitar-me na padiola, deixei os chinelos junto da cama; ao voltar da sala de operações, não os vi ("Reloj de hospital", 35)"⁸.

Las paredes son amarillas (¿amarillas de pus?), la cama es estrecha, el piso huele a petróleo, las sábanas están

⁵ Término propuesto por Lyons en la *Semántica lingüística* (1997, p. 319 y ss.), donde lo define como el tipo particular de referencia que depende fundamentalmente del tiempo y lugar de la enunciación, así como de las funciones del hablante y del destinatario en el mismo acto.

⁶ No las disintguí bien en la niebla que invade la sala.

⁷ Las paredes amarillas se cubren de pús, el techo se cubre de pus. Mi carne, que se pudre, ensucia la gaza y el algodón, se desparrama por el techo y por las paredes.

⁸ Al recostarme en la camilla, dejé las pantuflas junto a la cama; al regresar de la sala de operaciones, no las ví.

mojadas y ardientes, se siente la camilla, existe una sala de operaciones. Es curioso notar cómo el espacio no sólo es descrito con sinécdoques, sino sensitivamente, el estado corporal del narrador-descriptor produce un espacio angustiante, doloroso, incómodo, perturbador.

Adviértase cómo dice el enfermo que su carne se pudre y se derrama sobre el techo y las paredes. El ser pierde sus límites y el espacio vacío e indefinido que hasta ahora teníamos se llena con el cuerpo del protagonista:

"Tenho a sensação de estar descendo e subindo, balançando-me. ("Reloj de hospital", 39)"⁹.

"Caí na cama e rolei fora daqui nem sei que tempo, longe, gastando-me no espaço. Partículas minhas boiaram à toa entre os mundos ("Insônia", 8-9)"¹⁰.

¿Cómo sucede esto?

Hemos de resaltar lo importante que es el punto de vista en estos cuentos, no sólo determina el universo que rodea el personaje, sino que a su vez está determinado por la sensación corporal. El empleo privilegiado de la focalización interna provoca que, al igual que en el capítulo pasado, como lectores nos ubiquemos en la corporeidad de los personajes. La propiceptividad impera en ellos.

"Mas essa criatura, dificilmente organizada, pesa demais dentro de mim, necessito esforço enorme para conservar unidas suas partes que se querem desagregar" ("Paulo", 49)"¹¹.

"Tenho a sensação de estar descendo e subindo, balançando-me ("Reloj de hospital", 39)"¹².

⁹ Tengo la sensación de estar descendiendo y subiendo, balanceándome.

¹⁰ Caí en la cama y rodé fuera de aquí ni siquiera sé en qué tiempo, lejos, desgastándome en el espacio. Mis partículas flotaron a la deriva entre los mundos.

¹¹ Mas esa criatura, difícilmente organizada, pesa demasiado dentro de mí, necesito un esfuerzo enorme para conservar unidas sus partes que se quieren separar.

¹² Tengo la sensación de estar descendiendo y subiendo, balanceándome.

"Nada sei: estou atordoado e preciso continuar a dormir, não pensar, não desejar, matéria fria e impotente. Bicho inferior, planta ou pedra, num colchão (*Insônia*, 7)"¹³.

El dolor corporal impide que el narrador pueda elaborar una imagen nítida y perfecta de la habitación en la que se encuentra y, en consecuencia, nos enfrentamos a un espacio silente, hueco y angustiante.

El silencio cumple una función definida, suscitar impresiones y sensaciones indefinidas. Altera, con alteración sensibilizadora, y gracias a su acción, sentida como presencia, es posible captar, o al menos intuir, realidades sutiles y evasivas. Por el silencio, el espacio se declara, es su latido, su modo peculiar de manifestarse (Gullón, 1980, 7).

El silencio es una presencia que nos permite intuir realidades evasivas, ¿cuáles? Por lo pronto hemos de decir que las propias "esencias" espacio-corporales. Es interesante observar que en estos cuentos los personajes, como ya he dicho, se encuentran dominados por el dolor (los enfermos por su propio padecimiento y el insomne por la angustia); y ello los ancla al espacio, y, al mismo tiempo, los impulsa a evadirse de aquello que los rodea. Puesto que no tienen el control de su cuerpo, no pueden relacionarse con el espacio, por ende, éste o bien no existe, o cobra formas alternas. Más adelante ahondaré en ello.

Ellos se encuentran en un estado de semi-conciencia que les impide observar las cosas nítidamente y distinguir claramente los límites de su cuerpo, en virtud de lo cual las fronteras se desvanecen y la conciencia flota como un globo,

¹³ Nada sé; estoy aturdido y necesito seguir durmiendo, no desear, materia fría e impotente. Bicho inferior, planta o piedra, en un colchón.

se escapa por una ventana y "gana el espacio"¹⁴.

Os médicos estiveram aquí há pouco, fizeram o curativo. Enquanto amarravam a atadura, os enfermeiros me levantavam, e eu me sentia leve, parecia-me que ia voar, flutuar como balão, esgueirar-me por uma janela, fugir do cheiro de petróleo e do calor, ganhar o espaço, fazer companhia aos urubus. ("Paulo", 49)¹⁵.

"Cai na cama e rolei fora daqui, nem sei que tempo, longe, muito longe, gastando-me no espaço. Partículas minhas boiaram à toa entre os mundos ("Insônia", 8-9)"¹⁶.

"Vou diluir-me, deixar a coberta, subir na poeira luminosa das réstias, perder-me nos gemidos, nos gritos, nas vozes longínquas, nas pancadas medonhas do relógio velho ("Reloj de hospital", 47)"¹⁷.

No obstante, hemos de establecer una diferencia entre dos momentos en la conciencia de los protagonistas: aquellos en que cobra conciencia de sus límites corpóreos y espaciales; y aquellos —como los arriba citados— en que, empujados por el dolor, entran en "inconsciencia" y se difuminan por el cuarto.

"Creio que dormi horas. O balde sumiu-se. Muitas pessoas falam, há um burburinho interminável na escuridão [...] a sala é uma praça cheia de movimento e rumor ("Paulo", 49)"¹⁸.

¹⁴ Todos los subrayados son míos.

¹⁵ Los médicos estuvieron aquí hace poco, hicieron la curación. Mientras hacían la atadura, los enfermeros me levantaban, y yo me sentía ligero, me parecía que iba a volar, flotar como globo, escabullirme por una ventana, huir del olor de petróleo y del calor, ganar el espacio, hacer compañía a los urubus.

¹⁶ Caí en la cama y rodé fuera de aquí ni siquiera sé en qué tiempo, lejos, desgastándome en el espacio. Mis partículas flotaron a la deriva entre los mundos.

¹⁷ Me diluiré, dejar la colcha, subir en la polvareda luminosa de los haces de luz, perderme en los gemidos, en los gritos, en las voces lejanas, en el golpeteo pavoroso del reloj viejo.

¹⁸ Creo que dormí horas. La cubeta desapareció. Muchas personas hablan, hay un murmullo interminable en la oscuridad [...] la sala es una plaza llena de movimiento y ruido.

"Agora espero os sofrimentos anunciados. Um gemido fanhoso de relógio fere-me os ouvidos e fica vibrando ("Reloj de hospital", 36)"¹⁹.

Sim ou não? Sei lá! Antes de morrer, agitei-me como doido, corri como doido, enorme ansiedade me consumiu. Agora estou imóvel e tranqüilo. Como posso fumar se estou imóvel e tranqüilo? A brasa do cigarro desloca-se vagarosamente, chega-me a boca, aviva-se, foge, empalidece. É uma brasa animada, vai e vem, solta no ar, como fogo fátuo. Os meus dedos estão longe dela, frios e sem carne, metidos em órbitas vazias ("Insônia", 15)²⁰.

Nótese cómo estos ejemplos retratan el momento en que se recobra la conciencia y el contacto directo con el espacio: el ruido, la observación de que el bote ha desaparecido, el tic-tac del reloj, el castañeteo de los dientes, la brasa del cigarro. Nuevamente presenciamos la edificación de un entorno por medio de algunas de sus fracciones peculiares, sin embargo no individualizantes. De hecho se debe notar que el espacio se construye a partir, básicamente, de tres vías: la luz (vista), el sonido (audición) y la sensación (tacto).

Al insomne le inquieta el ruido del reloj y la luz que de pronto aparece en la habitación:

"Sim, não, sim, não. Um relógio tenta chamar-me a realidade. Que tempo dormi? Esperarei até que o relógio bata de novo e me diga que vivi mais meia hora, dentro deste horrível jato de luz ("Insônia", 9)"²¹.

¹⁹ Ahora espero los sufrimientos anunciados. Un gemido gangoso de reloj me hiere los oídos y sigue vibrando.

²⁰ ¿Sí o no? ¡Quién sabe! Antes de morir, me agité como loco, corrí como loco, una enorme ansiedad me consumió. Ahora estoy inmóvil y tranquilo. ¿Cómo puedo fumar si estoy inmóvil y tranquilo? La brasa del cigarro se cae muy despacio, se acerca a la boca, se aviva, huye, palidece. Es una brasa animada, va y viene, suelta en el aire, como fuego fatuo. Mis dedos están lejos de ella, fríos y sin carne, metidos en órbitas vacías.

²¹ Sí, no, sí, no. Un reloj intenta llamarme a la realidad. ¿Cuánto dormí?

En los cuentos todo sucede, regularmente, en la oscuridad y el silencio. El ruido y la luz anclan a los personajes en un espacio poco más o menos definido y en una "realidad" presente o futura y los hacen reaccionar corporalmente. Así, tenemos que el ruido y la luz hacen que el insomne no pueda conciliar el sueño al creer que alguien lo observa y lo cuestiona (Cfr. *Insônia*, 9).

Houve agora uma pausa nesta agonia, todos os rumores se dissiparam, a vidraça escureceu, o soalho fugiu-me dos pés e senti-me cair devagar na treva absoluta. Subitamente um foguete rasga a treva e um arrepio sacode-me. Na queda imensa deixei a cama, alcancei a mesa, vim fumar ("Insônia", 13)²².

¿Por qué espacializarse por medio de la vista y del oído resulta tan aterrador?

Tal parece que podemos asociar luz y ruido con un estado de conciencia, de estar alerta ante todo lo que sucede, y ello trae dolor y angustia: "Desejaria que me deixassem em paz, não me viessem fazer perguntas a esta hora ("Insônia", p.13)"²³.

Cuando piensa que alguien entró en su casa decide buscarlo a tientas, jamás se le ocurre prender la luz. Sólo confía en las sensaciones corporales para espacializarse. ¿Qué sucede entonces? Antes analicemos qué sucede con los otros dos cuentos.

Tanto "Relógio de hospital" como "Paulo" se desarrollan en un sanatorio y sus protagonistas son enfermos que convalecen de alguna cirugía. En similitud con los textos

Esperaré hasta que el reloj toque de nuevo y me diga que viví media hora más, dentro de este horrible chorro de luz.

²² Hubo ahora una pausa en esta agonía, todos los rumores se disiparon, la ventana se oscureció, el piso huyó de mis pies y me sentí caer despacio en la tiniebla absoluta. Subitamente un cohete rasga las tinieblas y un escalofrío me sacude. En la caída imensa dejé la cama, llegué a la mesa, vine a fumar.

²³ Desearía que me dejaran en paz, no me vinieran a hacer preguntas a esta hora.

anteriores la orientación espacial se da por medio de la vista, del oído y de las sensaciones corporales:

"A neblina se dissipa, as paredes se aproximam, estão visíveis as folhas dos coqueiros e o telhado da penitenciária, o avental da enfermeira aparece y desaparece" ("Paulo", 50)²⁴.

"Escuridão, silêncio. Depois um instrumento de música a tocar, a sombra adelgaçando-se, telhados, árvores e igrejas esboçando-se a distância" ("Reloj de hospital", 39)²⁵.

En este caso es aun más patente que la configuración espacial y el anclamiento con la realidad o el nivel de la conciencia están en estrecha relación con el sufrimiento físico de los personajes:

"A ferida começa a torturar-me. Não estou de pé, cavaqueando com um vizinho amalucado, estou de costas num colchão duro. Veio-me um acesso de tosse, e o tubo de borracha que me atravessa a barriga parece um punhal" ("Paulo", 56)²⁶.

"Os meus braços descarnados movem-se, como braços de velho. Passo os dedos no rosto, sinto a dureza dos pêlos, as faces cavadas, rugas. Se tivesse um espelho, veria esta fraqueza e esta devastação ("Reloj de hospital", 46)"²⁷.

En los tres textos se hace evidente el choque que existe entre los momentos de conciencia e inconsciencia de los personajes, y cómo estos se van dando de acuerdo a una variación en su sensación corporal. Si los cinco sentidos se

²⁴ La neblina se disipa, las paredes se aproximan, se ven las hojas de los cocoteros y el tejado de la penitenciaría, el delantal de la enfermera aparece y desaparece.

²⁵ Oscuridad, silencio. Después un instrumento de música tocando, la sombra delgazándose, tejados, árboles e iglesias se esbozan a la distancia.

²⁶ La herida comienza a torturarme. No estoy de pie, charlando con un vecino loco, estoy boca arriba en el colchón duro. Me viene un acceso de tos, y la sonda que me atraviesa el estómago parece un puñal.

²⁷ Mis brazos descarnados se mueven, como brazos de viejo. Paso los dedos por el rostro, siento la dureza de los vellos, las mejillas sumidas, arrugas. Si tuviera un espejo, vería esta flaqueza y esta devastación.

encuentran alerta, lo cual se asocia con el dolor, el espacio se hace presente; si el dolor cesa, los sentidos se adormecen y el espacio se disuelve en la inconciencia.

2. PEDAZOS DE REALIDAD. CUERPO, DOMINIO Y ESPACIO.

Hasta ahora he mostrado la doble relación que se establece entre cuerpo y espacio en tres de los cuentos que conforman *Insônia* dependiendo del estado de percepción del personaje: en los momentos de conciencia se produce un anclaje en la realidad por medio de algunos objetos y/o sonidos; mientras que en los de inconsciencia el espacio se vacía y es imposible su reconocimiento.

En cualquiera de los casos la construcción de este universo diegético es bastante indefinida, ya sea porque la deixis no permite lograr una imagen cabal del sitio, porque la corporeidad impide un claro punto de vista, o porque las sensaciones del cuerpo cancelan la mirada. Así, hemos de hacer hincapié en que este texto está construido sobre un espacio silente.

"Silenciar é dizer por outra via —o silêncio potencia o que ali luz presente (Holanda, 1992, 15)".

De acuerdo con Lourival Holanda, Graciliano Ramos siempre tuvo una repulsión por la adjetivación "bestia", puesto que la naturaleza dispensa los epítetos —los adjetivos son la marca humana que el hombre sobrepone a la naturaleza— así, a través del silencio se libera al lenguaje de los adornos y de la redundancia subjetiva (1992, 18).

De ser así, hemos de pensar que lo que Graciliano trata de hacer es descorporeizar a sus personajes para que el espacio cobre su real naturaleza —se independice, lo cual no

sucede puesto que no se le observa de manera objetiva por ningún lado; o, más seguramente, enfrentarnos a un espacio psíquico que no necesitaría marcas subjetivas puesto que sería ya subjetivo por sí mismo. ¿Será entonces que Ramos nos está enfrentando a la imposibilidad de asir la realidad y al hombre mismo?

"Finalmente ignoro quem é Paulo e reconheço que minha mulher tem razão quando me oferece pedaços de realidade: visitas de amigos, colheres de remédio, a comida horrível" ("Paulo", 55)²⁸.

Estou bem, é claro. Tudo em redor se conserva em ordem: a cama larga não aumentou nem diminui, as paredes sumiram-se depois que apertei o botão do comutador, a faixa de luz que varre o quarto é comum, igual que ontem me feriu os olhos e me despertou subitamente ("Insônia", 8)²⁹.

Es interesante observar los esfuerzos que hacen los personajes por asirse a una realidad que se les va de las manos, pareciera que les es imposible recomponer el mundo que alguna vez les perteneció:

"Mas essa criatura, dificilmente organizada, pesa demais dentro de mim, necessito esforço enorme para conservar unidas as suas partes que se querem desagregar ("Paulo", 49)"³⁰.

Arregalo os olhos, tento convencer-me de que a luz é ordinária, emanação de um foco ordinário aqui da casa próxima. Se alguém tivesse torcido uma lâmpada para esquerda ou tocado um botão na parede,

²⁸ Finalmente ignoro quién es Paulo y reconozco que mi mujer tiene razón cuando me ofrece pedazos de realidad: visitas de amigos, cucharadas de medicina, la comida horrible.

²⁹ Estoy bien, está claro. Todo a mi alrededor se conserva en orden: la cama grande no aumentó ni disminuyó, las paredes desaparecieron después de que oprimí el interruptor, la franja de luz que barre el cuarto es ordinaria, igual que ayer me hirió los ojos y me despertó súbitamente.

³⁰ Pero esa criatura, dificilmente organizada, pesa demasiado dentro de mí, necesito un esfuerzo enorme para conservar unidas sus partes que se quieren separar.

eu teria continuado a rolar na imensidão, fora da Terra ("Insônia", 9)³¹.

Obsérvese cómo en estos pasajes los personajes desean recuperar el dominio sobre el mundo, sobre el espacio; no obstante su condición corporal se los impide. Existe un choque entre lo que desea la mente y lo que el cuerpo puede hacer, y de aquí surge el estado de angustia que invade a los protagonistas de estos cuatro cuentos.

Son pocas las ocasiones en que se habla de un espacio "real" externo a la habitación del hospital o de la recámara. Sin embargo, cuando se llega a hablar de estos espacios externos se levanta una topografía de los mismos, percibimos un movimiento que contrasta con la inmovilidad que existe mayoritariamente en los cuentos. Si bien que esos lugares no son descritos, la familiaridad que el personaje parece tener sobre ellos les transmite vida.

Devo aceitar isso. Curar-me-ei, percorrerei as ruas como os outros. A princípio arrastar-me-ei pelos corredores do hospital, com muletas, parando às portas da enfermaria dos indigentes; depois sairei, a perna encolhida, andarei escorado a uma bengala, habituarme-ei a subir nos bondes, verei João Teodósio fazendo sinais misteriosos a um lugar vazio. ("Paulo", 55)³².

"Vou restabelecer-me em poucos dias. Vou restabelcer-me, passear nas ruas, entrar nos cafés. Se não tivessem levado os

³¹ Abro sorprendido los ojos, intento convencerme de que la luz es ordinaria, emanación de un foco ordinario que viene de la casa de junto. Si alguien hubiese movido la lámpara para la izquierda o tocado el interruptor de la pared hubiera continuado rodando en la inmensidad, fuera de la Tierra.

³² Debo aceptar eso. Me curaré, recorreré las calles como los otros. Al principio me arrastraré por los corredores del hospital, con muletas, deteniéndome en las puertas de la enfermería de los indigentes, después saldré, con la pierna encogida, andaré pegado a un bastón, me acostumbraré a subir a los tranvías, veré a João Teodósio haciendo señas misteriosas a un lugar vacío.

chinelos, convencerme-ia de que não estou muito doente" ("Reloj de hospital", 46)"³³.

Amanhã comportar-me-ei direito, amarrarei a gravata ao pescoço, percorrerei as ruas como um bicho doméstico, um cidadão comum, arrastado para aqui, para acolá, dizendo frases convenientes. Feliz, completamente feliz. ("Insônia", 15)³⁴.

En estos fragmentos encontramos una topografía no caracterizada, mas con un desplazamiento gradual, o con una serie de acciones que demuestran dominio sobre el espacio: corredores-enfermería de los indigentes-los tranvías, calles-cafés, corbata-calles-aquí-allá.

De tal forma, hemos de darnos cuenta que el cuerpo (y el control que sobre éste se puede tener) sigue estando en estrecha relación con la construcción del espacio, así, además de las relaciones atrás vistas, tenemos esta última; en la que la recuperación de las facultades ambulatorias (porque, momentáneamente, se olvida el dolor corporal) nos lleva al dominio ("la conquista") del espacio y, tal vez, de la realidad y del ser.

No obstante, es de llamar la atención la construcción de estos párrafos: "Devo aceitar isso", "Preciso resistir às idéias estranhas que me assaltam", "comportarme-ei direito", "Tinha jeito para isso". En estas frases se transluce la obligatoriedad o la probabilidad del hecho: la enfermedad tendrá que desaparecer, la salud tendrá que llegar, se tendrá que volver a caminar, se tendrá que volver a ser feliz, se deberá establecerse. Tal parece que el proceso de

³³ Me restableceré en pocos días. Me restableceré, pasearé por las calles, entraré a los cafés. Si no hubiesen llevado las pantuflas, me convencería de que no estoy muy enfermo.

³⁴ Mañana me comportaré bien, anudaré la corbata al cuello, recorreré los caminos como un animal doméstico, un ciudadano común, arrastrado para aquí, para allá, diciendo frases convenientes. feliz, completamente feliz.

reapropiamiento de la realidad, del entorno cotidiano y común resulta una imposición más dolorosa que la propia enfermedad, un proceso lleno de angustia y miedo, o un castillo construido en pleno aire.

Es interesante pensar que en los cuatro cuentos existe una presencia que representa ese momento de ansiedad y de pobreza espiritual y material, es decir, que sintetiza lo que ese espacio inexistente es para cada uno de los personajes.

En el caso de "Paulo", es ese otro yo del personaje, esa mitad del cuerpo que se apoderó de la otra:

"Ficaria aqui a parte esquerda, a direita iria para o mármore do necrotério. Cortar-me, libertar-me deste miserável que se agarraou a mim e tenta corromperme." ("Paulo", 50)³⁵.

Por su parte en "Relógio de Hospital" tenemos al hombre de la enfermería de los indigentes:

"Silêncio. Por que será que esta gente não fala e o relógio se aquietou? Uma idéia acabrunha-me. Se o relógio parou, com certeza o homem dos esparadrapos morreu." ("Reloj de hospital", 41)³⁶.

En "Insônia" existe una presencia que vigila los movimientos, incluso los pensamientos, del insomne:

Sim ou não? Para bem dizer não era uma pergunta, voz interior ou fantasmagoria de sonho: era uma espécie de mão poderosa que me agarrava os cabelos e me levantava do colchão, brutalmente, me sentava na cama, arrepiado e aturdido ("Insônia", 7)³⁷.

³⁵ Se quedará aquí la parte izquierda, la derecha iría para el mármol de la morgue. Cortarme, liberrame de este miserable que se agarra a mí e intenta corromperme.

³⁶ Silencio. ¿Por qué será que esta gente no habla y el reloj se detuvo? Una idea me enoja. Si el reloj paró, con certeza el hombre de las vendas murió.

³⁷ ¿Sí o no? Para decir bien no era una pregunta, voz interior o alucinación del sueño: era una especie de mano poderosa que me agarrava los cabellos y me levantaba del colchón, brutalmente, me sentava en la cama, con escalofrío y aturdido.

3. RECELÉ ENLOQUECER, OTRA FRONTERA INCREÍBLE.

ESPACIO Y ANGUSTIA DEL SER.

La palabra no es la cosa. Es una señal de búsqueda: la palabra procura la cosa. Intenta estrechar la relación del hombre con el mundo, (Cfr. Holanda, 1992, 28) por tanto, la palabra une al espacio con el hombre. ¿Qué sucede entonces cuando no nos podemos expresar, cuando el lenguaje no nos permite entrar en contacto con los otros, sean éstos objetos, lugares o personas?

"Receei endoidecer, mastiguei uns nomes que minha mulher não entendeu, queixei-me do médico e de Paulo. Como ela não conhecia Paulo, impacientei-me, julguei-a estúpida" ("Paulo", 54)³⁸.

"Sim ou não? Como entraram aqui estas palavras? Por onde entraram estas palavras?" ("Insônia", 14)³⁹.

Desejo atraí-los, conversar, mostrar que sou um indivíduo razoável e as maluquices do sonho findaram. Mas a linguagem foge. Procuo chama-los com um gesto, a mão tomba-me sobre o peito, uma fraqueza paralisa-me ("Reloj de hospital", 42-44)⁴⁰.

Son varias las ocasiones en que los enfermos y el insomne intentan comunicarse y no pueden; lo que lleva a pensar a los que los rodean —o incluso a ellos mismos— que están enloqueciendo, o que todo es un efecto del dolor por el que están pasando:

³⁸ Recelé enloquecer, mascullé unos nombres que mi mujer no entendió, me quejé del médico y de Paulo. Como ella no conocía a Paulo, me impacienté, la juzgué estúpida.

³⁹ ¿Sí o no? ¿Cómo entraron aquí estas palabras? ¿Por dónde entraron estas palabras?

⁴⁰ Deseo atraerlos, conversar, mostrar que soy un individuo razonable y que las loqueras del sueño terminaron. Mas el lenguaje huye. Procuo llamarlos con un gesto, la mano me cae sobre el pecho, una debilidad me paraliza.

A imobilidade atormenta-me, desejo gritar, mas apenas consigo gemer baixinho. Se pudesse, diria qualquer coisa à figura alvacentá, que tem agora as feições de minha mulher. Um assunto me preocupa, mas certamente ela não me entendería se eu fosse capaz de expressarme" ("Paulo", 49)⁴¹.

La inmovilidad (la discapacidad corpórea) se une directamente a la imposibilidad de comunicarse y, por ende, a la de reconstruir el mundo. Los enfermos ni siquiera se pueden comunicar por medio de gestos; el insomne aterrado por la franja de luz no se atreve ni a moverse, mucho menos a preguntar quién lo observa en la oscuridad.

Si no puedo desplazarme a voluntad —parecen decir los personajes, si no soy capaz de controlar mi cuerpo; no puedo (re)conocer el espacio en que me encuentro, no lo puedo nombrar y no lo puedo comprender; existe entre ambos (Yo/Mundo) una frontera increíble e imposible de traspasar.

El silencio es, entonces, un indicio de la desapropiación del mundo. La única posibilidad que se tiene de recobrarlo es por medio del cuerpo, la corporeidad es lo único que le pertenece al personaje, sólo por medio de su percepción sensorial —no racional— puede establecer una unión con él, no obstante que deficiente.

Desde una perspectiva marxista —y Graciliano lo era— el nombrar es la forma que poseemos de apropiarnos y aproximarnos al mundo. Libres de sus nombres las cosas se vuelven distantes y misteriosas. Esto es precisamente lo que sucede en estos cuentos, la incapacidad de comunicación de los personajes les impide nombrar su espacio y

⁴¹ La inmovilidad me atormenta. deseo gritar, pero apenas consigo gemir qudo. Si pudiera, diría cualquier cosa a la figura blanquecina, que tiene ahora las facciones de mi mujer. Un asunto me preocupa, mas ciertamente ella no me entendería si yo fuese capaz de expresarme.

caracterizarlo, sólo les está permitido el sentirlo y el disolverse en él.

La angustia que les produce esto los lleva a desear recuperarse, a esperar que el nuevo día (más promisorio) llegue para poder tener dominio sobre el universo y poder moverse en él; sin embargo, ni siquiera en su pasado han poseído ese control:

Lá fora eu era um sujeito aperreado por trabalhos maçadores, andava para cima e para baixo, como uma barata. Nunca estava em casa. Recolhia-me cedo, mas o pensamento corria longe [...] Recordações de tipos odiosos, rancor, a idéia de ter sido humilhado ("Paulo", 53)⁴².

Um, dois, um, dois. Que me dizia ontem à tarde aquele homem risonho, perto de uma vitrina? Tão amável! Penso que discordei dele e achei tudo ruim na vida. O homem amável sorriu para não me contrariar." ("Insônia", p. 14)⁴³.

O político influente entregava-me a carta de recomendação. Eu gaguejava um agradecimento difícil, atrapalhava-me por causa da datilógrafa bonita, descia a escada perseguido pelos óculos de um secretário e pelo tique-taque da máquina de escrever. ("Reloj de hospital", p. 47)⁴⁴.

Es por ello que construyen un espacio exterior alternativo a éste, uno en el que se pueda ir al cine, se pueda platicar con los vecinos en la calle, en el que se

⁴² Allá afuera yo era un sujeto oprimido por trabajos pesados, andaba para arriba y para abajo, como una cucaracha. Nunca estaba en casa. Regresaba temprano, pero el pensamiento se iba lejos [...] Recuerdos de tipos odiosos, rencor, la idea de haber sido humillado.

⁴³ Uno, dos, uno, dos. ¿Qué me decía ayer en la tarde aquél hombre risueño, cerca de una aparador? ¡Tan amable! pienso que disentí de él y encontré ruin en la vida. El hombre amable sonrió para no contrariarme.

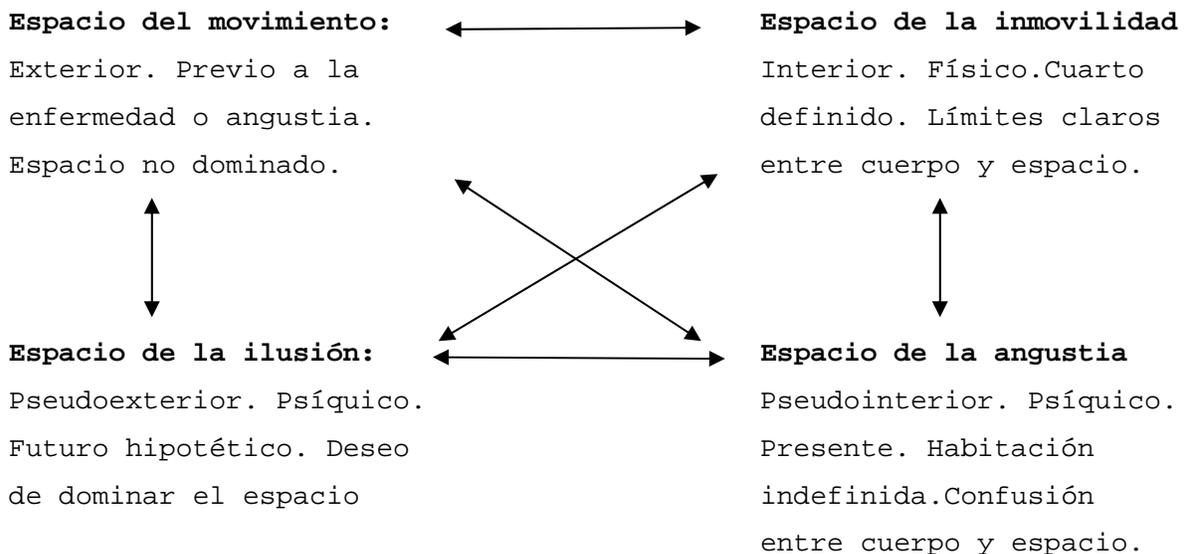
⁴⁴ El político influyente me entregaba la cartad de recomendación. Yo balbuceaba un agradecimiento difícil, me aturdía por causa de la bonita mecanógrafa, bajaba la escalera perseguido por los ojos de un secretario y por el tic-tac de la máquina de escribir.

establezca un café en los suburbios y se pueda ordenar a los empleados, en el que se pueda caminar.

No obstante, siempre existe algo que los regresa de ese futuro hipotético que comienzan esperanzadamente a construir: la figura de João Teodósio, la desaparición de las pantuflas, la franja de luz, el tic-tac del reloj, etcétera. El deseo del protagonista por entrar en comunión con el espacio no podrá llevarse a cabo.

Tenemos, pues, cuatro espacios distintos —realizados con variantes en cada uno de los cuentos— que se pueden configurar en un cuadro semiótico:⁴⁵

PLANO DE LOS ESPACIOS FÍSICOS (REALES)



PLANO DE LOS ESPACIOS PSÍQUICOS (MENTALES)

a) Entre el espacio del movimiento y el espacio de la inmovilidad existe una relación de contrariedad. El primero

⁴⁵ El siguiente cuadro está parcialmente basado en una de las tres estructuras de lo imaginario propuestas por G. Durand, llamada heroica, referente a una visión del espacio dividido en opuestos, a un enfrentamiento que ha de resolverse. V. Danielle Perin Rocha Pitta. "A expressão mítica na complexidade dos espaços imaginários", en Maria Noel Lapoujade. *Espacios imaginarios*. México, UNAM-FFyL, 1999. p. 55.

representa la situación previa a la enfermedad o estado de angustia, en el cual el protagonista se encuentra en un espacio exterior —la calle— que no puede dominar, sus movimientos son torpes e inseguros. El segundo es un espacio interior en el que el personaje no puede moverse a causa del dolor o de la angustia que sufre, está consciente y distingue los objetos a su alrededor.

b) Entre el espacio del movimiento y el espacio de la angustia existe una relación contradictoria; ya que éste no es un espacio físico, sino psíquico que se refiere al estado de angustia vivido a causa del dolor. Los límites materiales de la habitación se desdibujan y el cuerpo tiende a confundirse con el espacio.

c) Entre el espacio de la inmovilidad y el espacio de la ilusión existe también una relación de contradicción. Éste último hace referencia a una vida hipotética —imaginada y deseada— que se realizaría al término de la enfermedad o estado de angustia. Es de carácter pseudo-exterior ya que el protagonista fantasea con la idea de un paseo por la calle o de la adquisición de un bar. Ello niega su estado actual de inmovilidad y de inseguridad.

d) Entre el espacio de la ilusión y el espacio de la angustia existe una relación de contrariedad ya que el primero representa un estado apacible, de confort y seguridad que se origina por la supuesta superación del estado doloroso (angustia y/o enfermedad); mientras que el segundo es la inseguridad, la ansiedad y el terror provocados por el dolor.

e) Entre el espacio de la movilidad y el espacio de la ilusión existe una relación de complementariedad, ya que ambos reflejan un entorno exterior por el cual el protagonista puede desplazarse. Se distinguen en que uno

pertenece al ámbito de lo físico y otro al de la mente.

f) Entre el espacio de la inmovilidad y el espacio de la angustia existe también una relación de complementariedad. Los dos son de carácter interno y en ambos el protagonista no puede moverse. Se distinguen en que uno es real y el otro, psíquico.

Si bien estos espacios se van alternando a lo largo de los cuentos y unos prevalecen sobre los otros (tal como ya se ha mostrado), hacia el final de los textos todos parecen confundirse:

Estou sendo assassinado. Em redor tudo se transforma. O avental da enfermeira ficou transparente como vidro. Minha mulher abandonou-me. Acho-me numa floresta, caído, as costas ferindo-se no chão, e um assassino fura-me lentamente a barriga. As paredes recuam, fundem-se com o céu, as folhas dos coqueiros tremem, e passa entre elas o cochicho que zumba na sala. ("Paulo", 56)⁴⁶.

Tudo se confunde. A rapariga que se despia, o professor, o político, misturam-se. A criança doente, os enfermeiros, os médicos, o homem dos espardrapos, não se distinguem das árvores, dos telhados, do céu, das igrejas ("Reloj de hospital", 47)⁴⁷.

E as abelhas partem os vidros da janela escura, o vento vem lamber-me os ossos, enrolar-se no meu pescoço como uma gravata [...] os dedos, que percorrem buracos de órbitas vazias, tremem. E a tremura reproduz o tique-taque de um relógio." ("Insônia", 16)⁴⁸.

⁴⁶ Estoy siendo asesinado. Alrededor todo se transforma. El delantal de la enfermea se volvió transparente como vidrio. Mi mujer me abandonó. Me encuentro en un bosque, caído, la espalda hiriéndose con el piso, y un asesino me agujera lentamente el estómago. Las paredes reculan, se funden con el cielo, las hojas de los cocoteros tiemblan, y pasa entre ellas el murmullo que zumba en la sala.

⁴⁷ Todo se confunde. La prostituta que se desvestía, el profesor, el político, se mezclan. El niño enfermo, los enfermeros, los médicos, el hombre de las vendas, no se distinguen de los árboles, de los tejados, del cielo, de las iglesias.

⁴⁸ Y las abejas rompen los vidrios de la ventana oscura, el viento viene a lamer los huesos, enrollándose en mi cuello como una corbata [...] los dedos, que recorren hoyos de órbitas vacías, tiemblan. Y el temblor reproduce el tic-tac de un reloj.

Las curaciones se convierten en el arma homicida, el colchón duro es ahora el piso, las paredes se vuelven cielo, las palmeras entran al cuarto, el ruido de la sala penetra en el bosque, personas y cosas son lo mismo, anteojos y ventanas son uno, la corbata es el viento y es la oscuridad la que produce los sonidos de un reloj.

Después de esta confusión espacio-temporal producida por el sentimiento de angustia, por el dolor que invade a los personajes; observamos que la sustancia corporal se desintegra, se deshace y se confunde con el ya de por sí confuso espacio que los rodea, creando un quinto tipo espacial:

Mas a noite não finda, todos os relógios descansaram -e a terra está imóvel como eu [...] As idéias amorteceram como a brasa de cigarro. O frio sacode-me os ossos. E os ossos choacalham a pergunta invariável: "Sim o não? Sim ou não? Sim ou não?" ("Insônia", 16)⁴⁹.

Vou diluir-me, deixar a coberta, subir na poeira liminosa das réstias, perder-me nos gemidos, nos gritos, nas vozes longínquas, nas pancadas medonhas do relógio velho. ("Reloj de hospital", 47)⁵⁰.

Así, en estos cuentos se ve cómo el espacio se establece por medio de construcciones estrechamente relacionadas con el sentir y pensar del personaje; se elaboran, como diría Zubiaurre descripciones desplazadas, es decir, aquellas que no tienen como objetivo hablar del entorno físico, sino de la emotividad y del razonamiento de los personajes.

⁴⁹ Pero la noche no termina. Todos los relojes descansaron —y la tierra está inmóvil como yo [...] Las ideas se extinguirán como la brasa de cigarro. El frío me sacude los huesos. Y los huesos murmuran la pregunta invariable: "¿Sí o no? ¿Sí o no? ¿Sí o no?"

⁵⁰ Voy a diluirme, dejar la colcha, subir en la polvareda luminosa de haces de luz, perderme en los gemidos, en los gritos, en las voces lejanas, en los golpes pavorosos del reloj viejo.

Por otro lado, estas configuraciones espaciales y narrativas nos permiten ubicar a Ramos dentro de la tradición cuentística moderna, ya que el espacio "es presentado desde la perspectiva distorsionada del narrador o protagonista [en este caso ambos], el cual dirige su atención a ciertos elementos específicos del mundo exterior. Son descripciones *anti-realistas* (Zavala, 1999, 58)."

Graciliano nos enfrenta a unos personajes comunes, tanto así que ni siquiera tienen nombre. Unos personajes que nos presentan una realidad alucinatoria provocada por una enfermedad o dolencia corporal que afecta sus facultades mentales, locomotivas y lingüísticas, ello los lleva a perder el control sobre el mundo y sobre sí mismos. Sufrimiento corporal e incomunicación están unidos y conllevan la inexistencia espacial⁵¹. Es decir, si las sensaciones corporales dominan la conciencia, luego entonces no puedo expresar mis ideas, no puedo hablar de lo que existe y acontece en mi entorno. Más aun, si la sensación dolor-hambre domina el organismo, sólo a través de ella —o sea, del ejercicio de la propioceptividad— puedo darme cuenta de qué es lo que me rodea: cama, sábanas, presencias, muebles, etcétera.

Ahora, ¿por qué el terror a la orientación auditivo-visual?, ¿a qué se debe el pánico que producen las franjas de luz y el tic-tac del reloj? Si nos introducimos en una línea simbólica, vista y oído (desde el humanismo con Ficino, y aun antes con Platón) son considerados los sentidos más nobles y están unidos directamente con la labor lógico-artística. ¿Por qué? Pues bien, porque son los sentidos que no entran en contacto con las funciones corporales; gusto,

⁵¹ O, en términos de Antonio Candido, al caos organizado. Se trata del delirio sometido a un análisis minucioso para volverlo inteligible (1999, 60).

tacto y olfato son sentidos que entran en contacto directo con las sustancias y con los cuerpos.

Si estos personajes no pueden usar el lenguaje, tampoco pueden ejercer plenamente su razón; en consecuencia se confían al tacto (a su propio cuerpo doliente, a una sensación exaltada) para realizar su espacialización, y es por ello que tenemos un espacio subjetivo, un espacio, que como arriba mencionamos, nos habla de la emotividad, más que de la razón de los protagonistas.

III. VIDAS SECAS:

UN ESPACIO ITINERANTE

Eu quase não falo
Eu quase não sei de nada
Sou como res desgarrada
Nessa multidão boiada
Caminhando a esmo.

Lamento sertanejo,
Gilberto Gil y Dominginhos

Vidas secas (1938) narra la vida de una familia de vaqueros —Fabiano, sinhá Vitória y sus dos hijos, a los que no se les da un nombre— reducida al mínimo posible para sobrevivir, en cuadros separados que forman un retablo rústico. En cada uno de sus episodios tenemos desde la presentación de cada uno de los personajes (incluida la mascota, Baleia), pasando por su cotidianidad y sus relaciones con los habitantes del pueblo cercano a su hacienda (la navidad, las cuentas, los trabajos y sueños de todos ellos), hasta las relaciones de poder que sobre ellos ejercen las figuras de autoridad: el dueño de la hacienda, el soldado amarillo y, ¿por qué no?, hasta la misma naturaleza.

Antonio Candido resalta que la prosa de esta novela es admirable y, reducida al mínimo, refleja en el laconismo y en la elipsis la humanidad despojada de los personajes (2005, 92).

1. COMO RES DESGARRADA. CUERPO, LENGUAJE Y ESPACIO.

Nombres. También entran en el misterio, se corresponden con otras cosas.

Inés Arredondo. *Las palabras silenciosas.*

He mostrado ya cómo en los textos de *Insônia* es la dimensión corporal la que determina la forma en que los personajes perciben todo aquello que los rodea, veamos ahora cómo se construye el espacio en *Vidas secas*.

Faziam horas que procuravam uma sombra. A folhagem dos juazeiros apareceu longe, a través dos galhos pelados da catinga rala [...] A catinga estendia-se, de um vermelho indeciso salpicado de manchas brancas que eram ossadas. O vôo negro dos urubus fazia círculos altos em redor de bichos moribundos [...] e a viagem prosseguiu mais lenta, mais arrastada, num silêncio grande (*Vidas*, 9-10).¹

Aquí hemos de notar tres aspectos interesantes que se desarrollan a lo largo de la obra. El primero radica en el narrador en tercera persona, omnisciente y heterodiegético con focalización cero que nos relata el viaje de la familia protagonista.

A continuación resulta interesante observar cómo este narrador adopta la perspectiva de los personajes y va

¹ Hacía horas que buscaban una sombra. El follaje de los juazeiros apareció a lo lejos, a través de las ramas de la catinga rala. La catinga se extendía, con un rojo indeciso salpicado de manchas blancas que eran osamentas. El vuelo negro de los urubúes hacía círculos altos alrededor de los animales moribundos [...] y el viaje continuó más lento, más arrastrado, en un silencio enorme.

describiendo la catinga a partir de los aspectos que ellos van descubriendo conforme avanzan: "os juazeiros aproximaram-se, recuaram, sumiram-se" (*Vidas*, 9)².

En tercer lugar destaquemos el silencio que siempre envuelve a estos retirantes y que se extiende incluso al loro que los acompaña:

não podia deixar de ser mudo. Ordinariamente a família falava pouco. E depois de aquele desastre viviam todos calados, raramente soltavam palavras curtas (*Vidas*, 11)³.

A partir de estas primeras citas podemos percatarnos de que Ramos construye un espacio seco, caliente, inmenso, silente y, casi podría afirmar que, hueco.

Esta familia se caracteriza por su silencio, el cual comunican al entorno que los rodea. Se trata de un rasgo que comparten con otros personajes de Graciliano Ramos, pero aquí cobra una realización algo distinta. La capacidad de comunicar los pensamientos es algo que intriga en demasía a Fabiano. Él se reconoce incapaz de hacerlo y por ello admira a seu Tomás da Bolandeira:

Em horas de maluqueira Fabiano dessejava imitá-lo: dizia palavras difíceis, truncando tudo, e convecia-se de que melhorava. Tolice. Via-se perfeitamente que um sujeito como ele não tinha nascido para falar certo (*Vidas*, 22)⁴.

Así, el lenguaje re-cobra una dimensión mágica y se convierte en un instrumento capaz de reconstruir la realidad;

² Los juazeiros se aproximaron, retrocedieron, desaparecieron.

³ No podía dejar de ser mudo. Normalmente la familia hablaba poco. Y después de aquel desastre vivían todos callados, en ocasiones dejaban escapar palabras cortas.

⁴ En momentos de locura Fabiano deseaba imitarlo: decía palabras difíciles, sin sentido, y se convecia de que mejoraba. Tontrías. Se entendía perfectamente que un sujeto como él no había nacido para hablar correctamente.

otorga poder y control sobre aquello que nos rodea. Si el padre es un marginado se debe principalmente a su incapacidad comunicativa.

Havia muitas coisas. Ele não podia explicá-las, mas havia [...] Ele, Fabiano, um bruto, não contava nada [...] Porque vinham bulir com um homem que só queria descansar? Deviam bulir com outros (Vidas, 34)⁵.

Fabiano no es el único que tiene este sufrimiento; el hijo mayor vive el mismo conflicto. Cuando pregunta a su madre qué es el infierno, ella se refiere a un lugar malo con hogueras y queda totalmente desconcertado, pues "ele tinha querido que a palavra virasse coisa [...] por isso rezingara, esperando que ela fizesse o inferno transformar-se" (Vidas, 56)⁶.

Esta preocupación es compartida por el niño pequeño. En cierta ocasión, durante la navidad, la familia entera se dirige al pueblo y los hijos quedan sorprendidos ante la cantidad de personas, cosas y lugares que observan. ¿Todo eso habrá sido hecho por gente?, se preguntan. Pero más aun los inquieta saber si todo aquello posee un nombre.

Sim, com certeza as preciosidades que se exibiam nos altares da igreja e nas prateleiras das lojas tinham nomes. Puseram-se a discutir a questão intrincada. Como podiam os homens guardar tantas palavras? Era impossível, ninguém conservaria tão grande soma de conhecimentos. Livres dos nomes, as coisas ficavam distantes, misteriosas (Vidas, 84. El subrayado es mío)⁷.

⁵ Había muchas cosas. Él no podía explicarlas, pero las había [...] Él, fabiano, una bestia, no valía nada [...] ¿Por qué venía a molestar a un hombre que sólo quería descansar? Debían molestar a otros.

⁶ Hubiera querido que la palabra se volviese cosa [...] por eso reclamó, esperando que ella hiciese que el infierno se transformase.

⁷ Sí, seguramente las preciosidades que se exhibían en los altares de la iglesia y en los aparadores de las tiendas tenían nombres. Se pusieron a discutir aquella

Incluso la mascota de la familia, la perra Baleia, comparte esta marginación lingüística:

“Quis latir, expressar oposição a tudo aquilo, mas percebeu que não convenceria ninguém e encolheu-se, baixou a cauda, resignou-se ao capricho dos seus donos” (*Vidas*, 83)⁸.

Es interesante la observación de los niños respecto a la denominación de las cosas, sin nombre, ellas se tornan distantes y misteriosas; pero más aún, la palabra necesita estar vinculada a una cosa; el pequeño pide que la palabra se vuelva cosa para entender lo que es el infierno.

El espacio puede ser comprendido —adquirido— por mediación del lenguaje, pero si la palabra es una entidad abstracta necesita una forma de concretizarse; de allí que el niño le pregunte a su madre si ya estuvo en el infierno, pues así él podría comprender mejor su naturaleza. Sólo la experiencia humana puede construir un espacio, después de ello se le puede nombrar.

Todos os lugares conhecidos eram bons [...] [um] mundo onde existiam seres reais, a família do vaqueiro e os bichos da fazenda. Além havia uma serra distante e azulada, um monte que a cachorra visitava, caçando preás (*Vidas*, 56)⁹.

El niño no puede creer que exista un lugar malo como el infierno puesto que no ha sido experimentado por cualquiera de los sentidos físicos de él mismo o de alguien más —como el monte que visita la cachorra Baleia.

difícil cuestión. ¿Cómo podían los hombres guardar tantas palabras? Era imposible. Nadie conservaría tan grande suma de conocimientos. Libres de los nombres, las cosas se volvían distantes, misteriosas.

⁸ Quiso ladrar, expresar su oposición a todo eso, pero se dio cuenta de que no convencería a nadie, bajó la cola, se resignó al capricho de sus dueños.

⁹ Todos los lugares conocidos eran buenos [...] un mundo donde existían seres reales, la familia del vaquero y los animales de la hacienda. Además existía una sierra distante y azulada, un monte que la perra visitaba para cazar topos.

La experiencia corporal —propia o ajena, presente o pasada— es necesaria entonces para construir el espacio. Tal como señala Antonio Candido el uso que de la primera persona hace en ocasiones Ramos (no siendo, aparentemente, éste el caso, aunque más adelante ahondaremos en ello) y la supresión del diálogo provoca que mundo interno y mundo externo queden unidos de manera indisoluble; con ello se provoca que el personaje se ilumine por el acontecimiento y éste por aquél¹⁰. Nos enfrentamos a una "novela telúrica" en la que tierra y cuerpo están unidos por "vínculos brutales" (Cfr. 1999, 47). El espacio es, pues, una entidad vivida, pero, sobre todo, sentida y asimilada por medio de las sensaciones —desde la propiceptividad:

Repetia que era natural quando alguém lhe deu um empurrão, atirou-o contra o jatubá. A feira se desmanchava; escurecia; o homem da iluminação, trepando numa escada, acendia os lampiões. A estrela papa-ceia branquou por cima da torre da igreja; o doutor juiz de direito foi brilhar na porta da farmácia; o cobrador da prefeitura passou coxeando (*Vidas*, 28)¹¹.

En este pasaje vemos cómo la embriaguez de Fabiano le impide hacerse una imagen cabal del entorno que lo rodea. Sus sentidos embotados por el alcohol sólo alcanzan a percibir fragmentos de realidad —tal como sucede con los personajes de *Insônia*, y esto se ve agravado por el desafortunado encuentro que tiene con el soldado amarillo.

¹⁰ Es la técnica de la perspectiva recíproca utilizada, de acuerdo con Candido, en la novela nordestina.

¹¹ Se repetía que era normal cuando alguien le dio un empujón, lo lanzó contra el jatubá. El mercado se volvía borroso, oscurecía; el sereno subiendo por una escalera encendía los faroles. La estrella del anochecer cintiló encima de la torre de la iglesia; el juez apareció fugazmente en la puerta de la farmacia, el recaudador pasó cojeando.

Fabiano va un día al mercado del pueblo para comprar provisiones. En la bodega de seu Inácio, mientras bebe aguardiente, llega el soldado amarillo que le pide juegue cartas con él. Fabiano se niega —por miedo a perder más dinero del ya malgastado en aguardiente— y se retira, el soldado va tras él, lo empuja y lo amenaza (allí se ubica el pasaje que acabo de citar).

Víctima de la embriaguez, de la confusión provocada por el golpe y de su incapacidad para comunicarse, Fabiano es llevado a la cárcel y azotado en el pecho y la espalda con un machete. Espacios y acciones de pronto se confunden y se tornan irreales: "Mas era um caso tão esquisito que instantes depois balançava a cabeça, duvidando, a pesar das machucaduras" (*Vidas*, 30)¹².

Acordou sobressaltado. Pois não estava misturando as pessoas, desatinando? [...] 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... (*Vidas*, 35)¹³.

Fabiano no puede arreglar aquello que tiene en el interior. Existe una correspondencia entre su espacio interior y el espacio exterior. Uno y otro están íntimamente ligados y se estructuran mutuamente.

Tal como afirma Lourival Holanda, Fabiano busca al mundo, intenta aprehenderlo; no obstante, el mundo huye cuando él intenta tocarlo, por lo cual sólo percibe el mundo por medio del tacto, de la piel (1992, 21).

¹² Pero era un caso tan extraño que instantes después balanceaba la cabeza, dudando, a pesar de los golpes.

¹³ Despertó sobresaltado. ¿No estaba confundiendo a las personas, desatinando, pues? [...] Fabiano tampoco sabía hablar. En ocasiones soltaba términos complicados, para engañar. Se daba cuenta que todo eran tonterías. no podía arreglar lo que tenía en el interior. Si pudiera...

Si predominan las sensaciones corporales, si el cuerpo sufre —como en este caso— el espacio exterior se desdibuja y confunde. Lo que sucede en este pasaje es que el dolor impide que la conciencia pueda organizar la información que le llega a través de los sentidos y, por ello, lo que se ofrece es una imagen desorganizada del entorno. No obstante, no es sólo el dolor corporal lo que impide organizar el espacio correctamente.

O círculo de luz aumentou, agora as figuras surgiam na sombra, vermelhas. Fabiano, visível da barriga para baixo, ia-se tornando indistinto daí para cima, era um negrume que vagos clarões cortavam. Desse negrume saiu novamente a parolagem mastigada (*Vidas*, 64-65)¹⁴.

Esta descripción resulta interesante. Observemos cómo la deixis es la fogata alrededor de la cual se encuentran los personajes. Después tenemos una vista fragmentaria de Fabiano, sólo las piernas son visibles, el resto es una oscuridad entrecortada de la que surge una voz.

Esta descripción fragmentada —que en este caso se debe a una escasa iluminación— la encontramos también cuando la familia se dirige al pueblo en la Navidad:

Agora olhavam as lojas, as toldas, a mesa do leilão. E conferenciavam pasamos. Tinham percebido que havia muitas pessoas no mundo. Ocupavam-se em descobrir uma enorme quantidade de objetos (*Vidas*, 83)¹⁵.

¹⁴ El círculo de luz creció, ahora las figuras surgían de la sombra, rojas. Fabiano, visible del estómago para abajo, perdía nitidez de allí para arriba, era una negrura que trémulas ráfagas de luz cortaban. De esa negrura salió nuevamente una voz farfullada.

¹⁵ Ahora miraban las tiendas, los puestos, la mesa de subastas. Y, asombrados, intercambiaban opiniones. Se dieron cuenta que había muchas personas en el mundo. Se ocupaban en descubrir una enorme cantidad de objetos.

En este caso la deixis está ubicada en los niños. Ya he comentado el asombro que sienten los pequeños ante todas las entidades que los rodean y cómo no pueden comprender que todo ello tenga un nombre; pues es precisamente ese asombro y la incapacidad comunicativa lo que fuerza a que el narrador sólo nos muestre trozos del entorno que los rodea. A toda la familia, incluida Baleia, le sucede lo mismo; sólo pueden percibir fragmentos de su entorno, todo lo demás se sume en la oscuridad —literal (como sucede con la fogata) o metafórica. Dolor, asombro y silencio determinan la manera en que los personajes perciben el espacio:

Uma sede horrível queimava-lhe a garganta. Procurou ver as pernas e não as distinguiu: um nevoeiro impedia-lhe a visão. Pôs-se a latir e desejou morder Fabiano. Realmente não latia: uivava baixinho, e os uivos iam diminuindo, tornaam-se imperceptíveis [...]

Olhou-se de novo, aflita. Que lhe estaria acontecendo? O nevoeiro engrossava e aproximava-se.

Sentiu o cheiro bom dos preás que desciam do morro, mas o cheiro vinha fraco e havia nele partículas viventes. Parecia que o morro se tinha distanciado muito [...]

Esqueceu-os e de novo lhe veio o desejo de morder Fabiano, que lhe apareceu diante dos olhos meio vidrados, com um objeto esquisito na mão (*Vidas*, 88-89)¹⁶.

Discúlpese esta larga cita, pero este episodio, dedicado a la cachorra Baleia, me sirve como síntesis para mostrar los mecanismos descriptivos del espacio que utiliza Graciliano

¹⁶ Una sed horrible le quemaba la garganta. Intentó ver las piernas y no las distinguió: una neblina obstaculizaba su visión. Se puso a ladrar y quiso morder a Fabiano. Realmente no ladraba, aullaba bajito, y los aullidos disminuían, se volvían imperceptibles [...] Miró de nuevo, afligida. ¿Qué le estaría sucediendo? La neblina se hacía densa y se aproximaba. Sintió de nuevo el olor de los topos que bajaba del cerro, pero el olor le llegaba débil y había en él partículas vivientes. Parecía que el cerro se había alejado mucho [...] Los olvidó y de nuevo le dieron ganas de morder a Fabiano, quien se le apareció delante de los ojos llorosos, con un objeto raro en la mano.

Ramos.

Al inicio de este capítulo hice notar que el narrador que encontramos en *Vidas secas* es una tercera persona omnisciente heterodiegético, en estos párrafos se nota ello perfectamente. Fabiano se da cuenta de la enfermedad de Baleia y decide matarla para que no se convierta en un peligro para su familia, así el capítulo inicia describiendo estas acciones desde fuera, pero, de pronto, el narrador muda su focalización y la traslada a la cachorra. Tenemos pues, que la voz narrativa se desplaza de una focalización cero a una focalización interna fija, mecanismo que se repite a lo largo de toda la obra¹⁷. Entre voz narrativa y personajes existe una estrecha identificación (Cfr. Mercadante, 1993, 76 y ss).

Así, el espacio es narrado desde la perspectiva del cuerpo herido, agonizante, de la perra; de allí que todo parezca distante, y confuso. Sólo aquellos objetos conocidos por ella son medianamente percibidos: los preás, el morro, Fabiano. Pero éste llega con un objeto extraño en las manos, ella no sabe que se trata de una escopeta, cómo puede saberlo si no las conoce. A falta de una experiencia previa, el objeto se sume más en la niebla; no sólo la niebla de sus ojos vidriados, sino también la niebla del desconocimiento lingüístico.

Vidas secas está construida en su totalidad con este mecanismo. El narrador sólo por momentos sostiene la focalización cero, ya que pronto toma la perspectiva de cualquiera de los miembros de la familia —mayoritariamente de Fabiano; y ello se nota perfectamente en la organización de los capítulos:

¹⁷ V. el inicio del primero y del último capítulos, por ejemplo.

CAPÍTULO	PERSPECTIVA
Mudança	La familia completa
Fabiano	Fabiano
Cadeia	Fabiano
Sinha Vitória	Sinha Vitória
O menino mais novo	O menino mais novo
O menino mais velho	O menino mais velho
Inverno	La fogata
Festa	Os meninos
Baleia	Baleia
Contas	Fabiano
O soldado amarelo	Fabiano
O mundo coberto de penas	Fabiano
Fuga	Fabiano

La focalización interna es evidente en los capítulos 2 al 5 (de los que ya he citado varios ejemplos), a lo largo de los cuales el narrador va tomando la mirada de cada uno de los integrantes de la familia.

Debe quedar claro que no se trata de perspectivas unívocas. Es decir, en cada apartado prevalece un punto focal, pero puede coexistir con otros de carácter secundario. Así, en el pasaje de la muerte de Baleia, tenemos que las acciones y espacios son narrados también desde la mirada de Fabiano.

Por otro lado, resultan reveladores el primer y último capítulos. Al inicio de este apartado hice notar cómo el narrador comienza con una focalización cero, pero pronto toma la perspectiva de la familia en viaje, lo cual se nota en la frase "Os juazeiros aproximaram-se, recuaram, sumiram-se"¹⁸.

¹⁸ Los juazeiros se aproximaron, retrocedieron, desaparecieron.

Esta perspectiva puede ser calificada de itinerante y muestra que para Graciliano es importante mostrar al lector la historia no desde su posición, sino a partir de la de sus personajes, ¿para qué? Por lo pronto puedo decir que para conseguir una cercanía entre la narración y su destinatario.

Saíram de madrugada. Sinha Vitória meteu o braço pelo buraco da parede e fechou a porta da frente com a taramela. Atravessaram o pátio, deixaram na escuridão o chiqueiro e o curral, vazios, de porteiras abertas, o carro de bois que apodrecia, os juazeiros. Ao passar junto às pedras onde os meninos atiravam cobras mortas, sinha Vitória lembrou-se da cachorra Baleia, chorou, mas estava invisível e ninguém percebeu o choro (*Vidas*, 116)¹⁹.

En apariencia este párrafo del último capítulo está construido con una focalización cero. Si esto fuera así, el narrador tendría la posibilidad de darnos más detalles del entorno y no sólo una sucesión de lugares: la casa, el patio, el chiquero, el corral, el carro de los bueyes, los juazeiros, las piedras. ¿Por qué sólo nos transmite fragmentos?

Lo que sucede es que observamos el espacio conforme la familia lo transita, así, el resultado es una focalización interna —variable, al parecer— e itinerante. Sí ellos sólo conocen el entorno a través de su propia experiencia —física y lingüística— nosotros sólo podemos conocerlo a través de ellos mismos.

Esto se corresponde claramente con lo propuesto por Isabel Filinich, quien —al hablar de la enunciación— dice

¹⁹ Salieron de madrugada. Sinha Vitória metió el brazo por el agujero de la pared y cerró la puerta de enfrente con la tranca. Atravesaron el patio, dejaron en la oscuridad el chiquero y el corral, vacíos, con las puertas abiertas, el carro de los bueyes que se pudría, los juazeiros. Al pasar junto a las piedras donde los niños arrojaban a las cobras muertas, sinha Vitória recordó a la perra Baleia, lloró, pero estaba invisible y nadie se dio cuenta de sus lágrimas.

que el narrador al instalar el ángulo focal en alguno de los personajes produce una doble sensación: la de poder acceder al conocimiento directo de los hechos y, al mismo tiempo, una restricción del campo. Ahora bien, este mecanismo de enunciación "expone , desde cierta distancia, los movimientos de conciencia de otro, sin cederle la voz pero concediéndole el ángulo de visión, la perspectiva visual y valorativa de los hechos (Filinich, 1998, 45).

Fijémonos en el final del párrafo. ¿Por qué se dice que Vitória lloró mas estaba invisible y por ello nadie lo notó? ¿Invisible? ¿Para quién? Ciertamente no para nosotros ni para el narrador, pues la estamos viendo. Si la focalización fuese cero el narrador no tendría por qué decir que estaba invisible, bastaría con el "ninguém percebeu o choro".

Vitória está invisible para el resto de la familia, ¿por qué? Porque la perspectiva narrativa es la de la familia en pleno viaje, todos viendo hacia delante y pasando por los lugares ya citados. El narrador está ubicado fuera de los personajes, pero en cualquier momento toma la perspectiva de cualquiera, o de todos ellos, y las combina, como en este caso. Sucede que

el narrador omnisciente, para acentuar la sensación de verosimilitud [es decir, disimular que es él quien dirige la narración hacia un propósito sólo por él conocido] prefiere esconderse tras un personaje y ver a través de sus ojos (Zubiaurre, 52).

En consecuencia, la voz narrativa se construye sobre una oscilación entre la focalización cero y la focalización interna variable, pero siempre predominando ésta. Estamos frente a un narrador que desplaza su punto focal a placer, ¿ambicioso? Ciertamente, simplemente pensemos en la

multicitada muerte de Baleia, o en el capítulo titulado "Inverno"; capítulos en los que la voz está centrada en la perra y en la fogata.

Transitar por miradas humanas es interesante y fácilmente comprensible, pero ubicarse en los ojos de un animal o describir a la familia desde la fogata y a partir de los juegos de luces y sombras que produce, hace que esta voz narrativa se torne más compleja.²⁰

El narrador de Ramos tiene la libertad de mudar de perspectivas y apropiarse del interior de los personajes, no obstante, sólo nos formamos una imagen fragmentaria de ellos y de lo que perciben —ya he citado varios ejemplos al respecto. Su perspectiva es nuestra perspectiva, y su cuerpo y su silencio moldean la sensación que tenemos del espacio.

²⁰ Me resulta imposible no remitir al lector a los juegos narrativos que hace José Revueltas, especialmente en *El luto humano*, donde el narrador se sirve de la focalización interna, múltiple y variable, pero la lleva al extremo al adoptar el punto de vista de una niña muerta y de un zopilote.

2. LA NATURALEZA COMO ESPACIO CÍCLICO O EL DESCONCIERTO DEL MUNDO

A vida aquí só é ruim
Quando não chove no chão
Mas se chover dá de tudo
Fartura tem de porção
Tomara que chova logo
Tomara, meu Deus tomara.

Último pau de arara.
Venancio, Corumbá y José de
Guimarães

En *Insônia* mostré cómo tenemos una diferenciación de cuatro configuraciones espaciales, en *Vidas secas* apenas en el inicio ya encontramos dos: el espacio de la indigencia²¹, el de la sequía tal como lo acabamos de describir, y un espacio formado por la ilusión²² de que la lluvia hará que todo renazca.

Ia chover. Bem. A catinga ressucitaria, a semente do gado voltaria ao curral, ele, Fabiano, seria o vaqueiro daquela fazenda morta. [...] Uma ressurreição. As cores da saúde voltariam à cara triste de sinha Vitória. Os meninos se espojariam na terra fofa do chiqueiro das cabras. Chocalhos tilintariam pelos arredores. A catinga ficaria verde (*Vidas*, 16)²³.

La relación que se da entre estos dos espacios es indisoluble y de alternancia, de un eterno vaivén entre la

²¹ Entiéndase por indigencia la falta de medios para alimentarse, vestirse, etc. Cfr. *DRAE*, 1158

²² Entiéndase ilusión como la esperanza cuyo cumplimiento parece especialmente atractivo. Cfr. *DRAE*, 1142.

²³ Llovería. Bien. La catinga resucitaría, la simiente del ganado volvería al corral, él, Fabiano, sería el vaquero de aquella hacienda muerta. [...] Una resurrección. Los colores de la salud volverían a la cara triste de doña Vitória. Los niños retozarían en la tierra suave del chiqueiro de las cabras. Cencerros tintinarían por los alrededores. La catinga se pondría verde.

esperanza y el miedo; y está marcada perfectamente por la actitud de Fabiano, el padre de familia —el protagonista:

“Se a seca chegasse não ficaria planta verde. Arrepiou-se. Chegaria, naturalmente. Sempre tinha sido assim [...] anos bons misturados com anos ruins” (*Vidas*, 23)²⁴.

Con base en estos datos podríamos comenzar a armar nuestro cuadro semiótico de la siguiente forma:

Espacio de la indigencia Sequía	
	Espacio de la ilusión Fertilidad

Se nos muestra el espacio de la sequía y a la familia hambrienta deambulando por él, buscando un refugio y algo para comer. La lluvia (la fertilidad) sólo es algo que se adivina, una posibilidad remota que les da la oportunidad de soñar con un futuro tranquilo y prometedor.

Sin embargo la relación puede darse en un sentido inverso, es decir, cuando la lluvia y la fertilidad son ya una realidad, la sequía es vista de dos formas: ya sea como un mal sueño, un recuerdo lejano y desagradable, o como una amenaza, una terrible posibilidad siempre presente:

Nem sempre as relações entre as criaturas haviam sido amáveis. Antigamente os homens tinham fugido à toa, cansados e famintos [...] Naquele tempo o mundo era ruim. Mas depois se consertara, para bem dizer as coisas ruins não tinham existido (*Vidas*, 59)²⁵.

²⁴ Si llegase la sequía no quedaría ni una planta verde. Le dio un escalofrío. Llegaría, naturalmente. Siempre había sido así [...] años bueno mezclados con años malos.

²⁵ No siempre las relaciones entre las criaturas habían sido amables. Antigamente los hombres habían huido sin rumbo, cansados y hambrientos [...] En aquel tiempo el mundo era malo. Pero después todo se concertó, en realidad las cosas malas jamás habían existido.

Esta es una reflexión del hijo mayor y en ella volvemos a encontrar la idea de que el espacio sólo existe cuando es vivido. Él recuerda que hubo un tiempo en que deambularon por el sertón y en el que pasaron hambre, pero ahora ni deambula ni tiene hambre; el espacio se ha "concertado" como él mismo lo dice, la fertilidad representa el bienestar, la prosperidad y la estabilidad:

No jirau da cozinha arrumaram-se mantas de carne seca e pedaços de toicinho. A sede não atormentava as pessoas, e à tarde, aberta a porteira, o gado miúdo corria para o bebedouro. Ossos e seixos transformavam-se às vezes nos entes que povoavam as moitas, o morro, a serra distante e os bancos de macambira (*Vidas*, 59)²⁶.

Y así actúan los demás miembros de la familia, en especial Fabiano y Vitória, viven en su espacio actual, casi sin recordar el tiempo de sequía, no obstante la amenaza siempre se halla presente:

Um mormaço levantava-se da terra queimada. Estremeceu lembrando-se da seca [...] Diligenciou afastar a recordação, temendo que ela virasse realidade. Rezou baixinho uma ave-maria (*Vidas*, 41)²⁷.

Por tanto, tenemos ya las otras dos categorías espaciales que completan nuestro cuadro:

²⁶ En la alacena de la cocina acumularon capas de carne seca y pedazos de tocino. La sed no atormentaba a las personas, y por la tarde, abierto el portón, el pequeño ganado corría al bebedero. Huesos y guijarros se transformaban, a veces, en los entes que poblaban las matas, el cerro, la sierra distante y los bancos de macambira.

²⁷ Un bochorno se levantaba de la tierra quemada. Se estremeció al acordarse de la sequía [...] Procuró alejar el recuerdo, temiendo que se volviera realidad. Rezó quedito un ave maría.

Espacio de la indigencia: Sequía	Espacio del bienestar ²⁸ : Fertilidad
Espacio del malestar ²⁹ : Sequía inminente	Espacio de la ilusión: Fertilidad próxima

Tengamos como base el fragmento arriba citado. Vitória se estremece al pensar en la sequía y aleja esa idea de su mente. Ella sabe que la sequía, más que una posibilidad, es una realidad inminente que puede materializarse en cualquier momento —el bochorno es un signo evidente de ello— y por ello conjura esa presencia por medio de la palabra, de la oración. Si no pienso en la cosa no la puedo nombrar (o viceversa), y si no la nombro no existe.

Por tanto, la sequía puede ser vista de dos formas: como la indigencia presente al inicio y al final de la obra o como un malestar que pone en riesgo la seguridad de la familia.

La familia no siente como definitiva la abundancia que vive, sinha Vitória nos acaba de dar un ejemplo de ello. Los hijos, si bien parecen no recordar con claridad la sequía, la tienen presente como un pasado fantasmal que les ocasiona cierta inquietud —como el infierno mismo. Mientras que Fabiano advierte el peligro en los cambios que sufre la naturaleza:

"no dia seguinte essas imagens se varreram completamente. Os juazeiros do fim do pátio estavam escuros, destoavam das outras árvores. Porque seria?" (*Vidas*, 49).³⁰

La temporada de lluvias no es eterna, por ello el paraíso que disfrutaban puede desvanecerse en cualquier momento

²⁸ Entiéndase por bienestar el conjunto de cosas necesarias para vivir bien. Cfr. *DRAE*, 290.

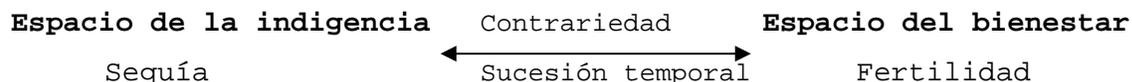
²⁹ Entiéndase por malestar la desazón o incomodidad indefinible. Cfr. *DRAE*, 1298.

³⁰ Al día siguiente esas imágenes se esfumaron completamente. Los juazeiros del fondo del patio estaban oscuros, desentonaban del resto de los árboles. ¿Por qué sería?

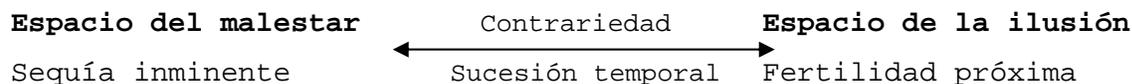
y acabar con la poca seguridad que han adquirido. La fertilidad es frágil, puede desvanecerse en cualquier momento y no se puede confiar plenamente en ella, sólo puede ser vivida como una ilusión, casi como un sueño:

dobrando o cotovelo da estrada, Fabiano sentia distanciar-se um pouco dos lugares onde tinha vivido alguns anos; o patrão, o soldado amarelo e a cachorra Baleia esmoreceram no seu espírito (*Vidas*, 120)³¹.

Así, tomando como base las relaciones establecidas por Greimas podemos ver que la relación sequía-fertilidad pertenece al ámbito de la contrariedad en el plano de una existencia física real, por lo cual son excluyentes, es decir, no pueden coexistir. Primero ocurre una, después la otra y así sucesivamente; tal como lo percibe Fabiano, en un eterno ciclo: "anos bons misturados com anos ruins":



En el eje inferior la relación sequía inminente-fertilidad próxima representa la misma relación de contrariedad pero en el plano de lo irreal, y, de la misma forma, se excluyen una a la otra:



Las relaciones que presentan un mayor interés son las de

³¹ Doblando el recodo del camino, Fabiano sentía que se alejaba un poco de los lugares donde había vivido algunos años; el patrón, el soldado amarillo y la perra Baleia se desvanecieron de su espíritu.

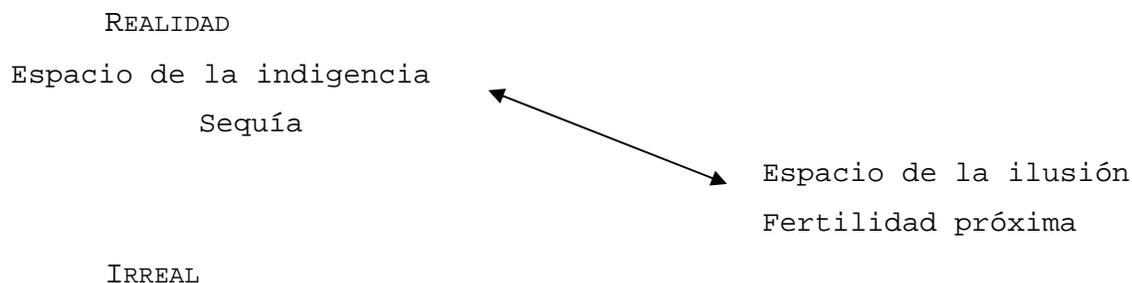
contradicción, ya que en ellas vemos las distintas transiciones que viven los personajes en la obra. Así, en el inicio tenemos “[...]a planície avermelhada [onde] os juazeiros alargavam duas manchas verdes [...] fazia horas que procuravam uma sombra” (*Vidas*, 9)³². El espacio de la sequía se presenta enorme, vacío (hueco) e itinerante, en él viaja la familia lentamente, casi arrastrándose, en medio de un gran silencio —con lo que se refuerza la sensación de oquedad³³.

De pronto,

uma sombra passava por cima do monte. Tocou o braço da mulher, apontou o céu [...] conservaram-se encolhidos, temendo que a nuvem se tivesse desfeito [...] A nuvem tinha crescido, agora cobria o morro inteiro (*Vidas*, 13-14)³⁴.

Con esa nube llega la esperanza de la lluvia y con ella la posibilidad de asentarse, de que la hacienda renazca, de que Fabiano se vuelva vaquero, de que Vitória engorde y los niños jugueteen en el chiquero de las cabras³⁵.

La relación de contradicción que se da en este eje diagonal es del orden de la probabilidad, vamos de un espacio real —la sequía— a un espacio imaginario lleno de ilusiones y de posibles proyectos:



³² La planície roja [donde] los juazeiros arrojaban dos manchas verdes [...] hacía horas que buscaban una sombra.

³³ Cfr. *Vidas secas*, p. 10.

³⁴ Una sombra pasaba encima del monte. Tocó el brazo de su mujer, señaló hacia el cielo [...] permanecieron encogidos, temiendo que la nube se deshiciera [...] La nube había crecido, ahora cubría el cerro entero.

³⁵ Cfr. *Ibid.* p. 16

El espacio ilusorio sirve de tránsito en la obra para llegar al espacio ordenado —concertado, como dice el hijo mayor— que se realiza en la fertilidad ya no supuesta, sino concreta, donde todos los lugares son buenos y se organizan en torno a la casa, el patio, los corrales y, a lo lejos, el monte de los preás.

Así, la siguiente relación de contradicción se da entre el espacio del bienestar, el de la fertilidad, y el espacio del malestar, el de la sequía inminente. Resulta muy interesante observar, tal como apunté líneas atrás, que la familia entera —sobre todo Fabiano y Vitória— vive temiendo que en cualquier momento puedan perder lo poco que han conseguido, se la pasan buscando signos que les indiquen que ya se acerca el tiempo de continuar la marcha:

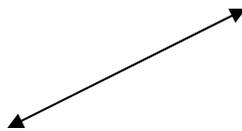
Entristeceu. Considerar-se plantado em terra alheia! Engano. A sina dele era correr mundo, andar para cima e para baixo, à toa, como judeu errante. Um vagabundo empurrado pela seca. Achava-se ali de passagem, era hóspede que demorava demais, tomava amizade à casa, ao curral, ao chiqueiro das cabras, ao juazeiro que os tinha abrigado uma noite (*Vidas*, 19)³⁶.

REAL

Espacio del bienestar
Fertilidad

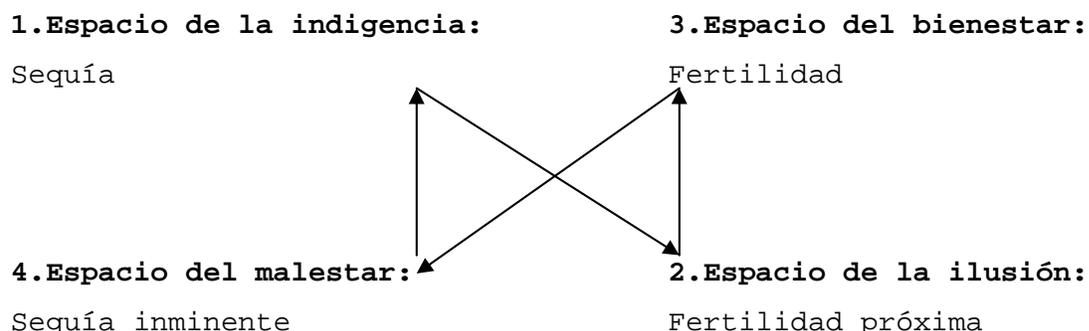
Espacio del malestar
Sequía inminente

IRREAL



³⁶ Se puso triste. ¡Creerse plantado en tierra ajena! Engaño. Su destino era andar por el mundo, de arriba para abajo, a la deriva, como judío errante. Un vagabundo empujado por la sequía. Se encontraba allí de paso, era un huésped que permanecía demasiado, se encariñaba de la casa, del corral, del chiquero de las cabras, del juazeiro que los había abrigado una noche.

A partir de las primeras evidencias de sequía, la familia se pone nuevamente en marcha para buscar otro lugar en el que puedan asentarse, con lo cual regresamos a nuestro punto de partida. El recorrido de los personajes por los distintos espacios se da de la siguiente forma:



Los retirantes son perfectamente conscientes —incluso los niños— de que su vida está sujeta a un continuo deambular. No pueden echar raíces ni crear un sentimiento de pertenencia —ya sea de las cosas o de la tierra. Su espacio está determinado por constantes mudanzas y determina su forma de ser, de allí que la corporeidad cobre gran importancia. Deben prestar atención antes que nada a sus necesidades básicas y a los lugares que se las puedan satisfacer; sus sentidos están condicionados a percibir los cambios de la naturaleza, ya que de ello depende su sobrevivencia:

“Instintivamente procurou no descampado indício de fonte” (*Vidas*, 123)³⁷.

Los objetos del espacio se reducen al mínimo precisamente por ello. Primeramente porque sólo les es permitido poseer aquello con lo que puedan cargar durante sus largos viajes en busca del alimento:

³⁷ Instintivamente buscó en el descampado indicios de una fuente.

Com a fresca da madrugada, andaram bastante, em silêncio, quatro sombras no caminho estreito coberto de seixos miúdos — os meninos a frente, conduzindo troxas de roupa, sinha Vitória sob o baú de folha pintada e a cabaça de água, Fabiano atrás, de facão de rasto e faca de ponta, a cuia pendurada por uma correia amarrada ao cinturão, o aió a tiracolo, a espingarda de pederneira num ombro, o saco da matalotagem no outro (*Vidas*, 116-117)³⁸.

En segundo lugar puesto que su condición marginada les ha impedido recibir una mínima educación que les permitiera, cuando menos, comprender qué es todo aquello que los rodea. Recordemos el episodio de Navidad, sin las palabras complicadas y difíciles que designan los objetos éstos se sumen en la niebla. De allí que una de las principales preocupaciones y sueños de Fabiano sea el poder educar a sus hijos:

“Mudar-se-iam depois para uma cidade, e os meninos freqüentariam escolas, seriam diferentes deles” (*Vidas*, 126)³⁹.

Y, por último, puesto que al no poder permanecer durante mucho tiempo en un solo sitio, tampoco son capaces de relacionarse con los otros, “con los de la ciudad”; ya que no se comprenden:

Às vezes utilizava nas relações com as pessoas a mesma língua com que se dirigia aos brutos — exclamações, onomatopéias. Na verdade falava pouco. Admirava as palavras compridas e difíceis da gente da cidade, tentava reproduzir algumas, em vão, mas sabia

³⁸ Con la frescura de la madrugada, caminaron bastante, en silencio, cuatro sombras en el estrecho camino cubierto de pequeños guijarros —los niños por delante, conduciendo envoltorios de ropa, sinha Vitória debajo del baúl de palma pintada y del guaje de agua, Fabiano atrás, con el machete gastado y el puñal, la vasija colgada por una correa amarrada al cinturón, el morral colgado del cuello, la escopeta de pedernal en un hombro, el saco de las provisiones en el otro.

³⁹ Se mudarían después para una ciudad, y los niños irían a la escuela, no serían como ellos.

que elas eram inúteis e talvez perigosas. (*Vidas*, 20)⁴⁰.

Por las propias condiciones naturales, por la necesidad y por el silencio el espacio se despuebla y queda vacío —hueco y silente. De hecho hemos de observar que viven más en el espacio supuesto que en el real. Con la seca pensando siempre en la proximidad de la lluvia, con la fertilidad temiendo a todo momento que la sequía reaparezca.

El último capítulo es muy revelador en ese sentido. Ya en plena marcha, Fabiano y Vitória comienzan a planear qué hacer. Su primera respuesta es la de su realidad inmediata, vivir en una casita protegida por el molino de seu Tomás —lo que en el fondo equivale a la vida que acaban de dejar, estar bajo la protección (relativa, claro) de un hacendado. Descartan la idea "porque estariam sempre assustados pensando na seca" (*Vidas*, 120)⁴¹. ¿A dónde dirigirse?

Surge entonces un quinto espacio, una forma de escapar a la constante alternación que hemos observado:

E tal vez esse lugar para onde iam fosse melhor que os outros onde tinham estado [...] Porque não haveriam de ser gente, possuir uma cama igual à de seu Tomás da bolandeira? [...] Com certeza existiam no mundo coisas extraordinárias. Podiam viver escondidos, como bichos? Fabiano respondeu que não podiam (*Vidas*, 121)⁴².

Comienzan a esbozar una nueva vida, aún medio confusa.

⁴⁰ En ocasiones usaba en sus relaciones con las personas la misma lengua con que se dirigía a los animales —exclamaciones, onomatopeyas. En verdad hablaba poco. Admirava las palabras largas y difíciles de la gente de la ciudad, intentava reproducir algunas, en vano, pero sabía que ellas eran inútiles y tal vez peligrosas.

⁴¹ Porque estarían siempre asustados pensando en la sequía.

⁴² Y tal vez ese lugar para donde iban fuese mejor que los otros donde habían estado [...] ¿Por qué no podrían ser gente, poseer una cama igual a la de don Tomás el del molino? [...] Seguramente había en el mundo cosas extraordinarias. ¿Podían vivir escondidos como bichos? Fabiano respondió que no podían.

Planean encontrar un sitio pequeño en el que puedan cultivar un pequeño pedazo de tierra. Luego podrían mudarse a la ciudad, "alcançariam uma terra desconhecida. Fabiano estava contente e acreditava nessa terra, porque não sabia como ela era nem onde era" (*Vidas*, 126)⁴³. Llegarían a una gran ciudad, en el sur, llena de personas fuertes.

Fijémonos en la construcción gradual de este quinto espacio. Primero piensan conseguir un pequeño pedazo de tierra cultivable, más nada; lo único que conocen es la tierra, es tal vez con lo que se sienten más próximos, Nuevamente tenemos ese espacio indefinido y vacío.

Después piensan llegar a la ciudad en la que hay personas fuertes, y más nada. ¿Cómo es la ciudad? No pueden imaginársela, no la conocen, sólo saben que es grande —igual que las enormes planicies del sertón— y que por ello debe ser mejor. Una tierra desdibujada, en la que ni siquiera saben qué harán, ello los atemoriza: "Chegariam a uma terra desconhecida e civilizada, ficariam presos nela (*Vidas*, 126)"⁴⁴.

Así, más que llegar a un sitio que termine con su eterno viaje, están dirigiéndose a otro deambular, a un espacio igualmente hueco.

⁴³ Llegarían a una tierra desconocida. Fabiano estaba contento y creía en esa tierra, porque no sabía cómo era ni dónde estaba.

⁴⁴ Llegarían a una tierra desconocida y civilizada, quedarían presos en ella.

IV. SÃO BERNARDO:

ESPACIO Y PODER

Lembrei-me do tacho velho, que era o centro da pequenina casa onde vivíamos [...] Margarida utilizou-o durante quase toda a vida. Ou foi ele que a utilizou.

Graciliano Ramos,
São Bernardo.

São Bernardo (1934), es la historia de un trabajador rural que asciende a gran propietario y transporta a la vida afectiva la violencia implacable que utilizó para salir de la miseria (Cfr. Candido, 2005, 92). Posee un estilo descarnado y traduce con el uso de la primera persona la brutalidad directa del protagonista.

Su protagonista, Paulo Honório, consigue hacerse de la hacienda São Bernardo y nos cuenta el transcurso que lo lleva a querer no sólo controlar su propiedad y sus pertenencias sino a los seres humanos que con él conviven, incluida su esposa Madalena. La incompatibilidad de caracteres, el sentimiento de inferioridad que se apodera del protagonista y los celos acabarán con el matrimonio y la hacienda. De tal forma, en la novela presenciamos un proceso que va de la reconstrucción de la hacienda hacia su plenitud y su posterior decadencia. Este recorrido es compartido por Paulo, quien transita de la pobreza absoluta a la riqueza y abuso del poder a una decadencia moral, pero, sobre todo emocional.

1. SÓLO SE CONOCE LO POSEÍDO. UN ESPACIO BIEN CONCERTADO.

Carcará lá no meu sertão
é um bicho que avoa que nem
avião.

Carcará, João Vale y
José Cândido.

Hasta aquí he mostrado que las circunstancias corporales de los personajes de la obra de Graciliano Ramos influyen directamente en la configuración narrativa y espacial de la misma. Por un lado, en el caso de *Insônia*, vimos cómo el cuerpo enfermo suscita que el espacio se desvanezca y solamente sea comprendido por medio del dolor; por otro, en *Vidas secas*, observamos que la marginación impide que los personajes puedan expresar verbalmente las entidades que los rodean; por tanto, el espacio es parcialmente comprendido a través de las sensaciones físicas más inmediatas. El caso de *São Bernardo* representa una solución distinta a la misma estructura.

"Antes de inciar este livro, imaginei construí-lo pela divisão do trabalho" (SB, 7)¹.

En la frase que inicia la novela tenemos un atisbo de lo que podrá ser su construcción espacial: don Paulo —protagonista y narrador— está decidido a que el orden y la razón predominen en la estructura de la obra que se dispone a iniciar. No obstante que consulta a sus más allegados para que lo auxilién en la empresa, se da cuenta de que con ninguno de ellos puede ponerse de acuerdo, por lo que decide

¹ Antes de iniciar este libro, imaginé construirlo por medio de la división del trabajo.

abandonar la labor. Sin embargo "um dia destes ouvi novo pio da coruja — e iniciei a composição de repente, valendo-me dos meus próprios recursos e sem indagar se isto me traz qualquer vantagem, direta ou indireta" (SB, 10)².

En este caso nos encontramos con un narrador-personaje que confía en sus propios medios para contar la historia y que a lo largo de ella se impondrá restricciones mínimas para hacerlo. Al escribir él mismo la historia está afirmando su individualidad, su "yo"; pero también lo está desdoblado ya que se coloca frente a sí mismo para ser analizado, "escrever é assim, o desfilar de nossas imagens potenciais" (Holanda, 1992, 61); y por eso mismo parece dominarlo todo:

Aquí sentado à mesa da sala de jantar, fumando o cachimbo e bebendo café, suspendo às vezes o trabalho moroso, olho a folhagem das laranjeiras que a noite enegrece, digo a mim mesmo que esta pena é um objeto pesado. Não estou acostumado a pensar. Levanto-me, chego à janela que deita para a horta (SB, 10)³.

En este fragmento está sintetizado el mecanismo descriptivo que principalmente encontraremos a lo largo de la obra. Observemos que la deixis de referencia para la espacialización es el mismo Paulo, a través de él vemos y sentimos la mesa del comedor, los naranjos, la noche, la pesadez de la pluma y la ventana. Domina su entorno y lo expresa:

² Un día de estos escuché nuevo piar de coruja —y comencé la composición de repente, valiéndome de mis propios recursos y sin indagar si esto me trae cualquier ventaja directa o indirecta.

³ Aquí sentado en el comedor, fumando el puro y bebiendo café, suspendo a veces el trabajo lento, miro la copa de los naranjos que la noche oscurece, me digo que esta pluma es un objeto pesado. No estoy acostumbrado a pensar. Me levanto, me acerco a la ventana que da para el huerto.

O meu fito na vida foi apossar-me das terras de São Bernardo, construir esta casa, plantar algodão, plantar mamona, levantar a serraria e o descaroçador, introducir nestas brenhas a pomicultura e a avicultura, adquirir um rebanho bovino regular (SB, 11)⁴.

Paulo posee las cosas, ese ha sido su objetivo único en la vida; los objetos no sólo son producto de su ingenio y de su trabajo, sino que salen (literal y metafóricamente) de sí mismo. Él es el centro del que surge la casa, las plantaciones, la serrería, los huertos y los rebaños.

No obstante, enseguida agrega:

Tudo isso é fácil quando está terminado e embira-se em duas linhas, mas para o sujeito que vai começar, olha os quatro cantos e não tem em que se pegue, as dificuldades são terríveis (SB, 11)⁵.

Cuando el espacio —o su imagen— está plenamente configurado es fácilmente verbalizado, pero si éste no existe el sujeto se enfrenta a la dificultad de configurarlo. La frase "olha os quatro cantos", se refiere tanto al terreno en el que se erige la hacienda, como a la hoja de papel en la que se narrara la historia.

Cabe preguntar ahora: ¿quién es capaz de construir el espacio?, ¿qué se necesita para configurarlo? La respuesta está prácticamente formulada en los párrafos que ya se han analizado: el que lo posee, poseer el espacio permite configurar un escenario y un ambiente:

⁴ Mi objetivo en la vida fue apoderarme de las tierras de San Bernardo, construir esta casa, plantar algodón, plantar papaya, levantar el aserradero y la deshuesadora, introducir en estas breñas la pomicultura y la avicultura, adquirir un rebaño bovino mediano.

⁵ Todo esos es fácil cuando está terminado y se concierta en dos líneas, pero para el tipo que va a comenzar, que mira para las cuatro esquinas y no ve por dónde, las dificultades son terribles.

Resolvi estabelecer-me aqui na minha terra, município de Viçosa, Alagoas, e logo planeei adquirir a propriedade de S. Bernardo, onde trabalhei, no eito, com salário de cinco tostões (SB, 15)⁶.

Contrario a lo que sucede en las obras que ya he analizado, en ésta el espacio no sólo está mucho más marcado, sino que, incluso, está plenamente ubicado. No se trata ya de una ciudad o un hospital anónimos o de un lugar indeterminado del sertão brasileiro. Es un lugar plenamente identificado en el que Paulo cuenta su historia, pero no es sólo una autobiografía lo que podemos leer, es, además, el relato de la construcción de un lugar; la vida del protagonista y la vida del espacio están ligadas. El espacio se construye a partir de la perspectiva de Paulo, y el espacio construye la personalidad y modula la voz del protagonista.

Subi a colina. Tinham-se concluído os alicerces desta nossa casa, as paredes começavam a elevar-se. De repente um tiro. Estremeci. Era na pedreira, que mestre Caetano escavacava lentamente, com dois cavouqueiros. Outro tiro, ruim: pedra miúda voando (SB, 32)⁷.

Tal como lo señala Antonio Candido "os personagens e as coisas surgem nele [o livro] como meras modalidades de narrador, Paulo Honório, ate cuja personalidade dominadora se amesquinham, fágeis e distantes (1999, 25)".

El narrador-protagonista nos presenta el espacio que por él mismo y por sus órdenes está siendo construido, y para ello busca sitios que por su ubicación le permitan dominar su

⁶ Decidí establecerme aquí en mi tierra, municipio de Viçosa, Alagoas, y de inmediato planeé adquirir la propiedad de San Barnardo, donde trabajé, en el campo, con salario de cinco tostones.

⁷ Subí la colina. Habían terminado los cimientos de nuestra casa, las paredes comenzaban a levantarse. de pronto un tiro. Me estremecí. Fue en la cantera que el maestro Caetano cavaba lentamente con dos cavadores. Otro tiro, desagradable: piedras pequeñas volando.

entorno: la colina, la torre de la iglesia, la ventana de su oficina o del comedor. Recuérdese, por ejemplo, la distribución de habitaciones que hace después de su boda con Madalena: Doña Glória ocupa un cuarto en el lado izquierdo de la casa con vista al muro de la iglesia; en cambio, ellos tienen la suya en el lado derecho, de donde pueden avistar "o agodoal, o prado, o descaroçador com a serraria e a estrada, que se torce contornando um morro" (SB, 95)⁸.

Este tipo de vistas dominantes le permiten no sólo observar, sino, sobre todo, controlar su hacienda y a quienes la habitan —que no dejan de ser también objetos poseídos por él.

De acuerdo con Roland Barthes (61-62) los miradores permiten una visión panorámica que, junto con el alivio de la altura, producen un poder incomparable de intelección; ofrecen al observador un mundo legible y no solamente perceptible. La diferencia intelección y percepción radica en dos conceptos clave: el viaje y la vista de pájaro. Mientras que el primero supone estar enterrado en la sensación⁹ y no percibir más que una especie de ras de las cosas; la segunda supera la sensación y permite ver las cosas en su estructura. Dentro de la estructura de un espacio, por tanto, se podrán determinar puntos discretos que se relacionarán funcionalmente; este tipo de visión es un desciframiento: separa y armoniza.

En varios de los pasajes hasta aquí citados se observa que Paulo estructura la hacienda a partir de lugares muy específicos. Así, el algodonal, el prado, las huertas, el aserradero, el descortezador y el camino representan los puntos vitales de San Bernardo, las principales actividades

⁸ El plantío de algodón, el prado, el descortezador con el aserradero y el camino que se curva rodeando un cerro.

⁹ Tal como sucede en los casos ya analizados de *Vidas secas* e *Insônia*.

que allí se desarrollan, y que, a fin de cuentas, le otorgan estatus y poder; es por ello que elige la habitación del lado derecho; mientras que a doña Glória le da una que está al lado de la iglesia, ya que ésta, a fin de cuentas, sólo había sido edificada por las "insinuaciones del padre Silvestre" (SB, 12).

Razón y percepción van de la mano en la vista de pájaro, ya que la conjunción de ambas es la que permite reconstruir una estructura. La percepción es sólo un primer paso encarnado en una visión eufórica que ofrece al espectador el espacio como una imagen continua que deberá ser descifrada, en la que se deberán encontrar signos (Barthes, 63).

Uma coisa que omiti e produziria bem efeito foi a paisagem. Andei mal. Efetivamente a minha narrativa dá a idéia de uma palestra realizada fora da terra. Eu me explico: ali, com a portinhola fechada, apenas via de relance, pelas outras janelas, pedaços de estações, pedaços de mata, usinas e canaviais. Muitos canaviais, mas este gênero de agricultura não me interessa. Vi também novilhos zebus, gado que, na minha opinião, está acabando de escangalhar os nossos rebanhos (SB, 78)¹⁰.

Del continuo visual que San Bernardo es a los ojos de Paulo, éste decide otorgar sentido sólo a aquellos lugares que le representen un beneficio económico, el resto no le importa.

Líneas atrás cité un pasaje en el que Paulo observa la construcción de la hacienda, de pronto, escucha un tiro que lo estremece y lo saca de su contemplación; después, otro. Su

¹⁰ Algo que omití y que produciría buen efecto es el paisaje. Actué mal. Efectivamente mi narrativa da la idea de un discurso hecho fuera de la tierra. Me explico: allí, con la portezuela cerrada, apenas se veía de reojo, por las otras ventanas, pedazos de estaciones, pedazos de campo, ingenios y cañaverales. Muchos cañaverales, pero este género de agricultura no me interesa. Vi también novillos zebú, ganado que, en mi opinión, está acabando de perjudicar nuestros rebaños.

reacción sobrepasa el mero susto y se acerca más a la inquietud; "ruim", dice, al escuchar el sonido. Aquí observamos con claridad la estrecha relación que existe entre la voz narrativa y el espacio.

Cuando está en pleno dominio de sus sentidos puede razonar las imágenes que contempla y verbalizarlas para transmitir las, entonces el espacio se muestra perfectamente configurado; pero cuando algo lo hace perder el control esa imagen de inmediato se desestructura y se desvanece; tal parece que razón y percepción deben estar concertados en la construcción del espacio.

Concluiu-se a construção da casa nova. Julgo que não preciso descrevê-la. As partes principais apareceram ou aparecerão; o resto é dispensável e apenas pode interessar aos arquitetos, homens que provavelmente não lerão isto (SB, 39)¹¹.

No sólo la voz narrativa y el espacio van de la mano, sino que, incluso, las acciones que en *São Bernardo* son contadas están ligadas a los lugares en que se desarrollan —y viceversa. Por un lado, la conclusión de la casa marca un hito en la vida de Paulo; por otro, ese espacio no necesita ser descrito ya que el discurrir de la vida del protagonista nos lo irá presentando. Los lugares que no aparezcan será porque no forman parte consustancial de la historia y, por tanto, son dispensables. *São Bernardo* es la historia de sí misma. La vida de Paulo no es una sucesión de hechos, sino de espacios.

¹¹ Se terminó la construcción de la nueva casa. Juzgo que no es necesario describirla. Las partes principales aparecieron o aparecerán; el resto es dispensable y apenas puede interesar a los arquitectos, hombres que probablemente no leerán esto.

Subi a Rua do Comércio, dobrei o Livramento, a Alegria, parei em frente à Gazeta. Olhei um instante, pelas grades, as caixetas imundas, entrei, atravessei a sala de composição, a da impressão e, lá no fundo, desemboquei na redação, onde só estava um rapaz amarelo preparando telegrama com os jornais do Recife da véspera. O Diretor tinha ido a Pajuçara (SB, 72)¹².

Para Paulo, la vista panorámica es sólo uno de los mecanismos que tiene a su disposición para aprehender el espacio, también lo puede hacer por medio del desplazamiento. En estas líneas resulta más importante el cómo llega a la *Gazeta* que el hecho por el cual se dirige a ella. Sin abundar en los detalles, el narrador nos da una imagen de la localidad en que vive; aunque tampoco desea mostrarla por entero —al igual que la hacienda, sólo importan aquellos lugares por los cuales transita:

[...] tomei o chapéu e fui fazer a minha segunda visita à preta. Desci a ladeira. Ao atravessar o paredão do açude, amedrontei uma nuvem de marrecas e jaçanãs. Com as últimas chuvas a represa aumentara muito, os bancos de baronesa estavam com vontade de entupir o sangradouro. A levada que ia ter ao descaroçador e à serraria transbordava. Fechada a serraria, fechado o descaroçador. Dia perdido (SB, 57)¹³.

El desplazamiento otorga a Paulo el dominio del espacio, se muestra como un perfecto conocedor de su entorno y le es necesario mostrarlo, literalmente, a cada paso; por tanto, no le es forzoso estar en las alturas para ejercer su poder.

¹² Subí la Calle del Comercio, doblé el Libramiento, la Alegría, me detuve frente a la *Gazeta*. Miré un instante, por las rejas, los cubículos inmundos, entré, crucé la sala de composición, la de impresión y, allá en el fondo, llegué a la redacción, donde sólo estaba un muchacho amarillo preparando un telegrama con los periódicos de Recife de la víspera. El Director había ido a Pajuçara.

¹³ Tomé el sombrero y fui a hacer mi segunda visita a la negra. Bajé la ladera. Al atravesar el paredón de la represa, espanté una nube de marrecas y jaçanãs. Con las últimas lluvias la represa había aumentado mucho, estaba a punto de llenar el canal. El que daba al deshuesadero y al aserradero se derramaba. Cerrado el aserrador, cerrado el deshuesadero. Día perdido.

Esto parece contradecir la idea propuesta por Barthes, pero en realidad no es así, ya que la visión panorámica se puede ejercer tanto desde un mirador como a ras del suelo.

Esta novela posee un narrador de primera persona intradieético, se trata de una focalización interna fija. No obstante, algo no encaja, tal vez ello radique en la reflexión constante que el narrador hace sobre su historia; está perfectamente consciente de que construye una novela y de que, a la vez, se encuentra reconstruyendo su vida:

Reproduzo o que julgo interessante. Suprimi diversas passagens, modifiquei outras [...] É o processo que adoto; extraio dos acontecimentos algumas parcelas; o resto é bagaço (SB, 77-78)¹⁴.

Pese a formar parte de la historia y conocer a la perfección todos los sucesos y los lugares en que acontecieron, Paulo sale de ella para contarla y modificarla de tal forma que —una vez más— sólo muestre lo que le interesa. Él decide focalizar su relato en él mismo y, a partir de allí, construirlo. Si bien la focalización interna fija es una restricción cognoscitiva de la materia narrativa, aquí algo suena raro. ¿Para qué proclamar a los cuatro vientos que la historia será suprimida y modificada? ¿Por qué el resto es bagazo?

Paulo, casi no es necesario probarlo, es un ser controlador, un hombre que gusta de disponer las cosas a su gusto. Posee no sólo la hacienda sino también a los individuos que habitan en ella:

¹⁴ Reproduzco lo que considero interesante. Suprimí varios pasajes, modifiqué otros [...] Es el proceso que adopté; extraigo de los acontecimientos algunas partes; el resto es bagazo.

Quinze metros acima do solo, experimentamos a vaga sensação de ter crescido quinze metros. E quando, assim agigantados, vemos rebanhos numerosos a nossos pés, plantações estirando-se por terras largas, tudo nosso, e avistamos a fumaça que se eleva de casas nossas, onde vive gente que nos teme, respeita e talvez até nos ame, porque depende de nós, uma grande serenidade nos envolve (SB, 156)¹⁵.

La imagen es clara. Paulo es el señor de São Bernardo, el poseedor de las cosas y del destino de sus habitantes¹⁶. Nada más [le] importa, y nada más debe importarnos; lo que nos presenta es todo lo que debemos conocer; lo que nos cuenta es el mundo completo y perfecto. Así, en los recorridos, si bien su mirada es al ras del suelo, no se queda en el plano de la mera percepción por tres razones:

1. Porque el recorrido presentado no es el efectivamente realizado, sino aquél que él quiere que veamos desde su plano de autor-narrador supremo. Nosotros, como lectores, estamos realizando la vista de pájaro, gracias a ello.

2. Porque su afán de control y poder, como personaje, transmite la sensación de un conocimiento y dominio perfecto del espacio, y

3. Porque ambos mecanismos crean la sensación de que no existe otro punto de vista posible. Su mundo es El mundo. Tenemos una focalización interna fija que se pretende cero.

¹⁵ Quinze metros por arriba del suelo, experimentamos la vaga sensación de haber crecido quince metros. Y cuando, agigantados de tal forma, vemos rebaños numerosos a nuestros pies, plantaciones alargándose por tierras enormes, todo nuestro, y avistamos el humo que se eleva de nuestras casas, donde vive gente que nos teme, respeta y tal vez hasta nos ame, puesto que depende de nosotros, una gran serenidad nos envuelve.

¹⁶ El paisaje es suyo y es incorporado a la narración de acuerdo con su devenir psicológico, tal como adelante se verá (Candido, 1999, 32).

2. OJOS, NARIZ Y UNA BOCA ENORMES.

LA TRANSFORMACIÓN DE SÃO BERNARDO

Como preguntar yo mismo dónde comienzan mis propios límites, distinguiéndome del coro, y en qué sitio se encuentra la frontera entre mi sangre y la otra inmensa de los hombres, que me forman.

José Revueltas, *El luto humano*.

Uno de los aspectos destacados en *Vidas secas* fue la importancia de la mediación lingüística para la conformación del espacio. Fabiano, Vitória y los niños no conseguían formarse una idea cabal de lo que los rodeaba puesto que no dominaban la lengua, por ello, las cosas se sumían en el más profundo de los misterios, en una absoluta oscuridad.

Con Paulo no parece suceder lo mismo: no sólo domina su percepción y es capaz de razonarla, sino que es capaz de codificarla y transmitirla; pese a que se juzga a sí mismo como un hombre apenas letrado que sólo se ocupa del crecimiento de su hacienda.

De hecho, una vez que la construcción ha finalizado, y que la tierra comienza a reeditar amanece un día con el pensamiento de casarse; no porque se haya enamorado, sino porque tenía el deseo de preparar al heredero de São Bernardo. Así, conoce a una "mocinha loura [jovencita rubia]" que lo inquieta, Madalena, una profesora que se convertirá en su esposa.

Entre los dos de inmediato saltan las diferencias, pero,

sobre todo, una incomoda a Paulo:

Tive, durante uma semana, o cuidado de procurar afinar minha sintaxe pela dela, mas não consegui evitar numerosos solecismos. Mudei de rumo. Tolice. Madalena não se incomodava com essas coisas. Imaginei-a uma boneca da escola normal. Engano (SB, 95)¹⁷.

Paulo no sólo se percata de que Madalena no es lo que él esperaba, sino que no se siente cómodo al conversar con ella; de allí que pretenda acoplar su forma de hablar con la de su mujer, misión condenada al fracaso, le resulta imposible. Probablemente ello se deba a que considera que la "vida agreste le dio un alma agreste", comienza a dudar; antes teníamos a un personaje seguro de sí, confiado, que, pese a no considerarse escritor, decide emprender una narración por sí mismo. Todo ello se desmorona con al presencia de la mujer: "Com efeito, se me escapa o retrato moral da minha mulher, para que serve esta narrativa? Para nada, mas sou forçado a escrever" (SB, 101)¹⁸.

Es la primera vez que le escuchamos una confesión de este tipo, se siente no nada más forzado a escribir, sino que también se siente incapaz de hacerlo.

Procuo recordar o que dizíamos. Impossível. As minhas palavras eram apenas palavras, reprodução imperfeita de fatos exteriores, e as dela tinham alguma coisa que não consigo exprimir. Para senti-las melhor, eu apagava as luzes, deixava que a sombra nos envolvesse até ficarmos dois vultos na escuridão (SB, 103)¹⁹.

¹⁷ Tuve, durante una semana, el cuidado de intentar afinar mi sintaxis de acuerdo a la suya, pero no conseguí evitar muchos solecismos. Cambié el rumbo. Tonterías. Madalena no se incomodaba con esas cosas. La imaginé una muñeca de la escuela normal. Engaño.

¹⁸ Efectivamente, se me escapa el retrato moral de mi mujer, ¿para qué sirve esta narración? Para nada, pero estoy obligado a escribir.

¹⁹ Intento recordar lo que decíamos. Imposible. Mis palabras eran apenas palabras,

Paulo se percata de que entre él y el mundo existe un obstáculo, su hablar no consigue reflejar lo que desea expresar, mientras que las palabras de Madalena cobran un peso enorme, inquietante y tan grande que necesitan ser "sentidas" —más que escuchadas— en la oscuridad. Resulta imposible no pensar en aquel pasaje del hijo mayor con sinha Vitória: que la palabra tornase cosa para ser comprendida; el habla, como dice Lourival Holanda, es comenzar a imaginar la identidad ajena (1992, 53). ¿Qué poder poseen las palabras de Madalena?

Por lo pronto, el de inquietar al protagonista —tal como el "tiro" que lo amedrenta y saca de su contemplación— ya que hacen que su narrativa cambie el rumbo que hasta ahora llevaba, no tenemos más el espacio ordenado que el forjó, sino uno que está inmerso en el desorden y la oscuridad:

A figura de Casimiro Lopes aparece à janela, os sapos gritam, o vento sacode as árvores, apenas visíveis na treva. Maria das Dores entra e vai abrir o comutador. Detenho-a: não quero luz (SB, 102)²⁰.

Confrontemos esta descripción nocturna con aquella primera que citamos al inicio del capítulo. En ésta, pese a ser de noche, todos los objetos están perfectamente situados. No sólo aquellos que por estar dentro del comedor deben estar iluminados, sino incluso aquellos que están fuera: la huerta y los naranjos. Dos frases resultan reveladoras:

reproducción imperfecta de hechos externos, y las de ella tenían algo que no consigo sacar. Para sentir las mejor, apagaba las luces, dejaba que la sombra nos envolviese hasta volvernos dos bultos en la oscuridad.

²⁰ La figura de Casimiro Lopes aparece en la ventana, los sapos gritan, el viento sacude los árboles, apenas visibles en la tiniebla. Maria das Dores entra y va a encender la luz. La detengo: no quiero luz.

1. "olho a folhagem das laranjeiras que a noite enegrece" (SB, 10)²¹.

2. "o vento sacode as árvores, apenas visíveis na treva" (SB, 102)²².

En la primera el follaje de los naranjos es visible a pesar de estar ennegrecido por la noche; en cambio, en la segunda, los árboles son apenas visibles en medio de la tiniebla, pero no sólo eso, sino que ya no se habla del follaje, es el árbol completo, como si se tratase de una mancha apenas perceptible.

"Estou encostado à mesa, as mãos cruzadas. Os objetos fundiram-se, e não enxergo sequer a toalha branca" (SB, 102)²³.

Ya no distingue los objetos como antes, ya no estructura el espacio; tal pareciera que ha perdido el control sobre ellos; se ha transformado, tal como declara líneas adelante: "É certo que tenho experimentado mudanças nestes dois últimos anos. Mas isto passa" (SB, 104)²⁴. Pese al aire desenfadado con que lo dice, sabemos que la incomodidad debe ser grande, ya que incluso el mínimo desorden lo contraría. Baste recordar el malestar que le ocasionaba la desordenada personalidad de doña Glória: "Eu me danava com essa desordem, fechava a cara, dava ordens secas rapidamente e saía para não estourar" (SB, 111)²⁵.

Tal parece que después del matrimonio, Paulo comienza a sentirse invadido; las labores de la hacienda no se están llevando con el orden y la rapidez a la que estaba

²¹ Miro el follaje de los naranjos que la noche oscurece.

²² El viento sacude los árboles, apenas visibles en la tiniebla.

²³ Estoy recargado en la mesa, las manos cruzadas. Los objetos se fundieron, y no distingo siquiera el mantel blanco.

²⁴ Es cierto que he experimentado cambios en estos dos últimos años. Pero eso sucede.

²⁵ Me volvía loco con ese desorden, endurecía el gesto, daba órdenes secas rapidamente y salía para no estallar.

acostumbrado. La presencia de doña Glória introduce el desorden en sus dominios —tal como hemos observado; pero, más importante todavía, es la extrañeza que le produce la forma de actuar de Madalena. No se trata sólo de la forma de hablar que ella posee, sino —sobre todo— de sus hábitos: el refinamiento y la repulsión que muestra hacia la violencia sacan de quicio a su marido.

Naquele momento não supus que um caso tão insignificante pudesse provocar desavenença entre pessoas razoáveis.

—Bater assim num homem! Que horror!

Julguei que ela se aborrecesse por outro motivo, pois aquilo era uma frivolidade (SB, 110)²⁶.

En el apartado anterior mencioné que la focalización de la novela era del tipo interna fija, pero que la dominación que Paulo ejerce sobre su entorno transmite la impresión de que su perspectiva es la única, y, al serlo, se disfraza de focalización cero. Él jamás se había cuestionado si los demás pensaban de forma distinta a la suya, jamás había reflexionado si los demás podían tener otra percepción del espacio.

Para comprobar esto, baste revisar cualquier conversación que tiene con las personas que lo rodean o la manera en que se refiere a ellos, siempre, de una u otra forma, es su forma de pensar la predominante:

D. Glória enrugou e desenrugou a cara:

— Cada qual tem o seu meio de vida.

— História! Dê um alto a S. Bernardo para eu

²⁶ En aquel momento no supuse que un suceso tan insignificante pudiera provocar desavenencias entre personas razonables.

— ¡Golpear así aun hombre; ¡Qué horror!

Creí que ella se había molestado por otro motivo, pues aquello era una niñería.

lhe mostrar o que é uma lavoura de fazer água na boca (SB, 77)²⁷.

Tal vez deixe de mencionar particularidades úteis, que me pareçam accesorias e dispensáveis. Também pode ser que, habituado a tratar com matutos, não confie suficientemente na compreensão dos leitores e repita passagens insignificantes [...] Não importa. Na opinião dos caboclos que me servem, todo o caminho dá na venda (SB, 10)²⁸.

Lo que el matrimonio representa para Paulo es el choque con otras perspectivas. Opinión compartida por Zuleide Duarte en su artículo "A interferência de Madalena no universo de Paulo Honório", en el que menciona que cada uno de estos personajes se mueve en universos de lógicas absolutamente distintas, representan visiones del mundo opuestas que jamás podrán ser conciliadas (2000, 9). Así, Los matutos que trabajan en São Bernardo —casi unas bestias, según Paulo— son vistos por Madalena como seres humanos que deben ser compadecidos y auxiliados; el trabajo que debe ser arduo y constante, no es comprendido así por doña Glória, quien gusta de cambiar de ocupación a cada momento:

"D. Glória e incansável. O que ela não pode é dedicar-se a um trabalho continuado: consome-se em trabalhos incompletos" (SB, 116)²⁹.

Esa confrontación introduce cambios en la estructura espacial de la obra, pasamos del espacio concertado al

²⁷ Doña Gloria arrugó y desarrugó la cara:

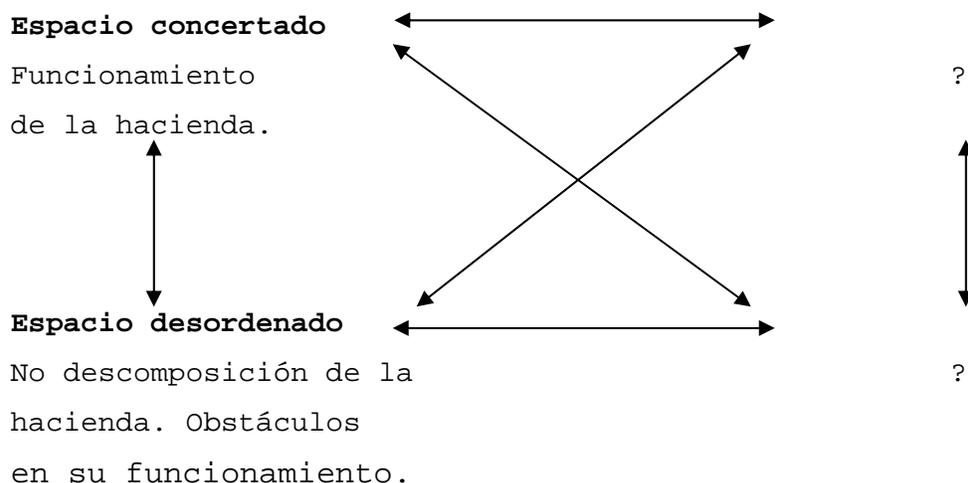
— Cada quien tiene su medio de vida.

— ¡Cuentos! Pase por San Bernardo para mostrarle lo que es un cultivo que hace agua la boca.

²⁸ Tal vez deje de mencionar particularidades útiles, que me parrezcan accesorias y dispensables. También puede ser que, acostumbrado a tratar con campesinos, no confie suficientemente en la comprensión de los lectores y repita pasajes insignificantes [...] No importa. En la opinión de los indios que me sirven, todo el camino lleva a la venta.

²⁹ Doña Gloria es incansable. Lo que ella no puede es dedicarse a un solo trabajo: se la pasa en trabajos incompletos.

desorden, ya que la pasión que lo invade provoca que su aspecto pasional —sensible en términos de Raúl Dorra— se desborde, con lo que su espíritu se desequilibra y al unísono su espacio (Cfr. Candido, 1999, 28). Armemos el cuadro semiótico³⁰:



El espacio ordenado está encarnado en la imagen de la hacienda que nos es presentada en los primeros capítulos de la obra y que aquí he analizado en el apartado anterior, es la imagen de Paulo transitando por Su espacio. A su vez, el espacio desordenado queda perfectamente representado en el episodio del despacho: doña Glória mueve las cosas de su sitio, obstaculiza el perfecto funcionamiento³¹ de la hacienda.³²

É verdade que o meu espírito estava completamente afastado da lavoura, mas d. Glória e Madalena já me haviam retardado quase uma hora, e o movimento que

³⁰ Entiéndase por concierto el buen orden y disposición de las cosas entre sí y desorden como la alteración del mismo. Cfr. *DRAE* 530 y 533, respectivamente.

³¹ Recordemos que la hacienda es, de hecho, como lo señala Antonio Candido un reflejo, una derivación de Paulo mismo (Cfr. 1999, 29-30)

³² Entre estas categorías, ya lo sabemos, existe una relación de complementariedad; esto se debe a que el concierto no ha desaparecido; sólo es invadido ocasionalmente por el desorden.

fiz correspondia a uma necessidade que se tornou clara quando me pus em pé (SB, 115)³³.

Debe quedar claro que este segundo tipo de espacio está apenas esbozado en la segunda parte de la obra, ya que en varias ocasiones Paulo recobra el poder sobre su entorno; apenas lo siente amenazado toma las medidas necesarias para deshacerse del elemento de irrupción —como prohibir las visitas al despacho en horas de trabajo. No obstante todo será inútil, ya que el elemento que más le inquieta está siempre allí: Madalena.

Confio em mim. Mas exagerei os olhos bonitos do Nogueira, a roupa bem feita, a voz insinuante [...] Cruzei descontente as mãos enormes, cabeludas, endurecidas em muitos anos de lavoura. Misturei tudo ao materialismo e ao comunismo de Madalena — comecei a sentir ciúmes (SB, 132)³⁴.

¿Qué importancia pueden tener los celos de Paulo en la configuración espacial? Toda. Si tomamos en cuenta que hasta este momento percepción y razón han ido de la mano en la voz narrativa, aquí la unión entre ambas se rompe; la consecuencia lógica de ello es que la focalización solamente podrá valerse del nivel de las sensaciones, estamos a punto de dejar la vista de pájaro para entrar en la limitada percepción a ras de suelo.

Com certeza ninguém tinha bulido na fechadura
nem nas telhas. Maluqueiras de sonho. Tal vez as

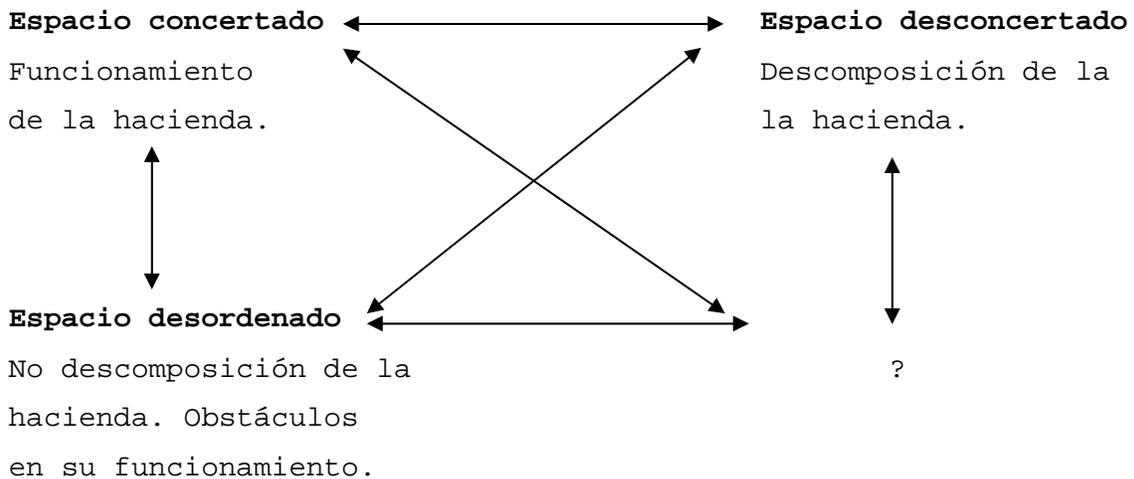
³³ Es verdad que mi espíritu estaba completamente alejado del trabajo del campo, pero doña Gloria y Madalena ya me habían retrasado casi una hora, y el movimiento que hice se debía a una necesidad que se quedó clara cuando me puse de pie.

³⁴ Confío en mí. Pero exageraré los ojos bonitos de Nogueira, la ropa bien hecha, la voz insinuante [...] Crucé descontento las manos enormes, velludas, endurecidas por los muchos años de trabajo en el campo. Confundí todo con el materialismo y el comunismo de Madalena —y comencé a sentir celos.

pisadas também tivessem sido abuso de sonho. Um pesadelo. Isso. Um pesadelo. Era possível que o assobio fosse grito de coruja.

Uma pancada no relógio da sala de jantar. Que horas seriam? Meia? Uma? Uma e meia? Ou metade de qualquer outra hora? (SB, 153)³⁵.

La percepción de Paulo no es ya razonada, está totalmente confundida, está preso de la angustia. La oscuridad que lo rodea es también interna. Realidad y sueño se confunden, ello, lógicamente, provocará que el espacio se desdibuje y se suma en el desconcierto³⁶; he aquí la tercera categoría del cuadro:



Quando dei acordo de mim, a vela estava apagada e o luar, que eu não tinha visto nascer, entrava pela janela. A porta continuava a ranger, o nordeste atirava para dentro da sacristia folhas secas, que farfalhavam no chão de ladrilhos brancos e pretos. O relógio tinha parado, mas julgo que dormi horas. Galos cantaram, a lua deitou-se, o vento se cansou de

³⁵ Seguramente nadie había tocado la cerradura ni golpeado las tejas. Locuras del sueño. Una pesadilla. Eso. Una pesadilla. Era posible que el silbido fuese grito de coruja. Un toque del reloj del comedor. ¿Qué hora sería? ¿Media? ¿Una? ¿Una y media? ¿O mitad de cualquier otra hora?

³⁶ La filiación de este pasaje con los cuentos de *Insônia* —especialmente con "Relógio"— e, inclusive, con el pasaje de la fogata de *Vidas secas* es innegable.

gritar à toa e a luz da madrugada veio brincar com as imagens do oratório (SB, 164)³⁷.

Nótese cómo la descripción se centra en un espacio cerrado (comparado con las anteriores, en las que, aun cuando Paulo se encontrase en el despacho o en el comedor, siempre había referencias al exterior); se limita al nivel de las sensaciones: el rechinar de la puerta, el farfullo de las hojas en el piso, el canto de los gallos y está construida por fragmentos (lo cual se debe al énfasis que se hace en la escasa iluminación): la puerta, el piso y las imágenes.

El suicidio de Madalena agudiza el desconcierto espacial, el cual afectará la forma en que Paulo se refiere a él y a la relación que entre ambos se establece:

"Eu olhava a torre da igreja. E o meu pensamento estirava-se pela paisagem, encolhia-se, descia as escadas, ia ao jardim, ao pomar, entrava na sacristia" (SB, 177)³⁸.

Vivia agora a passear na sala, as mãos nos bolsos, o cachimbo apagado na boca. Ia ao escritório, olhava os livros com tédio, saía, atravessava os corredores, percorria os quartos, voltava às caminahas na sala (SB, 167)³⁹.

Si recordamos la forma en que el protagonista se desplazaba por la hacienda o por la ciudad antes de su matrimonio, lo que encontramos será más bien trayectos; es

³⁷ Cuando me di cuenta, la vela estaba apagada y la luz de la luna, que yo no había visto salir, entraba por la ventana. La puerta continuaba rechinando, el noreste arrojaba para dentro de la sacristía hojas secas, que farfullaban en el piso de baldosas blancas y negras. El reloj se había parado, pero creo que dormí horas. Los gallos cantaron, la luna se metió, el viento se cansó de gritar sin motivo y la luz de la madrugada vino a jugar con las imágenes de la capilla.

³⁸ Miraba la torre de la iglesia. Y mi pensamiento deambulaba por el paisaje, se retraía, bajaba las escaleras, iba al jardín, a los manzanos, entraba en la sacristía.

³⁹ Me la pasaba ahora paseando en la sala, las manos en las bolsas, el puro apagado en la boca. Iba a la oficina, miraba los libros con tedio, salía, atravesaba los pasillos, recorría los quartos, volvía con pasos largos a la sala.

decir, marcha con certeza y con dirección a un objetivo perfectamente determinado. En cambio, lo que encontramos ahora es un deambular: camina por caminar, sin una meta a la cual dirigirse:

“Encetei um dos meus intermináveis passeios, de um lado para outro” (SB, 167)⁴⁰.

Este desajuste no sólo se centra en São Bernardo, sino que se extiende —gracias a la revolución— hacia el resto de la ciudad y del país:

“O mundo que me cercava ia-se tornando um horrível estrupício. E o outro, grande, era uma balbúrdia, uma confusão dos demônios, estrupício muito maior” (SB, 174)⁴¹.

La noche, que en otras ocasiones había permanecido fuera de la casa, se extiende y se apodera de la acabada São Bernardo, sumiéndola en el desconcierto. Todo se desgasta, envejece y pudre como las cosechas, la hacienda ve reducida sus dimensiones gracias a las cercas de los vecinos, enemigos feroces, que avanzan.

Lá fora há uma treva dos diabos, um grande silêncio. Entretanto o luar entra por uma janela fechada e o nordeste furioso espalha folhas secas no chão [...]

E eu vou ficar aqui, às escuras, até não sei que hora, até que, morto de fadiga, encoste a cabeça a mesa e descanse uns minutos (SB, 188)⁴².

Entre las categorías del eje horizontal superior, concierto y desconcierto, la contrariedad es obvia. Mientras

⁴⁰ Inicié un de mis interminables paseos, de un lado a otro.

⁴¹ El mundo que me cercaba se iba volviendo un horrible estropicio. Y el otro, grande, era un barullo, una confusión de los mil demonios, estropicio mucho mayor.

⁴² Allá afuera hay una tiniebla de los mil demonios, un enorme silencio. Mientras la luz de la luna entra por una ventana cerrada y el noreste furioso esparce hojas secas en el piso [...]

Y me quedaré aquí, a oscuras, hasta no sé qué hora, hasta que, muerto de fatiga, recueste la cabeza en la mesa y descanse unos minutos.

una representa el perfecto funcionamiento de las actividades y de las máquinas, la descripción completa y concisa y el control del espacio; la segunda representa las labores interrumpidas y las máquinas descompuestas, las descripciones fragmentarias y borrosas y la inseguridad espacial.

Por otro lado, la relación diagonal de contradicción entre desorden y desconcierto —además de ser evidente, ya que el primero es momentáneo, mientras que el segundo es permanente— representa, como adelante explicaré, un tránsito.

¿Dónde está la tercer categoría?

Al igual que el espacio desordenado está únicamente insinuada:

Recordei o tempo em que aquilo só tinha muçambes e lama. O riacho, um pouco de água turva num sulco estreito e tortuoso, derramava-se pela várzea, empapando o solo. E as cercas do Mendoça avançando (SB, 122)⁴³.

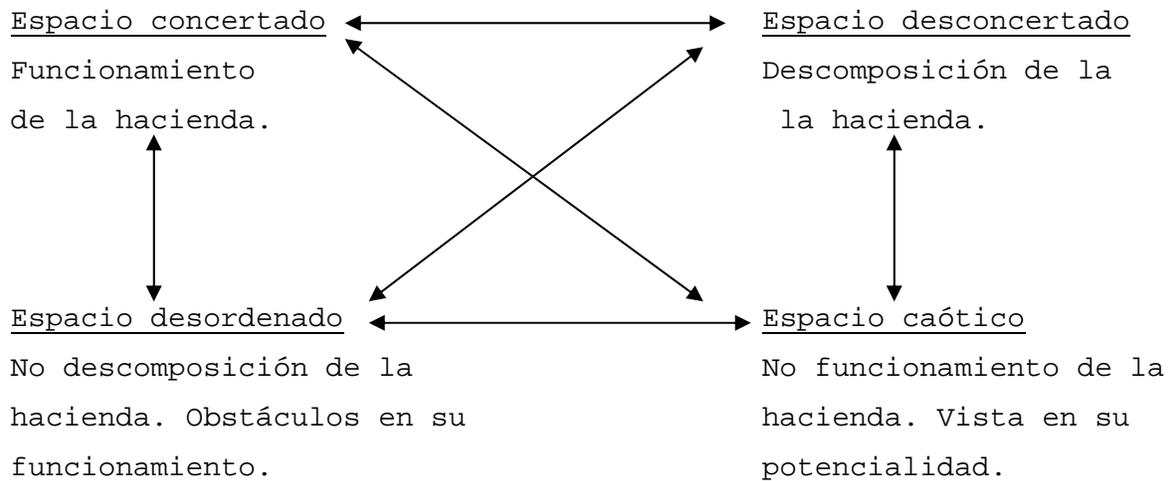
Paulo, ya lo ha declarado al inicio de su novela, había sido sólo un peón de la tierra que con el tiempo sería suya gracias a los préstamos que le hace a su propietario.

"Achei a propriedade em cacos: mato, lama e potó como os diabos. A casa-grande tinha paredes caídas, e os caminhos estavam quase intransitáveis. Mas que terra excelente" (SB, 16)⁴⁴. La São Bernardo de Paulo sólo existe en potencia, por lo pronto, está sumida en el caos⁴⁵.

⁴³ Recordé el tiempo en que aquello sólo tenía "muçambes" y lama. El arroyo, un poco de agua turbia en un surco estrecho y tortuoso, se derramaba por las parcelas, empapando el suelo. Y las cercas de Mendoça avanzando.

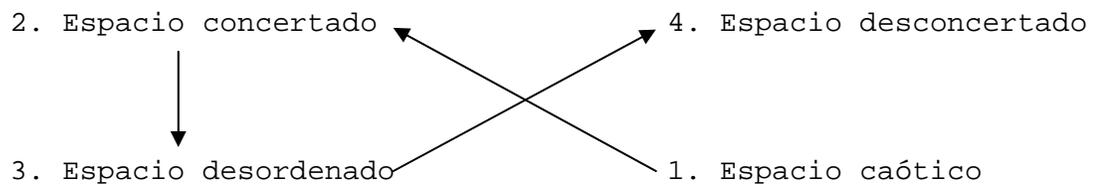
⁴⁴ Encontré la propiedad en pedazos: campo, lama y potó por todos lados. La casa grande tenía las paredes derruidas, y los caminos estaban casi intransitables. Pero que tierra tan buena.

⁴⁵ Entiéndase por caos el estado amorfo e indefinido que se supone anterior a la constitución del cosmos, del concierto, finalmente. Cfr. *DRAE*, 396.



La relación de complementariedad (eje vertical) entre desconcierto y caos radica en que si bien ambas tienen un cariz de imperfección y mal funcionamiento, el primero es irremediable, mientras que en el segundo se ve la potencia, la posibilidad de arreglo.

A su vez, el eje diagonal de contradicción entre caos y concierto —que se explica a partir del funcionamiento y no funcionamiento encarnados en cada uno, respectivamente— nos lleva a pensar en la posibilidad de que las cuatro categorías puedan estructurarse en un ciclo que se realizaría de la siguiente forma:



Primero tenemos —en la línea cronológica tal cual como se llevan a cabo los sucesos de la narración— que Paulo adquiere el terreno devastado de la hacienda y la reconstruye (tránsito del punto 1 al punto 2). Es esta etapa del espacio

concertado la que encontramos en la mayor parte del texto y que comienza a desestructurarse con la llegada de Madalena y doña Glória y por las razones ya mencionadas (paso del punto 2 al punto 3); con lo que llegamos al punto 4, el estado de desconcierto y decadencia de São Bernardo que la llevará nuevamente al caos.

No obstante, el ciclo no se cierra plenamente, ya que el protagonista piensa que "cessando a crise, a propriedade se poderia reconstruir e voltar a ser o que era" (SB, 181)⁴⁶. Sin embargo, desiste de la idea pues la ausencia de Madalena hace que la reconstrucción carezca de sentido.

Se plantea, entonces, otra alternativa:

Se houvesse continuado a arear o tacho de cobre da velha Margarida, eu e ela teríamos uma existência quieta. Falaríamos pouco, pensaríamos pouco, e à noite, na esteira, depois do café com rapadura, rezaríamos rezas africanas, na graça de Deus (SB, 183)⁴⁷.

Este quinto espacio es de orden hipotético, onírico, imposible de realizar. No hay solución viable, la novela cierra dejando a Paulo Honório a punto de sumirse en la oscuridad y la angustia:

"A vela está quase a extinguir-se [...] É horrível! Se aparecesse alguém... Estão todos dormindo" (SB, 188)⁴⁸.

⁴⁶ Terminando la crisis, la propiedad se podría reconstruir y volver a lo que antes era.

⁴⁷ Si hubiese continuado tallando el cazo de cobre de la vieja Margarita, yo y ella tendríamos una existencia tranquila. Hablaríamos poco, pensaríamos poco, y por la noche, en la estera, después del café con piloncillo, rezaríamos oraciones africanas, en gracia con Dios.

⁴⁸ La vela está a punto de extinguirse [...] ¡Es horrible! Si alguien apareciese... Están todos durmiendo.

V. SILOGISMOS CON COLORES,

O DE MÚSICA, CINE Y PINTURA:

GRACILIANO RAMOS Y CANDIDO PORTINARI.

SIMILITUDES EN LA CONSTRUCCIÓN DEL ESPACIO.

A morte será colorida?
Qual a cor do outro lado?

Candido Portinari

Hace casi once años que entré en contacto con la cultura brasileña. En ese entonces mi mirada iba de asombro en asombro, el contacto con "el otro" tenía una dirección marcada por la continua novedad. Entre aquellos primeros acercamientos recuerdo vivamente dos películas: *Como nascem os anjos* y *Central do Brasil*; en ellos pude ver formas distintas de abordar dos aspectos de la realidad brasileña, favela y sertão.

Buena parte del cine brasileño que llega a México —el cual por lo demás es poco— gira casi siempre en esas dos direcciones. Baste recordar títulos como *Bicho de sete cabeças*, *Cidade de Deus* —que reflejan la violencia urbana, *Eu, tu, eles* y *Abril despedaçado* (a.k.a *Behind the sun*) —que se inclinan al lado del sertão. Sé que estoy corriendo el grave riesgo de caer en una visión simplificada y reducida del Brasil, por lo cual me disculpo. De hecho, ahora mismo, no he evitado el lugar común de ambientar mi espacio teniendo como fondo musical *São João vivo!* de Gilberto Gil —cosa que por lo demás hice (con este y otros discos) de manera constante a lo largo de la redacción de este trabajo.

Uno de mis objetivos al entrar en la Maestría en Letras Modernas portuguesas fue, precisamente, dejar de lado la

visión externa y subjetiva que tenía sobre lo brasileño. En ese sentido el estudio de Graciliano Ramos me representó varios retos y muchos hallazgos. Entre los primeros están el hecho de comprender la realidad humana que allí se presenta y el acercarme a una escritura "cimbrante". Es imposible leer estos textos y no sentirnos profundamente inquietos. Los hallazgos se dieron de diversas formas.

A casi medio camino académico, con un proyecto totalmente distinto y con el antecedente de una tesis de licenciatura sobre la cuentística revueltiana surgió la pregunta: "¿quiere conocer a alguien parecido a José Revueltas en Brasil? Lea a Graciliano Ramos". De allí a Rachel Queiroz, a Nelson Pereira dos Santos y su adaptación de *Vidas secas*, a Leon Hirszman y su *São Bernardo*, a —por supuesto— Guimarães Rosa. Pero esa cadena no paró allí, después Hermenegildo Bastos y Valquiria Wey llaman mi atención a la relación Rulfo-Graciliano; y yo allí me pregunté, ¿qué sucede con las relaciones —tal vez menos obvias pero no por ello menos interesantes— Graciliano-Inés Arredondo en la preocupación lingüística, Graciliano-Elena Garro en la construcción espacial? Pudiera ser.

Pero mucho antes de esto último, como una ayuda para comprender lo que sucede en la obra de Ramos, Valquiria Wey me presenta a Candido Portinari. Aquel primer encuentro me hizo pensar: ¡¿Y ahora yo qué hago?! Lo que veía en el nivel espacial en la expresión plástica era, justamente, sobre lo que yo quería reflexionar en la expresión lingüístico-literaria. Hacer una comparación entre ambos fue un deseo simplemente expresado, nada seguro, y ahora es que cobra forma.

La primera asociación que surge entre ambos artistas es

ya muy conocida, *Vidas secas* se corresponde con la serie de los *Retirantes* de 1944 de Portinari (Cfr. Balbi, 142); pero precisamente por haber sido ya muy mencionada he decidido dejarla de lado en este análisis, además que en el aspecto espacial existen otras obras que pueden arrojar más luz a esta comparación.

UN ESPACIO ESENCIAL

En el principio de cuando Dios creó los cielos y la Tierra. Entonces la tierra estaba desolada y vacía, y la oscuridad estaba sobre la faz del abismo. Y un viento delante del Eterno se cernía sobre la faz de las aguas.

Séfer Bereshit I, 1-2.

Páginas atrás mencioné cómo, de acuerdo con Lourival Holanda, Graciliano sentía repulsión por la adjetivación bestia. Otto María Carpeaux hace una observación muy parecida:

[Graciliano] Quer eliminar tudo o que não é essencial: as descrições pitorescas, o lugar-comum das frases feitas, a eloqüencia tendenciosa. Seria capaz de eliminar ainda páginas inteiras, eliminar os seus romances inteiros, eliminar o próprio mundo; para guardar apenas o que é essencial, isto é, conforme o conceito de Benedetto Croce, o "lírico". (1).

Los casos ya revisados de *Insônia*, *Vidas secas* y, en cierto sentido, *São Bernardo* confirman esa impresión. Por lo general tenemos espacios vacíos, casi inexistentes:

"Subitamente um foguete rasga a treva e um arrepio sacode-me. Na queda imensa deixei a cama, alcancei a mesa, vim fumar" (*Insônia*, 13)¹.

"A catinga estendia-se, de um vermelho indeciso salpicado de manchas brancas que eram ossadas" (*Vidas*, 9)².



Marias. 1936 Óleo sobre tela. 60 x 73.

El parecido entre la descripción perteneciente a *Vidas secas* y lo que se ve en *Marias* de Portinari es evidente; pero no lo parece tanto si la comparación se realiza con el

¹ Subitamente un cohete rasga las tinieblas y un escalofrío me sacude. En la caída inmensa dejé la cama, llegué a la mesa, vine a fumar.

² La catinga se extendía, de un rojo indeciso salpicado de manchas blancas que eran osamentas.

espacio de *Insônia*. Por ello debo aclarar que la relación que me propongo buscar entre ambos artistas va más allá del simple aspecto temático y que la dirigiré a la busca de la similitudes compositivas, estructurales.

Es decir, resulta obvio que si ambos tienen en mente al momento de crear el sertão exista parecido entre ambos. Pero, entonces, el parecido también se hallaría con las películas que tratan el mismo tema; afirmación que es a todas luces simple y falsa. Aquí, me gustaría resaltar el hecho de que —personalmente— encuentro más similitudes en la composición espacial de la narrativa de Graciliano con *Abril despedaçado* que con *Eu, tu, eles*; o que Leon Hirszman supo captar mejor la relación de Paulo con el espacio de São Bernardo que Nelson Pereira en el caso de *Vidas secas* —adaptación que va más en el sentido de reconstruir el aislamiento lingüístico de los personajes, por otro lado.

Así, debo replantear la afirmación que hice líneas atrás, ya que lo que aquí me propongo es buscar coincidencias compositivas —más que temáticas, si bien que no podrán ser hechas a un lado— teniendo en mente las afirmaciones de Mario Praz en su *Mnemosyne*, respecto a que pintura y literatura han actuado en mutua emulación de objetivos y medios de expresión (Cfr. 1974, 5). Esto no implica una similitud poética y de estilo (Cfr. *Ibid.*, 12-13), sino más bien que las correspondencias entre una y otra son del ámbito de las intenciones expresivas acompañadas por técnicas relacionadas (Cfr. *Ibid.*, 20).

Volvamos, pues, hechas las precisiones a las *Marias* de Portinari. Observemos primero la baja posición del horizonte. Esa línea parte el cuadro y deja que la zona dedicada a la tierra corresponda aproximadamente a un tercio del lienzo;

ello provoca una sensación de vacío más marcada, ya que el cielo ocupa los dos tercios restantes. Eso mismo contribuye a reforzar la sensación del viento que golpea —casi arrasa— a las figuras que allí aparecen; pues no hay nada que lo detenga.

Si bien se trata de un espacio vacío —esencial— ya que en él no aparece más que la tierra, tres matas y unas nubes muy difuminadas, la sensación que transmite más que de libertad se acerca a la agorafobia. Además de la línea del horizonte que divide cielo y tierra, tenemos otras más, pero me interesa marcar la que pasa justo encima del bote que sostiene la mujer que está en primer plano y que se refuerza por el cambio de matiz que allí se produce, de un terroso claro a uno más oscuro. Las figuras quedan encerradas entre esas horizontales y ello se refuerza con las verticales que marcan sus propios cuerpos, creando así una especie de reja —o celda si se prefiere— que las aprisiona. A pesar de la vastedad del espacio la figura humana está enclaustrada.

Por otro lado la marcada inclinación de las plantas y el ondulamiento de los vestidos nos presenta un fuerte viento que no encuentra ningún cuerpo que le ofrezca resistencia, salvo el de las mujeres. Este viento, en sentido estricto, no se ve; pero cobra existencia gracias a los colores, se le percibe seco, caliente y polvoso. Debe ser así puesto que al no haber árboles la tierra rojiza y seca debe levantarse y golpear a las mujeres; además esas nubes no parecen ser de lluvia, incluso el cielo —también rojizo— nos hace pensar en una atmósfera caliente y, sí, nuevamente, seca.

Aquí resulta necesario mencionar una descripción muy parecida que se encuentra en "Talpa" de Rulfo:

Porque la tierra se levantaba, con el bullir de la gente, un polvo blanco como tamo de maíz que subía muy alto y volvía a caer; pero los pies al caminar lo devolvían y lo hacían subir de nuevo; así a todas horas estaba aquel polvo por encima y debajo de nosotros. Y arriba de esta tierra estaba el cielo vacío, sin nubes, sólo el polvo; pero el polvo no da ninguna sombra (1994, 62).

He allí otra clave del cuadro, a pesar de la existencia de nubes no se ve ninguna sombra. Ello hace pensar en que el sol —a pesar de que no se ve en el lienzo— puede estar en el cénit; provocando que la atmósfera se vuelva aún más cálida y asfixiante. Por otro lado, las mujeres no parecen moverse, no transitan el espacio; por el contrario, éste se les impone, lo padecen. No lo viven por medio de la exteroceptividad y el dominio sino de la propioceptividad; se trata de un entorno sentido y sufrido.

Los personajes de Ramos también padecen el espacio. El mecanismo es algo distinto, pero el resultado es el mismo. Su corporeidad se impone, las sensaciones los invaden y ello ocasiona que el espacio se vacíe. Recordemos los casos del ladrón, el insomne y los enfermos. En ellos el espacio se reduce al mínimo: la cama, la mesa, una silla. A pesar de ello entran en conflicto con él, el ladrón no lo puede transitar, al enfermo de "Paulo" la desaparición de las pantuflas lo inquieta, al enfermo de "Relógio" y al insomne la luz y el ruido los hacen pensar en un entorno amenazante o, cuando menos inquietante:

"Eskuridão, slêncio. Depois um instrumento de música a tocar, a sombra adelgaçando-se, telhados, árvores e igrejas esboçando-se a distância" (*Insônia*, 39)³.

"Arregalo os olhos, tento convencer-me de que a luz é

³ Oscuridad, silencio. Después un instrumento de música tocando, la sombra adelgazándose, tejados, árboles e iglesias esbozándose a la distancia.

ordinária, emanção de um foco ordinário aquí da casa próxima" (*Insônia*, 9)⁴.

Por su parte, en *Vidas secas* el silencio de los personajes también vacía el espacio —recuérdese el pasaje del hijo mayor— la imposibilidad de verbalizar el entorno provoca que sólo pueda ser percibido por medio de las sensaciones:

"Um mormaço levantava-se da terra queimada. Estremeceu lembrando-se da seca" (*Vidas*, 41)⁵.

Y en *São Bernardo* baste recordar aquella expresión de los ojos, las manos y la nariz enormes. En Paulo se exalta el aspecto sensitivo —o pasional como lo llama Antonio Candido— y su espacio se desdibuja; ya no es él quien lo domina, sino lo contrario, es víctima de su propia hacienda, y al mismo ritmo que ella se descomponga, él lo hará; ha sufrido un proceso de reificación, a juicio de João Luiz Lafetá (Cfr. 211-213).

⁴ Abro los ojos con sorpresa, inteto convencerme de que la luz es común, emanación de un foco ordinario de la casa de junto.

⁵ Un bochorno de levantaba de la tierra quemada. Se estremeció recordando la sequía.



Colona sentada 1935. Témpera sobre tela. 97 x 130.

En el caso de la *Colona sentada* la composición tiene rasgos parecidos al caso anterior. En esta ocasión la línea del horizonte se colocó muy alto, con lo que ahora el cielo ocupa una superficie menor, aproximadamente un cuarto del lienzo. Es ahora la tierra la que parece ser una planicie infinita, inabarcable y, nuevamente vacía.

No existen obstáculos para la mirada, pareciera que hay muy poco que ver. A lo lejos una casa y, aún más atrás, un cerro. La figura de la mujer se impone, no sólo porque aparece en primer plano, sino porque ocupa gran parte de la superficie del cuadro. En ella llaman la atención dos aspectos: la dimensión de los pies y de las manos y la expresión del rostro.

Por lo que concierne a lo primero es ya sabido que se

trata de un rasgo representativo de Portinari, se le conocía como el pintor de los pies grandes. Al respecto declaró:

impressionavam-me os pés dos trabalhadores das fazendas de café. Pés disformes. Pés que podem contar uma história. Confundiam-se com as pedras e os espinhos [...] os pés e a terra tinham a mesma moldagem variada [...] pés que inspiravam piedade e respeito. [...] Pés cheios de nós que expressavam alguma coisa de força, terríveis e pacientes (Balbi, 37-38).

Me interesa particularmente el aspecto de la expresión facial. Las "Marias" no tienen rostro; no se trata de mujeres individualizadas, con personalidad propia; se trata de figuras-tipo en las que se engloban todas las mujeres del sertão. La colona, en cambio, si tiene un rostro de perfil más definido, pero un rasgo de inmediato llama la atención: el ojo visible —debemos suponer que los dos— está cerrado; ello provoca que, primero, no podamos terminar de construir su identidad y, segundo, que no sepamos su estado anímico. Incluso la boca es bastante inexpresiva, si bien que la comisura de los labios se marca ligeramente hacia abajo. Todo esto nos lleva de vuelta al inicio, es cualquier mujer, cualquier colona.

Ahora, volviendo a la cuestión de la dimensión corporal, se muestra en ella, nuevamente, un ejercicio de la propioceptividad. Incluso el no ver el espacio, remarca que éste es más sentido que percibido, la piel (como en *Marias*) es el principal vehículo de la intelección espacial. ¿Qué siente la mujer?

Sin duda la tierra que se encuentra bajo ella, ya que está firmemente a-sentada. Entre ambas se establece una relación casi indisoluble que se refuerza por el aspecto dimensional: una gran superficie terrestre que se corresponde

con las grandes dimensiones de la mujer. ¿Qué sucede con la casa y el cerro?

El segundo marca, ya lo dije, la infinitud del espacio; se trata de un mundo enorme, imposible de asir y recorrer. A pesar del tamaño de la mujer, no pareciera que ella tenga la oportunidad de recorrer esa superficie y de dominarla. Ahora, si pensamos en la lejanía de la casa y en sus dimensiones respecto a la colona, entre ambas se ejerce también una desapropiación. ¿Es su casa? No se sabe, probablemente; sin embargo, no le pertenece, en primer lugar por la distancia que las separa, la actitud de la mujer ante ella —y ante lo que la circunda— es de indiferencia, en segundo lugar —aún cuando parezca vano— la casa no tiene puerta; su forma la cierra en sí misma, incluso la ventana está velada, oscura. La mujer, insisto, sólo está cercana a la tierra, tierra que, por otro lado, es estéril.

No creo necesario remarcar nuevamente las coincidencias con la construcción espacial de Ramos; no obstante, hay una que surge fuertemente: esta mujer recuerda mucho a *sinha Vitória*.

Não possuíam nada: se se retirassem, levariam a roupa, a espingarda, o baú de folha e troços miúdos. Mas iam vivendo, na graça de Deus, o patrão confiava neles —eram quase felizes. Só faltava uma cama. Era o que aperreava a *sinha Vitória*. [...] Era melhor esquecer o nó [de una de las varas de la cama] e pensar numa cama igual à de seu Tomás da bolandeira. Seu tomás tinha uma cama de verdade [...] Sentou-se na janela baixa da cozinha, desgostosa. Venderia as galinhas e a marrã, deixaria de comprar querosene (*Vidas*, 45-46)⁶.

⁶ No poseían nada: si tuvieran que irse, llevarían la ropa, la escopeta, el baúl de palma y otras minudencias. Mas iban viviendo, con el favor de Dios, el patrón confiaba en ellos —eran casi felices. Sólo les faltaba una cama. Era lo que enfadaba a *sinha Vitória* [...] Era mejor olvidar el nudo y pensar en una cama a la de don Tomás el del molino. Don Tomás tenía una cama de a deveras [...] Se sentó en

Vitória y la colona parecen tener de fondo la misma historia. La primera, durante un día de labores, piensa en lo incómoda que es su cama de varas y sueña con tener una de cuero; de hecho, todo lo que sucede a su alrededor la remite siempre a ese sueño. Ella sabe que nada poseen, que en cuanto la sequía vuelva tendrán que dejarlo todo y por ello lo único que pide es un lugar que le permita descansar durante las noches que aún permanezcan en esa casa que no es suya, sino del patrón. La colona nos muestra lo mismo, ya lo comenté, el espacio nos muestra que no posee nada, ni siquiera esa casa en la que parece vivir y trabajar.

El trabajo. Las dos mujeres —en el cuadro y en el pasaje que acabo de citar— parecen hallarse a la mitad de su jornada. Una decide sentarse en el piso y la otra en la ventana para descansar por un momento; una cierra los ojos y la otra piensa en la cama de seu Tomás ... un momento ... regresemos al cuadro. La colona, ya lo habíamos visto, tiene los ojos cerrados, ¿por qué?, ¿piensa?, ¿sueña?

Cualquiera que fuera la respuesta, ¿no parece estar viendo hacia adentro? ¿ejerciendo la interoceptividad? Claro está también está sentada en la tierra y, por tanto, debe sentirla con su propio cuerpo; pero qué sucede cuando uno, después de un día de labores, decide sentarse un momento, a descansar, y cierra los ojos; queremos dejar de percibir ese espacio que nos rodea y que nos ha agobiado, queremos dejar de sentir ese cuerpo fatigado, vemos —simplemente— hacia adentro y, probablemente, pensamos o soñamos.

Sinha Vitória en ese —y otros capítulos— se nos muestra siempre en movimiento, trabajando; pero en medio de sus actividades se pone a soñar con una cama de cuero, evade su

la ventana baja de la cocina, con disgusto. Vendería las gallinas y la marrana, dejaría de comprar queroseno.

espacio, su cuerpo e imagina, ejerce —también— la interoceptividad; debido al cansancio, a la vara que se le encaja y no la deja dormir, a la amenaza de la sequía, decide “ver hacia adentro”. La mirada se cancela y el espacio se vacía; sabe que lo que la rodea no le pertenece, ni siquiera la tierra o los animales que cría.

Volvamos nuevamente a la pintura. La colona está sentada y, con ello, posada sobre la tierra; pero la sombra que su cuerpo proyecta al mismo tiempo la separa. Entre mujer y tierra hay una relación de conjunción y disyunción; tal vez sea ésta la que más se marque: la no propiedad, el desposeimiento.



Kibutz. 1957-1958.

En el capítulo dedicado a *São Bernardo* observamos que Paulo ejercía casi a lo largo de toda la obra un dominio sobre su espacio, sobre su hacienda; lo cual se evidenciaba

—entre varios mecanismos— por el uso de la vista de pájaro, la vista servía como medio para ejercer el control sobre las posesiones, ya se tratase de cosas, animales o personas:

Lá de cima escutava o barulho que Marciano, invísivel, fazia. E pelas quatro janelinhas abertas aos quatro cantos do céu, contemplava a paisagem [...] divisiva o oitão da casa, portas, janelas, a cama de D. Glória, um canto da sala de jantar. Levantava a cabeça —e o horizonte componha-se de telhas, argamasa, lambrequins. Mais para cima, campos, serra, nuvens(SB, 155)⁷.

Kibutz muestra esa misma perspectiva aérea, un espacio perfectamente configurado —en el que todo es orden— impresión que se refuerza no sólo por la disposición de las casas, de las personas, de los animales y de los objetos; sino también por la manera en que están compuestos. Los trazos geométricos del cuadro confirman esa impresión de orden y de estabilidad.

El piso está constituido por una sucesión de cuadros, forma una retícula que sistematiza el entorno. Con leves gradaciones de matiz tenemos del lado izquierdo —más claro— unas mujeres haciendo una ronda —juegan; hacia atrás y del lado derecho —la zona un poco más oscura— hombres que desempeñan diversas labores: acomodan sacos, arreglan una máquina, construyen; justo en frente cargado a la derecha y ligeramente más oscuro el corral con unos caballos. Todo funciona a la perfección, estamos frente a la naturaleza jerarquizada y humanizada (¿civilizada?).

⁷ Allá arriba se escuchaba el barullo que Marciano, invisible, hacía. Y por las cuatro ventanitas abiertas a las cuatro direcciones del cielo, contemplaba el paisaje [...] divisaba el costado de la casa, puertas, ventanas, la cama de doña Gloria, una esquina del comedor. levantaba la cabeza —y el horizonte se conformaba de tejas, argamasa, vigas de madera. Más para arriba, campos, sierra, nubes.

Quien observa el cuadro tiene una posición privilegiada, domina el espacio porque lo puede ver todo. Ello se refuerza si miramos la línea curva que forman las casas y que comienza del lado izquierdo y se pierde detrás de la torre (¿una troje?), esa misma línea se continúa hacia la derecha y sigue el camino flanqueado por unos árboles y sale del cuadro; se forma una ojiva que se cierra fuera del lienzo y que deja al espectador prácticamente en el centro, con lo cual está dentro de él.

No obstante, no se pertenece de todo al kibutz, ¿por qué?, por las perpendiculares que forma el establo y que nos separan un poco de la acción. Vemos todo y lo podemos analizar, estamos en el mismo lugar pero, a la vez, somos ajenos; lo dominamos mas no nos pertenece.

Para Paulo São Bernardo es perfecta, una máquina bien engrasada a la que sólo se le debe supervisar y, de vez en cuando, ajustar un engrane; es suya, la domina pero no le pertenece, lo cual se ve claro cuando las cosas —gracias a la intervención de Madalena— se salen de su control. El orden se vuelve caos:

Foi este modo de vida que me inutilizou. Sou um aleijado. Devo ter [...] nervos diferentes dos outros homens. E um nariz enorme, uma boca enorme, dedos enormes [...] Julgo que delirei e sonhei com atoleiros, rios cheios e uma figura de lobisomem. Lá fora há uma treva dos diabos, um grande silêncio. Entretanto o luar entra por uma janela fechada e o nordeste furioso espalha folhas secas no chão (SB, 187)⁸.

Paulo sufre, sus sensaciones se exaltan, el dolor invade

⁸ Fue este modo de vida el que me inutilizó. Soy un inválido. Debo tener [...] nervios diferentes de los de los otros hombres. Y una nariz enorme, una boca enorme, dedos enormes [...] Creó que deliré y soñé con lamazales, ríos llenos y una figura de hombre lobo. Allá afuera hay una tiniebla de los mil diablos, un gran silencio. Mientras la luz de la luna entra por una ventana cerrada y el noreste furioso esparce hojas secas por el piso.

su cuerpo, ello se nota no sólo en el tono de la frase, sino en aquello que describe: una corporeidad distinta a la de los demás y exagerada. El sufrimiento extremo ocasiona, nuevamente que el espacio se descomponga y, posteriormente, se vacíe; hay que recordar que hacia el final afirma que se quedará dormido de cansancio, casi como un desmayo.



O pranto de Jeremias. 1943. Panel, témpera sobre tela.
191 x 179.5

En *El llanto de Jeremías* vemos una figura humana que repite uno de los rasgos clásicos de Portinari, las manos y los pies enormes y deformes; pero, como en el caso de Paulo, también encontramos una nariz y una boca —además de los ojos— desproporcionados. Sin duda aquí se está haciendo énfasis en el sufrimiento del personaje, incluso la postura indica un ruego angustiante y desesperado. Las sensaciones están tan exaltadas que el interior de los ojos está marcado con un rojo que resalta —junto con el de las uñas del pie— sobre el resto de la composición que está realizada en una escala de grises —algunos casi azulados— que la torna fría.

Llama la atención, de inmediato, no sólo los ojos de Jeremías, sino también las lágrimas que de ellos salen: pesadas, en racimo y que le surcan —nunca mejor dicho porque pareciera que lo horadan haciendo surcos— el rostro; se deshace en lágrimas. El cuerpo ante el dolor se desvanece:

“As paredes amarelas cobrem-se de pus, o teto cobre-se de pus. A minha carne, que apodrece, suja a gaze e o algodão, espalha-se no teto e nas paredes” (*Insônia*, 48)⁹.

“Cortado em pedaços, uma salmoura esbranquiçada cheirando a formol” (*Insônia*, 36)¹⁰.

En los cuentos analizados de *Insônia* la disolución corporal está siempre presente, ya sea de manera evidente en el caso de los enfermos, ya de modos menos evidentes como la pérdida de conciencia del ladrón o gracias a la oscuridad que circunda el cuerpo de insomne. En el caso de Paulo ya observamos que sucede algo parecido, no soportará tanto sufrimiento, deberá rendirse al cansancio y perder la conciencia de sí; ¿no es eso una disolución corporal? ¿Y qué

⁹ Las paredes amarillas se cubren de pus, el techo se cubre de pus. Mi carne, que se pudre, ensucia la gaza y el algodón, se desparrama por el techo y las paredes.

¹⁰ Cortado en pedazos, una salmuera blanquecina oliendo a formol.

decir, por ejemplo, de la estancia de Fabiano en la cárcel? Los golpes inflingidos a su cuerpo lo deshacen y provocan que, junto con el alcohol que circula en sus venas, pierda el conocimiento. En todos los casos tenemos un ejercicio de la interoceptividad.

Jeremías representa eso, su mirada perdida y angustiada nos hace pensar que se encuentra "fuera de sí", rogando por una humanidad que no lo escucha.

¿Qué sucede con el espacio ante semejante dolor? También se descompone, se desconcierta.

El fondo en el que se encuentra Jeremías es muy claro al respecto. Todo el cuadro está configurado por triángulos incompletos —a lo *Guernica*— y constituciones amorfas que nuestro cerebro lucha por concertar, sin encontrar por dónde comenzar, como si todo estuviese aquí y ahora:

Estou sendo assassinado. Em redor tudo se transforma. O avental da enfermeira ficou transparente como vidro. Minha mulher abandonou-me. Achome numa floresta, caído, as costas ferindo-se no chão e um assassino fura-me lentamente a barriga. As paredes recuam, fundem-se com o céu (*Insônia*, 56)¹¹.

"Tudo se confunde [...] A criança doente, os enfermeiros, os médicos, o homem dos esparadrapos, não se distinguem das árvores, dos telhados, do céu, das igrejas" (*Insônia*, 47)¹².

Hoje isso forma para mim um todo confuso, e se eu tentasse uma descrição, arriscava-me a misturar os coqueiros da lagoa, que apareceram às três e quinze, com as mangueiras e os cajuieros, que vieram depois

¹¹ Estoy siendo asesinado. Alrededor todo se transforma. El delantal de la enfermera se volvió transparente como vidrio. Mi mujer me abandonó. Me encuentro en un bosque, caído, la espalda hiriéndose con el piso, y un asesino me agujera lentamente el estómago. Las paredes reculan, se funden con el cielo.

¹² Todo se confunde [...] El niño enfermo, los enfermeros, los médicos, el hombre de las vendas, no se distinguen de los árboles, de los tejados, del cielo, de las iglesias.

(SB, 78)¹³.

Abriu os olhos a custo. Agora havia uma grande escuridão, com certeza o sol desaparecera [...]

Baleia assustou-se. Que faziam aqueles animais soltos de noite? A obrigação dela era levantase, conduzi-los ao bebedouro. Frunziu as ventas, procurando distinguir os meninos. Estranhou a ausência deles (*Vidas*, 89-90)¹⁴.

¹³ Hoy eso forma para mí un todo confuso, y si intentase una descripción, me arriesgaba a mezclar los cocoteros de la laguna, que aparecieron a las tres y quince, con los mangos y los cajueiros que vinieron después.

¹⁴ Abrió los ojos con trabajo. Ahora había una gran oscuridad, con certeza el sol desapareció [...] Baleia se asustó. ¿Qué hacían aquellos animales sueltos en la noche? Su deber era levantarse y llevarlos al bebedero. Frunció las fosas nasales, intentando distinguir a los niños. Le extraño su ausencia.



Nova York. 1940. Óleo sobre cartón. 44 x 37 cm.

Ese desconcierto espacial en el que lugares y personas se confunde está muy bien plasmado en *Nova York*. A diferencia de las líneas rectas que predominan en *Marias*, o del orden reflejado en *Kibutz*, acá, igual que en *Jeremías*, lo que

observamos es una composición de triángulos y pirámides truncos que ocasionan que los edificios se superpongan unos a otros de manera inestable; de hecho, esa perspectiva de casi un contrapicado origina un poco de vértigo en el espectador.

La parte inferior luce oscura y aún más desordenada que la superior. Aquí no tenemos formas sino manchas superpuestas en las que apenas se puede distinguir el rostro de una mujer. En contraste la parte superior es más luminosa, pero los colores están desvaídos, como borrones; estamos frente a la ciudad en movimiento constante y precipitado.

Portinari refleja el ritmo veloz de una gran ciudad, en la que todo parece estar aquí y ahora. Casi anula la dimensión espacial y el espectador se siente invadido por una serie de objetos y estímulos que lo atacan por todos lados. Nada tiene sus límites precisos y las sensaciones corporales son estimuladas hasta un límite vertiginoso, después del cual sólo queda el desmayo. Los extremos se tocan, espacio vacío y espacio desconcertado parecen surgir del mismo punto: el cuerpo sintiente llevado al exceso, al sobre-estímulo.

A TERRA IMÓVEL COMO EU.

Conclusiones

Reli o conto en diversos estados — e ele resistiu ao frio, ao calor, à raiva, à alegria, à fome, ao ciúme e à dor de dentes. E pensei que Deus Nosso Senhor, antes de nos dar a literatura, nos deu a cárie, a mulher, a pele e numerosas entranhas para sabermos se um conto é bom ou ruim.

Graciliano Ramos, "Uma justificação de voto".

Pienso que jamás me había sentido tan identificado con Graciliano como cuando leí el artículo cuyo fragmento, en forma de epígrafe, abre estas conclusiones. Varias veces he tenido la oportunidad y la necesidad de releer su obra (ya sea por completo o por trechos) a lo largo del tiempo que ha durado esta investigación, y cada nueva lectura me ha transmitido nuevas impresiones, nuevos significados.

No se trata de un escritor fácil y mucho menos complaciente, en algún momento lo calificué de "cimbrante" y ahora considero que el adjetivo le va bastante bien. Hace poco compartí, con un grupo de colegas, "Insônia"; en más de uno el gesto fue de desesperación; y en todos de agradable sorpresa.

Es imposible leer a Ramos y permanecer impávido, la vida que nos muestra encarnada en sus personajes nos lo impide. Ya él mismo se daba cuenta que su literatura —y la de otros nordestinos— es fuerte y vívida:

Os inimigos da vida torcem o nariz e fecham os olhos diante da narrativa crua, da expressão áspera [...] Não admitem as dores ordinárias, que sentimos por as encontrarmos em toda a parte, em nós e fora de nós. A miséria é incômoda. Não toquemos em monstros (2005, 192)¹.

Para mí sigue siendo increíble y, sobre todo, interesante el parecido que José Revueltas y Graciliano poseen, casi juntos en el tiempo, separados en el espacio. Más allá de la cuestión obvia de su filiación con el comunismo y de su cercanía temática, la expresión es común. Ya en algún momento mencioné que el mecanismo narrativo de ambos escritores es prácticamente coincidente²:

Sobre el cuerpo de Adán descendió el primer zopilote, uno de cuello atroz y alas ruidosas, como las de una cucaracha gigante. Miró en todas direcciones, a cecilia, a Calixto, a Marcela, a Úrsulo, los que aún estaban vivos, detenidamente, sin temor, juzgándolos con resuelta frialdad. "En cuanto mueran —pensaría— o en cuanto no puedan defenderse" (Revueltas, 1997, 181).

La focalización que encontramos en este fragmento de *El luto humano* recuerda al ya revisado en *Vidas secas*, por ejemplo. Una voz narrativa que en su afán de dominar el entorno utiliza la perspectiva de Adán y la del zopilote, la de Fabiano y Baleia.

Ramos realiza un análisis minucioso del sertão y de sus habitantes y con ello establece una dialéctica espacio-cuerpo; aspecto que es igualmente aplicable a los cuentos de

¹ Los enemigos de la vida fruncen la nariz y cierran los ojos ante una narrativa cruda, de expresión áspera [...] No admiten los dolores ordinarios, que sentimos por encontrarlos en todas partes, en nosotros y fuera de nosotros. La miseria es incómoda. No toquemos a los monstros.

² Es sumamente tentador, al menos para mí, la posibilidad de un ensayo comparativo entre Ramos y Revueltas; es obvio que ello escapa del estrecho margen de este trabajo. Quién sabe, tal vez algún día.

Insônia, con lo cual resulta claro que si bien la historia es local, el tema cobra una dimensión universal.

A través de las distintas manifestaciones que cobra esa dicotomía en los casos analizados podemos ver que la idea de desapropiación y no control siempre está presente. Los protagonistas de los cuentos terminan disolviéndose y confundiéndose en el espacio, la familia de Fabiano dejando todo atrás, Paulo Honório descomponiéndose al igual que su hacienda.

Al respecto resultan reveladoras las reflexiones que el propio Graciliano hace al respecto del problema de la migración extranjera y de la paupérrima situación del sertão en el artículo "A marcha para o campo":

É provável que durante algum tempo a cidade continue como está: a maioria do seus habitantes, acostumada ao placard e ao anúncio, nela permanecerá, arrastar-se-á pelos cafés e pelos cinemas, inutilmente [...] ³

Parece que o homem da roça experimenta uma certa vergonha do seu origem, vergonha provavelmente causada pela pobreza que ali reina. É essa humilhante sensação de inferioridade que o faz desprezarse facilmente do seu torrão e desejar esquecê-lo depressa(2005, 182-183. El subrayado es mío)⁴.

Como ya he mostrado los personajes de Graciliano no son capaces de percibir el espacio que los circunda. Ello se muestra, básicamente, a través de la anulación de la mirada y/o de una incapacidad lingüística.

³ La conexión entre la composición *Nova York* de Portinari y la descripción que elabora Ramos de la ciudad es evidente.

⁴ Es probable que durante algún tiempo la ciudad continúe como está: la mayoría de sus habitantes, acostumbrados al placard y al anuncio, en ella permanecerá y se arrastrá por los cafés y por los cines. inútilmente. [...] Parece que el hombre del campo experimenta una cierta vergüenza de su origen, vergüenza probablemente causada por la pobreza que reina allí. Es esa humillante sensación de inferioridad que lo hace desclavarse fácilmente de su parcela y desear olvidarla rápidamente.

En el primer capítulo del trabajo hablé sobre la posibilidad de que más que enfrentarnos a un punto de vista narrativo nos estuviésemos enfrentando a una sensación narrativa. Me explico.

Mostré ya que en diversas situaciones el narrador construido por Graciliano —ya sea de tercera o primera personas, con focalización cero o interna— concede a sus personajes la visión para que la historia sea contada desde su perspectiva; no obstante más que ver el espacio lo sienten. Los casos de *Insônia* son muy claros al respecto; en *Vidas secas* baste recordar los momentos que Fabiano pasa en la cárcel, su visita al pueblo durante la Navidad o los momentos en que sinhá Vitória reflexiona mientras trabaja; a la vez que en *São Bernardo* el mecanismo varía un poco, ya que la vista tiene un lugar privilegiado, no obstante recordemos los trayectos que Paulo realiza por el pueblo y que muestran que su dominio no sólo es visual sino absolutamente corpóreo también.

El espacio se siente con el cuerpo y se interioriza⁵. Como lectores, Ramos nos introduce en el cuerpo de sus personajes y nos hace vivir su angustia y su desesperación. La relación individuo/mundo es conflictiva, aquél se encuentra con la necesidad de comprender aquello que lo rodea y el camino que elige para hacerlo no es el de la objetividad visual —o percepción— sino el de la subjetividad sensitiva. Estos personajes padecen una ceguera racional.

En este sentido son ejemplares las reacciones del insomne y de Paulo. Al primero le horroriza la luz y los recuerdos que ella le trae son los de una vida inmersa en una amarga y pavorosa cotidianidad, o como muy bien lo

⁵ Ejercicio de la propioceptividad y de la interoceptividad.

describiría Neruda en "Desespedito" de *Residencia en la tierra*:

Es un relato de huesos heridos,
amargas circunstancias e interminables trajes,
y medias repentinamente serias.
Es la noche profunda, la cabeza sin venas
de donde cae el día de repente
como de una botella rota por un relámpago.

La oscuridad le da al insomne la oportunidad de enfrentarse a la duda y a la incertidumbre. Éste rasgo lo presenta también Paulo. Después de haber intentado controlar la hacienda —uso de la vista, es víctima de los celos —léase, a fin de cuentas, dolor— y, a la par que su propiedad se descompone —se pudre como el cuerpo de los enfermos, se sumerge en una oscuridad que lo enfrenta a su parte instintiva, pasional —las manos y nariz enormes— y, por ende, a la duda.

Los retirantes padecen lo mismo. Cuando Fabiano se topa con el soldado amarillo que se encuentra extraviado, tiene la oportunidad de reivindicarse y la rechaza, finalmente él no es más que "un bicho inferior, planta o piedra". Cuando el niño pequeño monta una cabra para imitar a su padre, no puede domarla y termina en el suelo avergonzado por su propio fracaso y por las burlas de su hermano.

Ahora, cuando el niño mayor se cuestiona sobre la existencia misma del (de un) espacio no sólo nos muestra la relación cuerpo/entorno, sino que le suma otro elemento, el lenguaje. Este personaje declara que el espacio sólo se puede conocer por medio de la experiencia, de la sensación —el caso del corral o del monte, por ejemplo. No obstante, cuando se hace referencia a un espacio desconocido por medio de su nombre, él necesita el testimonio vivencial para admitir su

existencia; por ello le pregunta a Vitória si ella ya ha estado en el infierno.

¿El espacio puede existir si es verbalizado? La visita de los hijos de Fabiano a la ciudad trata sobre ello, si las cosas no tienen nombre, simplemente no existen; o aún más, si la palabra no tiene referente, carece de validez.

Permítaseme volver a las obsesiones. Inés Arredondo en "Las palabras silenciosas" aborda un problema similar, un chino que vive en Sinaloa —presumiblemente cerca de Culiacán— es marginado porque los demás lo creen incapaz de expresarse, las palabras se le escapan. Bueno, en realidad no es que se le escaparan las palabras con las que se designaba a las cosas, era simplemente que no podía articularlas y por ello es excluido de la comunidad. Pero a Manuel —nombre que le han dado al chino— esa actitud no le extraña, pues desde niño sabía que "si no conocemos el valor de las palabras de los hombres, no los conocemos a ellos".

La palabra es un mecanismo de apropiación de la realidad —del espacio— y en la narrativa de Ramos ella se vuelve inasible. El sufrimiento, el dolor y el hambre de los personajes les hace imposible comunicar a los demás —incluso a sí mismos— su ser y el ser de lo otro; o como lo expresaría años después Revueltas en *Material de los sueños*:

"Hemos vuelto pues secretas todas nuestras acciones, incomunicables e incommunicados todos nuestros pasos, esotéricos nuestros actos, mudas y sin signos nuestras palabras".

La lucha por dominar el espacio es una constante en estos ejemplos de la narrativa de Graciliano Ramos. El espacio repele a los personajes, los lanza a su propia interioridad y a la reflexión; éstos, como única alternativa

ante el conflicto optan por desintegrarse, por negar el cuerpo (consciente o inconscientemente) para que la tierra por fin los acepte y asimile; niegan su individualidad y se confunden con el entorno, rompen el límite.

Se trata, sin duda, de un proceso doloroso; pensemos, simplemente, en el proceso de putrefacción de los enfermos. El sueño, y la muerte son una disolución; es por eso que Paulo lleva al máximo la resistencia física hasta que, al fin, caiga rendido sobre la mesa; con el insomne tenemos lo mismo; mientras que Fabiano y Vitória saben que les espera un final parecido al de Baleia, "dos viejitos acabándose como perros inútiles".

El mismo Graciliano era consciente de esa situación y de la transitoriedad humana, la suya propia. En mayo de 1946 escribe un artículo a propósito de Guimarães Rosa y su libro *Sagarana*; en él, como en otros, concibe la creación artística —específicamente literaria— como una labor ardua, analítica y paciente de constante depuración. De las quinientas páginas del volumen original de cuentos "eliminaram-se três histórias, capinaram-se coisas nocivas. As partes boas se aperfeiçoaram (2005, 353)⁶". La concreción y la sencillez parecen ser dos buenas costumbres queridas por Ramos.

Decantar las palabras hasta que sólo quede la esencia. Decantar y desintegrar el ser mismo a fin de que sólo reste lo medular, polvo de huesos:

"Certamente ele [Guimarães Rosa] fará um romance, romance que não lerei pois, se ele for começado agora, estará pronto em 1956, quando os meus ossos começarem a esfarelar-se (2005, 355)"⁷.

⁶ Se eliminaron tres historias, se cortaron varias cosas nocivas. Las partes buenas se perfeccionaron.

⁷ Con seguridad él hará una novela, novela que no leeré pues, si es iniciada ahora, estará lista en 1956, cuando mis huesos comiencen a volverse polvo.

BIBLIOGRAFÍA

FUENTES DIRECTAS

Ramos, Graciliano (1979). *São Bernardo*. 34ª ed. Rio de Janeiro: Record [1936].

----- (1986). *Vidas secas*. 57ª ed. Rio de Janeiro: Record [1938]

----- (1997). *Insônia*. 26ª ed. Rio de Janeiro: Record [1947]

FUENTES INDIRECTAS

Balbi, Marília (2003). *Portinari. O pintor do Brasil*. São Paulo: Boitempo.

Barthes, Roland (2001). *La torre Eiffel. Textos sobre la imagen*. Barcelona: Paidós.

Bastos, Hermenegildo (1998). *Literatura e testemunho*. Brasília: UnB.

----- (2006). "Juan Rulfo y Graciliano Ramos: dos visiones trágicas de la historia latinoamericana" en www.ceb.org.mx del 10 de enero de 2006.

Candido, Antonio (1999). *Ficção e confissão*. Rio de Janeiro: J. Olympo [1992].

----- (1995). *Ensayos y comentarios*. Tr. de Rodolfo Mata y Ma. Teresa Celada. São Paulo: FCE-UNICAMP.

----- (2000 a) *Estruendo y liberación. Ensayos críticos*. Jorge Ruedas de la Serna y Antonio Arnoni Prado, editores. México: S. XXI.

----- (2000 b) "Literatura y subdesarrollo", en César Fernández Moreno (Coord.). *América Latina en su literatura*. México: S. XXI [1972].

----- (2005). *Iniciación a la literatura brasileña*. Tr. de Antelma Cisneros. México: UNAM-CCYDEL.

Carpeaux, Otto Maria (2006). "Visão de Graciliano Ramos" en www.olavodecarvalho.org/textos/carp4.htm del día 3 de marzo de 2006.

Dorra, Raúl (2002). *La retórica como arte de la mirada. Materiales sensibles del sentido (1)*. México: Plaza y Valdés-BUAP.

----- (2005). *La casa y el caracol. Materiables sensibles del sentido (2)*. México: Plaza y Valdés- BUAP

Duarte, Zuleide. "A interferência de Madalena no universo de Paulo Honório: transformação e mobilidade" en, *Espéculo*, 15. www.ucm/especulo/numero15/g_ramos.html del día 3 de marzo de 2006.

Faria, Octavio de (2000), "Graciliano Ramos e o sentido do humano" posfácio a Graciliano Ramos (2000). *Infância*. 34ª ed. Rio de Janeiro: Record.

Felinto, Marilene (2005), Posfácio a Graciliano Ramos (2005).

- Vidas secas*. 98^a ed. Rio de Janeiro: Record [1938].
- Filho, Adonias (1997), "Volta a Graciliano Ramos" posfácio a Graciliano Ramos (1997). *Insônia*. 26^a ed. Rio de Janeiro: Record.
- Filinich, María Isabel (2004). *Enunciación*. Buenos Aires: Eudeba [1998].
- (2003). *Descripción*. Buenos aires: Eudeba.
- Greimas, Algridas y Jacques Fontanille (2002). *Semiótica de las pasiones*. 2^a ed. México: BUAP/S.XXI [1994].
- Gullón, Ricardo (1980). *Espacio y novela*. Barcelona: Antoni Bosch.
- Lafetá, João Luiz (1979), "O mundo à revelia" posfácio a Graciliano Ramos (1979). *São Bernardo*. 34^a ed. Rio de Janeiro: Record [1936].
- Landowski, Eric (1999). *Semiótica, estesis, estética*. México: EDUC/UAP.
- Lapoujade, María Noel (1999). *Espacios imaginarios*. México: UNAM-FFyL.
- Lins, Álvaro (1947). "Valores e Misérias das Vidas Secas" posfácio a Graciliano Ramos (1986). *Vidas secas*. 57^a ed. Rio de Janeiro: Record [1938].
- Lourival, Holanda (1992). *Sob o signo do silencio*. São Paulo:

EDUSP.

Mercadante, Paulo (1993). *O manifesto do trágico*. Rio de Janeiro: Topbooks.

Oliveira Neto, Godofredo de (2005), Posfácio a Graciliano Ramos (2005). *S. Bernardo*. 82ª ed. Rio de Janeiro: Record [1936].

Oullet, Pierre (2004). *Semiótica y Estética. La mirada del otro*. México: BUAP.

Pimentel, Luz Aurora (1998). *El relato en perspectiva*. México: UNAM-Siglo XXI.

----- (2001). *El espacio en la ficción*. México: UNAM-Siglo XXI.

Praz, Mario (1974). *Mnemosyne. The parallel between literature and the visual arts*. Princeton: University Press (Bollingen, series, XXXV-16).

Ramos, Graciliano (2005). *Linhas tortas*. 21ª ed. Rio de Janeiro: Record [1962].

Revueltas, José (1981) "El realismo en el arte" en, *Cuestionamientos e intenciones*. México: ERA.

Ricoeur, Paul (1995). *Tiempo y narración II*. México: S. XXI [1984].

Zavala, Lauro (1999). "El cuento clásico, moderno y

posmoderno (Elementos narrativos y estrategias textuales)" en *Cuento y figura*. Tlaxcala: Universidad Autónoma de Tlaxcala (Destino Arbitrario, 17).

Zubiaurre, María Teresa (2000). *El espacio en la novela realista*. México: FCE.