

23  
2 ej

UNIVERSIDAD NACIONAL  
AUTÓNOMA DE MÉXICO  
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS  
COLEGIO DE LETRAS HISPÁNICAS

YO DIGO. YO ESCRIBO.  
ANÁLISIS DEL NARRADOR EN  
*CAETÉS Y SÃO BERNARDO*  
DE GRACILIANO RAMOS



# TESIS

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE  
LICENCIADA EN LENGUA Y LITERATURA HISPÁNICAS  
PRESENTA  
ALMA DELIA MIRANDA AGUILAR

Director de tesis: Doctor Horácio Costa.

MÉXICO, D.F.

1996.

**TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN**



FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS  
COLEGIO DE LETRAS HISPÁNICAS

**TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN**



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.

*A la memoria de Gustavo Amílcar  
(1978-1994)*

*y*

*a mis papás, mi hermana y mis primos.*

## ÍNDICE

	Página
Agradecimientos.....	3
Introducción.....	6
Capítulo I. Contexto Literario	
A) La problemática.....	11
B) Una nueva visión.....	27
Capítulo II. Análisis del narrador-personaje	
A) Caracterización del narrador como personaje....	34
B) El narrador autor en <i>São Bernardo</i> .....	65
C) Las relaciones entre el narrador y los personajes.	72
Capítulo III. Análisis de las estrategias discursivas del narrador	
A) El <i>decir</i> en <i>Caetés</i> .....	87
B) El <i>escribir</i> en <i>São Bernardo</i> . ....	99
Conclusiones.....	113
Apéndice.....	120
Bibliografía.....	123

## AGRADECIMIENTOS

En primer lugar le expreso mi más sincera gratitud y estima al asesor de esta tesis, Dr. Horácio Costa, por el indiscutible apoyo durante todo el proceso de elaboración de la misma, así como por su confianza y entusiasmo manifiestos en su interés porque este trabajo constituyera un auténtico aprendizaje.

Quiero agradecer al Centro de Estudios Brasileños de la Embajada de Brasil en México por haberme otorgado la beca que me ha permitido estudiar la lengua portuguesa; muy en particular a la señora Neusa W. de Hidalgo, por el inestimable cariño y apoyo que siempre me ha brindado; al resto del personal y profesores del CEB, por su impulso siempre. Asimismo, me refiero especialmente al profesor Bernardino Carvalho por la bibliografía que me proporcionó y a Daniella Villafaña que, sin importarle el peso, me trajo de Brasil la obra de Graciliano Ramos. A mis amigos del CEB, en especial a Leo, Jesús, Pablo y Rodolfo, por su excelente ánimo.

Le doy las gracias a la Coordinación de Letras Hispánicas que, a través de las personas de la Maestra Mónica de Neymet, Amelia Estévez y las secretarías Pilar e Irma, me brindaron su respaldo siempre que fue necesario.

No podría dejar de olvidarme de las gratificantes y largas conversaciones con Antelma Cisneros; sus puntos de vista y amistosa generosidad resultaron de enorme valor durante la redacción de este trabajo.

También quiero retribuirles a algunos profesores que me orientaron en diversos aspectos. Al Dr. Alberto Paredes, que me auxilió con sus comentarios en la conformación del proyecto de tesis durante su seminario. Al Dr. Federico Álvarez, por haberme dado muy oportunas indicaciones en este mismo sentido, así como por haberme alentado desde un

principio a no dudar en arriesgarme en elaborar esta tesis. Al Dr. Jorge Ruedas de la Serna, por sus útiles comentarios y por las facilidades para el préstamo de libros de la biblioteca del Instituto de Investigaciones Filológicas.

También le doy las gracias a la Mtra. Valquiria Wey, por su confianza en este trabajo; al Mtro. Romeo Tello, por sus útiles comentarios e indicaciones.

Le agradezco con especial afecto a la Mtra. Blanca Treviño, pues su amistad, ejemplo y apoyo incondicionales han sido decisivos en esta carrera. Al Dr. Samuel Gordon, por su atenta lectura, sus sugerencias y por su jovial amistad.

Expreso mi gratitud y cariño a todos y cada uno de mis amigos de la facultad, que han sido siempre un sólido apoyo moral. Por diversas causas, tuve la fortuna de que algunos de ellos aportaran específicamente alguna contribución para este trabajo; por eso, quiero corresponderles con unas palabras. A Alejandro Arteaga por su enorme paciencia, ya que ha escuchado todas mis ideas sobre la obra de Graciliano desde que lo leímos por primera vez, luego en el trabajo final de Literatura Iberoamericana y después todas y cada una de mis dudas sobre el proyecto de tesis hasta finalizar con la cuidadosa lectura de estas páginas. Asimismo, les retribuyo y agradezco a Lilia Vieyra y Horacio Molano quienes, siempre un paso adelante, me ayudaron con sus comentarios y oportunas sugerencias. A mis amigas Lorena y Cecilia - también a su hermano Julio Alejandro-, por sus traducciones del francés. Le doy las gracias a Olivia Villalpando por haberme hecho llegar la información hemerográfica que tanto me sirvió. A Virginia Reyes, por su ayuda inicial. A mis amigas Mariana, Guadalupe García, Cecilia, Araceli, Gilda y Guadalupe Amezcua, por escucharme, aguantarme y alentarme

desde el principio. Gracias a Marisol y Julio, por instigarme siempre.

No podría dejar de mencionar el enorme apoyo que todos estos años he recibido por parte de mis papás, por lo cual estas palabras son apenas un símbolo de mi inmenso cariño -a pesar de algunas insubordinaciones-. Además, sin las horas de humorística "terapia" con mi hermana Laura y mi prima Elena -aunque no siempre seguí sus consejos- habría sido muy árido el camino. Del mismo modo, jamás habrían terminado mis peleas con la computadora a no ser por la ayuda de mi primo Juan Carlos.

Muchas gracias a quienes de una u otra manera siempre estuvieron interesados en los avances de este trabajo.

## INTRODUCCIÓN

En el inicio de mi trabajo final del primer semestre del curso II de Literatura Iberoamericana escribí algunas ideas que quisiera retomar porque todavía las sigo pensando. Es lógico, en realidad no ha pasado mucho tiempo desde entonces; sin embargo, ahora puedo ver con un poco más de claridad. No debe pensarse, pues, que vivo un estancamiento mental. Durante aquellas clases, fuimos introducidos en un mundo de lecturas que ignorábamos. Ya fuera por un determinado prejuicio, ya por falta de iniciativa, no teníamos más conocimiento de la literatura brasileña que los nombres de Jorge Amado o Guimarães Rosa. Para nosotros, indiscutiblemente, eran eso: nombres conocidos, pero no lecturas realizadas. Estudiar la obra de gente como los Andrade, Drummond, Manuel Bandeira -y ya para mi canon personal-, Murilo Mendes, Graciliano Ramos y Clarice Lispector, sirvió para avergonzarnos y sobre todo para enfadarnos por haber dejado pasar el tiempo sin saber que todo esa literatura existía. Quizá la vergüenza o el remordimiento intelectual propició que pronto, "Murilo", "Oswald", "Graciliano", "Haroldo", nombres que la primera vez resultaron tan extraños para nuestro oído, se volvieran familiares. Por tanto, no será difícil percibir el grado de mi entusiasta recepción de todos estos autores, y en particular de Graciliano Ramos, al leer esta tesis, continuación lógica y necesaria de la inquietud crítica y hondo impacto personal que me produjo el haber leído *San Bernardo*.



Esta inquietud crítica creció junto a la necesidad de continuar leyendo a este autor. Además, no puedo negar que la bibliohemerografía a la que tuve acceso en aquel tiempo tuvo efectos inmediatos. Esos trabajos de Emir Rodríguez Monegal ("Graciliano Ramos y el Regionalismo nordestino") y Antonio Cándido ("Ficção e confissão"), hoy por hoy fuentes ineludibles para quien se acerque a la obra de Graciliano Ramos, me sirvieron como un excelente marco de referencia para continuar con una indagación crítica que tiene sus resultados en este trabajo. La multiplicidad de vías de investigación que posee la obra de este autor alagoano dificultó en un principio la elección de alguna de ellas; sin embargo, el mismo Ramos me dio la pauta para definir el objeto de la tesis.

La característica formal de mayor peso en *Caetés*, *São Bernardo* y *Angustia* es que están narradas en primera persona. Esto sugería desde el comienzo una apasionante posibilidad de análisis. Pero, a pesar de esa semejanza, es evidente que los narradores difieren entre sí. Además de diferir, me parecía y me parece que había una gradación en cuanto a la conformación de la complejidad psicológica de sus personalidades. Pero yo no quería focalizar únicamente la cuestión psicológica de João Valério, Paulo Honório y Luis da Silva; quería saber a qué mecanismos había recurrido el autor para lograr la fuerza de sus personajes y en qué se basaban las diferencias de estas novelas. Por otra parte, el narrador en tercera persona de *Vidas secas* resaltaba por diferente. Pero tras la lectura de una entrevista incluida en el volumen *Graciliano Ramos* de Sônia Brayner, en la que Graciliano reniega a ultranza de *Caetés*, determiné retar al autor y estudiar el paso que hay entre esa primera novela y la segunda. Esto es, quise estudiar hasta dónde es sustentable la enorme

vergüenza y desdén de Ramos por *Caetés* y la evolución hacia una mayor complejidad de la técnica narrativa ya patente en *São Bernardo*. Además, este estudio me permitiría abordar la cuestión de las diferencias que existen en novelas con la misma voz narrativa y que pocas veces se estudia y se analiza. Este punto narratológico enfocado en la problemática del narrador me ofrecía en ambas novelas una fuente de estimulante análisis. En estos términos, la inclusión de *Angustia* ya no fue posible; el carácter del estudio no pretende ser totalizador. Hay que ser honestos: un trabajo así tendría carencias que no merece la obra de Graciliano Ramos.

De esta manera, lo que se pretende es, por una parte, demostrar que sin *Caetés* no hay *São Bernardo*, que hay una evolución hacia una mayor complejidad narrativa, que resulta fundamental el "digo" del primer narrador para que el segundo ya pueda decir "escribo". Por otra parte, uno más de los objetivos de la tesis consiste en analizar y demostrar que es precisamente en el "decir" y en el "escribir" en donde se ubica el punto que divide a las novelas narradas en *yo* y que suelen ser estudiadas como si entre ellas no existiera ninguna diferencia.

Previo a este abordaje, la tesis plantea un primer capítulo en el que se pretende dar cuenta de un contexto literario que es necesario, ya que Graciliano Ramos es un autor no muy estudiado en el universo de la literatura hispánica, a pesar de que pueda parecerme muy familiar y forme parte del canon literario brasileño. Así, en el primer inciso se abordarán las incorrecciones de clasificación que sufrió la obra de Graciliano Ramos, sobre todo por parte de la crítica de alcances más restringidos y tradicionales; se discutirá la cuestión del Modernismo frente al Regionalismo y se realizará una aproximación a la escritura regionalista. En el segundo inciso se planteará una reflexión basada en argumentos

cimentados en estudios más o menos recientes y sobre todo muy preocupados por hacer trascender la obra de Graciliano Ramos a un espacio mucho más abierto que el del regionalismo, además de que se defenderá la modernidad de la escritura de Ramos.

El segundo capítulo se divide en tres incisos. La intención del primero es la de mostrar las características de los personajes a partir de la información que ellos mismos proporcionen; en este sentido, veremos cómo João Valério, protagonista de *Caetés*, posee ciertos atributos que estarán ya más trabajados en Paulo Honório, protagonista de *São Bernardo*, y en los demás protagonistas de las novelas de Ramos. El segundo inciso está dedicado a analizar a Paulo Honório, pero estrictamente en lo que concierne a sus intervenciones como autor ficcional. Se hace especial énfasis en el "antes" del libro que leemos y en la asunción de la autoría, que es el primer paso de Paulo para la asunción de su vida.

El tercer inciso del capítulo 2 procurará complementar la caracterización, pero a partir de las relaciones que el protagonista establece con los demás personajes. En el caso de *Caetés* se tratará de demostrar que es la debilidad en la caracterización de los personajes secundarios lo que los convierte en una especie de personaje colectivo. Veremos qué perspectiva posee el autor sobre esa ciudad chica. En este mismo inciso, en la parte dedicada a *São Bernardo*, prácticamente es uno el vínculo rector: el de Paulo y Madalena. Asimismo, se hace notar cómo el abuso de poder que ejerce Paulo y su nula capacidad para demostrar el amor son determinantes para su aislamiento final.

En el tercer capítulo se analizan las estrategias discursivas de ambos narradores-personajes. Es decir, una vez

definido el carácter de los personajes, se verá de qué manera se organiza el discurso de la novela. Se plantea la noción más común de las posibilidades de la narración, pero se formula un reclamo a lo vago que puede resultar un criterio convencional que no toma en cuenta las evidentes diferencias de las novelas con narrador en primera persona. Por eso, en el trabajo se propondrá considerar a la escritura como el hecho que marca la diferencia entre unas novelas y otras; sobre todo por la división que formula Booth en el sentido de que hay personajes conscientes de sí mismos como narradores y narradores que no lo están. Lo más importante en este inciso será el percibir la importancia de haber podido acceder a *Caetés* para saber la forma en que Graciliano Ramos evolucionó en su dominio de la técnica narrativa, indiscutible en la calidad de *São Bernardo*. Finalmente se tratará de explicar por qué la insistencia en el *yo*.

El aparato crítico de la tesis se sustenta, por una parte, en la selección de la bibliohemerografía crítica de alcances más agudos y auténtica contribución para los fines del análisis; por otro, la bibliografía teórica elegida para el tema es diversa. Ésta contempla diccionarios especializados, ensayos que focalizan el tema del narrador y obras generales de teoría literaria, como es el caso de los estudios de Mieke Bal, Bourneuf y Óscar Tacca. Para estudiar temas más específicos, como la problemática de los diferentes tipos de narración o la forma como se trata el tiempo en la ficción, se recurre a los estudios correspondientes de Wayne C. Booth y Paul Ricœur.

## CAPÍTULO I. CONTEXTO LITERARIO

### A) LA PROBLEMÁTICA

Las dificultades de contextualización de la obra de Graciliano Ramos no son pocas. Los criterios de ubicación oscilan entre lo geográfico, lo temporal, lo antagónico de movimientos de diverso origen y alcances, así como en lo temático. Es decir, el criterio que ha prevalecido en una u otra postura crítica se ha cimentado más en lo extratextual que en la obra misma. Por diversas razones, la mayor parte de la crítica se olvidó de la actitud articuladora de las obras, no tomó en cuenta las operaciones creadoras de Graciliano Ramos.

Es obvio que él no tuvo la culpa, pero la primera mala fortuna de Graciliano Ramos, en relación con la postura de la crítica más temprana, que influyó en la visión posterior, fue haber sido un escritor nacido en el nordeste brasileño y haber situado la acción de sus novelas en lugares nordestinos. Su segunda mala fortuna fue haber escrito después de 1922. De tal manera, la obra de Graciliano Ramos tuvo que sufrir, en primer lugar, el problema de haber sido insertada, por mera casualidad geográfica, en la tradición de la literatura regionalista nordestina; en segundo lugar, su obra tuvo que

vivir la oposición Modernismo<sup>1</sup> frente a Regionalismo. Además, es cierto que el argumento de algunas novelas, como *San Bernardo* o *Vidas secas*, por ejemplo, despertó en la crítica más interés por los temas que por el estilo o por los mecanismos de escritura.

Es un hecho que Brasil es un país compuesto por regiones diversas, pero esto no justifica que las obras artísticas escritas en determinada región sean consideradas como *deliberadamente representativas* de la misma, o, por el contrario, como si el medio dictaminara definitiva e inexorablemente al autor a producir una obra-muestrario de su realidad regional. Con lo anterior no quiero decir que sea falso el tema del regionalismo -aunque sí creo que es bastante discutible-. Tampoco se puede negar el hecho de que autores como José Lins do Rego sí adoptaron por propia voluntad una postura regionalista. Éste no es el caso de nuestro autor. Graciliano Ramos permaneció indiferente al movimiento regionalista del nordeste, lo mismo que a las actitudes radicalmente audaces de los paulistas de avanzada. El autor no se opuso ni a los regionalistas ni a los vanguardistas de São Paulo. Graciliano Ramos es un caso aislado. Esta posición de aislamiento del autor será estudiada en el segundo inciso de este capítulo; previamente es necesario discutir un poco las cuestiones que han propiciado las dificultades de contextualización.<sup>2</sup>

<sup>1</sup> El Modernismo en Brasil es el equivalente de las vanguardias hispanoamericanas. Lo que en el mundo hispánico fue la corriente modernista en Brasil se llamó Simbolismo.

<sup>2</sup> Graciliano Ramos nunca se expresó negativamente de las obras de ninguno de sus amigos, antes bien siempre menospreció la propia, considerándola aburrida e insignificante, como podrá constatarlo el lector de *Memórias do cárcere*. Por otra parte, no debe olvidarse que sí aludió ácidamente al Modernismo, respecto del cual

Antes de discutir los argumentos de ciertas afirmaciones en el sentido de que la obra de Graciliano Ramos es regionalista, es preciso aceptar que la historia literaria brasileña ha considerado la obra de este autor dentro de la corriente del regionalismo; aunque en este trabajo se ponga en duda tal criterio, no es posible ignorar la tradición literaria existente.<sup>3</sup>

José Maurício Gomes de Almeida, en *A tradição regionalista no romance brasileiro*, pone en duda el término "novela regionalista de 30", puesto que dicha definición corre el riesgo de generalizar arbitrariamente. Además, llama la atención sobre el hecho de que lo nordestino no es necesariamente un sinónimo de regional:

---

opinó en una entrevista: "-Muito ruim. Sempre achei aquilo uma tapeação desonesta. Salvo raríssimas exceções, os modernistas brasileiros eram uns cabotinos". Homero Senna, "Revisão do Modernismo". *Graciliano Ramos*. Sônia Brayner comp. (Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1977), p.50.

<sup>3</sup> Raimundo de Menezes. *Dicionário literário brasileiro*. p.560-561. El autor cita a Astrojildo Pereira para quien Graciliano "oferece um exemplo de primeira ordem de como o regionalismo e o universalismo não são incompatíveis -pelo contrário! Tudo nos seus romances, personagens, ambientes, pessoas e coisas, tudo quanto há neles de vivo ou de inerte se acha impregnado de regionalismo, vincado e marcado do Nordeste brasileiro.[...]" p.561.

Nelson Werneck Sodré. *História da literatura brasileira*. p.530 y ss. El autor afirma: "[...]Graciliano Ramos ascendeu a uma mestria raramente encontrada entre nós, deixando uma obra em que se retrata com fidelidade exemplar a vida brasileira do nosso tempo, com os seus dramas e os seus desencontros. Minucioso e exato no traço, reconstituindo a paisagem física muito menos que a paisagem humana, mas mostrando na segunda a influência da primeira, como nos quadros da seca, Graciliano Ramos foi o narrador da decadência de uma classe, no meio nordestino, conseguindo superar, pela sua vigorosa arte literária, tudo o que o regionalismo tem meramente de superficial e exterior[...]" p.532.

Se partimos da noção anteriormente exposta de que "para ser regional uma obra de arte não somente tem que ser localizada numa região, senão também deve retirar sua substância real desse local" vemos que a classificação de regionalista aplicada indiscriminadamente a toda produção ficcional nordestina não procede.<sup>4</sup>

Como vemos, el inicio de la problemática sobre la cuestión del regionalismo no es sólo un error de cierta perspectiva generalizadora, sino que comienza por la confusión de sentidos. Ha habido una mezcla entre lo que significa "nordestino" y lo que significa "regionalista". Graciliano Ramos era un escritor nordestino, pero habría que dudar antes de clasificarlo como regionalista. Sin embargo, Gomes de Almeida afirma que Graciliano Ramos escribió la obra maestra del regionalismo del nordeste brasileño: *Vidas secas*.<sup>5</sup> Tal afirmación es difícil de aceptar por dos razones: la primera se refiere a que si vamos a considerar a Graciliano regionalista por *Vidas secas*, de la misma manera podemos decir que es un escritor de literatura infantil gracias a *O estribo de prata* y *A terra dos meninos pelados*; en segundo lugar, porque si hacemos caso de la definición de regionalismo que da el mismo Gomes de Almeida en las palabras citadas anteriormente y la

<sup>4</sup> José Maurício Gomes de Almeida, *A tradição regionalista no romance brasileiro (1857-1945)* (Rio de Janeiro: Aciamé, 1980), p.177.

<sup>5</sup> La afirmación a la que se hace referencia la formula el autor cuando alude a la obra de Jorge Amado, comparándola con la "ficción de 30" de Lins do Rego y Graciliano Ramos. Gomes de Almeida dice: "(...) não pode sustentar paralelo com os dois romances em que José Lins do Rego focaliza o mundo do sertão (*Pedra bonita* e *Cangaço*), para não citar a obra-prima absoluta de todo o ciclo até então, as *Vidas secas* de Graciliano Ramos". José Maurício Gómez de Almeida 219.



confrontamos con la novela, nos daremos cuenta de que la intención de Ramos no era simplemente extraer la esencia de la realidad de los retirantes.

En términos de extensión, una actitud menos arriesgada que la de Gomes de Almeida es la de Neroaldo Pontes de Azevedo que, en su *Modernismo e Regionalismo*, sólo apunta unas cuantas líneas en relación con Graciliano Ramos. No obstante, su comentario abordará, de nuevo, la trillada consideración del autor como un regionalista pleno. Contrastando su obra y la de Lins do Rego con la de Mário Sette, Pontes de Azevedo dirá:

(...)a obra do autor de *Senhora de engenho* contribuiu, no início da década de 20, para a retomada do regionalismo e do tradicionalismo, embora se saiba que será preciso esperar um José Lins do Rego de *Fogo morto* ou uma obra como a de Graciliano Ramos para que se veja superada, por um tratamento crítico, a visão, no mínimo ingênua, da realidade nordestina, presente na obra de Mário Sette.<sup>6</sup>

Aunque breve, esta alusión del crítico resulta bastante parcial. Pontes de Azevedo va más allá de Gomes de Almeida porque no habla de una sola novela, sino de "una obra como la de Graciliano", es decir, *la* obra. Asimismo, añade al problema del regionalismo el término tradicionalismo. Se puede pensar que, al menos en el caso de Graciliano Ramos, ni en *Caetés*, en donde hay más aspectos de la vida social de una pequeña ciudad, existe un afán tradicionalista por parte del autor; es

---

<sup>6</sup> Neroaldo Pontes de Azevedo, *Modernismo e regionalismo. (Os anos 20 em Pernambuco)*(João Pessoa: Secretaria de Educação e Cultura da Paraíba, 1984), p.105.

más, podemos considerar que en efecto hay una cierta postura crítica respecto de algunas costumbres de las personas que la integran, aunque ésta no sea la mayor pretensión de la novela. Ahora bien, antes de hablar de tradicionalismo, sería pertinente que Pontes de Azevedo definiera dicho término - para no caer en las mismas confusiones que con *regionalista* y *nordestino*, pero no lo hace. Además, en este breve comentario, el crítico toca otro de los asuntos conflictivos relacionados con el regionalismo: la cuestión de la realidad.

Tal vez uno de los mayores dolores de cabeza de los críticos que hablan sobre el tema regional sea justamente el que se refiere a la realidad. Es decir, el escritor debe trasladar su realidad vivencial a una realidad literaria, y los grados de plasmación de esa realidad es lo que va cambiando conforme pasa el tiempo, como lo refiere Pontes de Azevedo. De esta manera, primero habría una actitud meramente descriptiva y luego vendría una posición más radical que sería la crítica. Probablemente, los escritores que se afiliaron al movimiento regionalista auspiciado por Gilberto Freyre sí lo hayan considerado así; Graciliano Ramos no. Como muy bien apuntan João Alexandre Barbosa y Emir Rodríguez Monegal en sendos ensayos a los que haré alusión específica en el segundo inciso, la preocupación de Graciliano Ramos no fue la de retratar la realidad del nordeste, como lo afirma Werneck Sodré, su problema fue, siempre, *cómo* escribir esa realidad. El conflicto para Graciliano no lo constituía la realidad del sertão; el conflicto era el lenguaje. Así que yo sólo me limitaré a recalcar que si no pienso que Graciliano Ramos pertenece a la corriente regionalista, menos todavía que tiene algo que ver con el tradicionalismo, y también el hecho de que él superó, con creces, la tentación de ser un fotógrafo de la realidad y no un inventor de ella.

Esa intención de la que hablaba Gomes de Almeida, en el sentido de que el autor ubica su obra literaria en un lugar porque el lugar mismo le da los elementos que ese autor dado quiere destacar primordialmente en su obra, no está presente en la de Graciliano Ramos, pero es evidente que sí lo está en las obras de otros escritores, también nacidos en el Nordeste; novelas como *A bagaceira* (1928) de José Américo de Almeida, *Menino de engenho* (1932) de José Lins do Rego, y más tenuemente *O quinze* (1930) de Rachel de Queiroz, son ejemplos obligados para demostrarlo. Las razones de estos autores quizá tengan relación con el clima alrededor del cual se desarrolló el Primeiro Congresso Regionalista do Nordeste, que se llevó a cabo del 7 al 11 de febrero de 1926 en Recife.

Este congreso, auspiciado por el sociólogo Gilberto Freyre, constituía la respuesta a ultranza de los intelectuales regionalistas nordestinos a la cosmopolita *Semana de Arte Moderna* que del 13 al 15 de febrero de 1922 habían organizado los artistas de São Paulo en el Teatro Municipal de la ciudad. Durante esa semana se llevaron a cabo tres festivales artísticos: el primero se le dedicó a las artes plásticas, el segundo fue de literatura y poesía, y el tercero de música. Los paulistas se proclamaban contra los pasadistas y abogaban por una atmósfera de liberación que les permitiera desarrollarse plenamente. En lo literario, los modernistas luchaban por una renovación del lenguaje. Mário de Andrade, uno de los pilares del movimiento, haría especial hincapié en utilizar para el discurso literario la "lengua brasileña".<sup>7</sup> La inclusión tanto de

---

<sup>7</sup> En forma paródica e irónica, Mário de Andrade en *Macunaíma*, en la "Carta pràs Icamíabas", llamará la atención sobre la radical diferencia que hay en Brasil entre la lengua oral y la escrita: "Mas si de tal desprezível língua se utilizam na conversação os naturais desta terra, logo que tomam da pena, se despojam de tanta asperidade, e surge o Homem Latino, de Lineu, exprimindo-se numa

un tono más coloquial como de modismos (la *gíria*) desalmidonó el lenguaje literario. Otra de las figuras determinantes de esta "rebelión", el radical y osado Oswald de Andrade dirá:

Ninguna fórmula para la contemporánea expresión del mundo. *Ver con ojos libres.*<sup>8</sup>

La percepción y la producción artística tenían que cambiar. Como parte de la nueva manera de hacer literatura, los vanguardistas comenzaron a usar ciertas señales de la vida moderna, sobre todo rasgos cosmopolitas. En este sentido, São Paulo, gracias a la ebullición económica e industrial a partir del furor cafetalero y a la consecuente inmigración, ofrecía un ambiente mucho más abierto a la renovación ansiada por estos artistas. De este modo, tanto la ciudad, la velocidad, el avión, el automóvil, como la nueva manera de concebir el tiempo gracias a los innovadores artefactos, crearon nuevas sensaciones de velocidad y simultaneidad, es decir, eran las señales del cambio constante. Tales señales entraron, así, a formar parte del discurso literario. La influencia del cine se refleja incluso en los manifiestos más importantes, el *Palo-Brasil* y el *Antropófago*. El montaje y el *collage* fueron recursos reiterados en las obras artísticas del Modernismo. Poemas o novelas como *Memórias sentimentais de João Miramar* (escrita en 1923 y publicada en 1924) o *Serafim Ponte Grande*

---

outra linguagem, mui próxima da vergiliana, no dizer dum panegirista, meigo idioma, que, com imperecível galhardia, se intitula: língua de Camões!". Mário de Andrade. *Macunaíma*. Edição crítica de Telê Porto A. Lopez. (Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos; São Paulo: Secretaria da Cultura, 1978), p. 78.

<sup>8</sup> Oswald de Andrade, "Manifiesto de Poesía Palo Brasil", Aracy Amaral, *Arte y arquitectura del modernismo brasileño* (Caracas: Ayacucho, 1978), p.140.

(escrita "de 1929 para atrás" y publicada en 1933), ambas de Oswald de Andrade, son ejemplos ideales para constatar la radicalidad de dichos recursos señalados arriba, además de otros como la sinécdoque y la metonimia. Asimismo, el humor, fundamental para la antiolemonidad del discurso de los modernistas, se nutrió con otra de las estrategias retóricas en la que fueron más puntillosos: la parodia. Considerada como de las más altas expresiones de la parodia modernista, la "Carta pràs Icamíabas" del *Macunaíma* (1928) de Mário de Andrade servirá para ejemplificar lo anterior:

Nem cinco sóis eram passados que de vós nos partíramos, quando a mais temerosa desdita pesou sobre nós. Por uma bela noite dos idos de maio do ano translato, perdíamos a muiquitã; que outrem grafara muraquitã, e alguns doutos, ciosos de etimologias esdrúxulas, ortografam muyraquitan e até mesmo muraquéitã, não sorriais! Haveis de saber que este vocábulo, tão familiar às vossas trompas de Eustáquio, é quase desconhecido por aqui. Por estas paragens mui civis, os guerreiros chamam-se policíais, grilos, guardas-cívicas, boxistas, legalistas, masorqueiros, etc.; sendo que alguns desses termos são neologismos absurdos[...].<sup>9</sup>

En contraste, el programa del *Primeiro Congresso Regionalista do Nordeste* se refería a cuestiones concernientes a la economía y problemas sociales, así como a la vida artística e intelectual. Mientras que la preocupación de los paulistas se centraba en lo artístico, el contramovimiento nordestino ponía especial énfasis en lo económico y social. Los cinco puntos

---

<sup>9</sup> Mário de Andrade 71.

económico-sociales del programa reclamaban la unificación económica de la región, la defensa de la población rural, las soluciones al problema de las vías de comunicación y la valoración de las bellezas naturales de la región, el arreglo a los problemas educativos, forestales y legislativos, y el rescate de la cocina nordestina. En cuanto a la vida artística e intelectual, las propuestas se reducían a cuatro puntos: la unificación de la vida cultural nordestina, la defensa del estilo arquitectónico de la región y la urbanización de capitales y villas interiores, defensa de patrimonios artísticos y monumentos históricos, y restitución de fiestas y juegos tradicionales.<sup>10</sup> Es evidente que en el plano cultural no hay una preocupación específicamente literaria; es más, en el Congreso, llega a haber más interés en ciertas actitudes, que incluso lindan en la exageración, como en el caso de las propuestas de Samuel Hardman, reseñadas en el *Diário de Pernambuco* del 11 de febrero:

Samuel Hardman apresenta uma série de sugestões no sentido de que plantas nordestinas sejam utilizadas na arborização das cidades. Também sugere que "as roupas brancas, de linho ou de brim, sejam permitidas em quaisquer solenidades onde o traje a rigor seja exigido". Suas propostas são aprovadas.<sup>11</sup>

Sobre lo literario, sólo hablan de "coleccionar e cultivar a poesia simples do sertanejo, a música ingênua de suas violas, reviver as suas histórias varonis, [pues esto] é fazer o bom, o

---

<sup>10</sup> La invitación-programa está reproducida en Neroaldo Pontes de Azevedo 155.

<sup>11</sup> La reseña se encuentra en Neroaldo Pontes de Azevedo 158.

melhor e mais sadio nacionalismo".<sup>12</sup> Tal vez se piense que busqué las citas más exageradas, pero no; Gilberto Freyre mismo, en su intervención sobre cocina tradicional, critica duramente a las jóvenes nordestinas por no saber cocinar los platillos de la región y por no leer ni libros de misa ni libros "de familia". Este regaño de Freyre me da pie para demostrar que la actitud de Graciliano Ramos no estaba de lado de los congresistas. La Luísa de *Caetés* y la Madalena de *San Bernardo* serían jóvenes regañadas por Gilberto Freyre. Pero ambas son valerosas para Graciliano Ramos. Desde el primer capítulo de *Caetés*, João Valério cuenta que había veces que Luísa hablaba de cuentos, poemas y versos durante la hora del té. En el caso de *San Bernardo*, mucho más drástico, la preparación intelectual de Madalena es uno de los graves puntos de conflicto respecto a Paulo Honório.

El tema anterior no es lo único en que se diferencia Graciliano de los escritores nordestinos que ya cité anteriormente. No obstante, parte de la serie de confusiones se alimenta por el hecho de que sí hubo un fuerte contacto amistoso entre Graciliano y otros novelistas nordestinos, como es el caso de Rachel de Queiroz, José Lins do Rego o el mismo Jorge Amado, a quien le dedica *Caetés*.<sup>13</sup>

---

<sup>12</sup> Reseña de la sesión de clausura en el *Diário de Pernambuco* del día 12 de febrero y reproducida en Neroaldo Pontes de Azevedo 159.

<sup>13</sup> Esto se comprueba con las palabras de Rachel de Queiroz en una entrevista en la que responde con cuáles escritores de su generación se sintió más ligada en el plano afectivo e intelectual:

Prácticamente a toda aquella generación del treinta que tanta gente dio a la literatura. Graciliano Ramos, Jorge Amado, José Lins do Rego...De Graciliano fui amiga hasta que murió, de José Lins lo mismo, Amado Fontes y yo también fuimos grandes amigos.

En un principio se habló de que teníamos que estudiar la actitud articuladora de los novelistas y no abusar del aspecto geográfico o temporal que los rodeó en el momento de escribir. Después, cuando se citó el punto de vista de Gomes de Almeida, se aceptó que podría hablarse de algunos escritores que tenían una actitud deliberadamente regionalista, o mejor, más cercana a la perspectiva de Freyre.

Pero, ¿cuál es esta actitud regionalista de la que difiere la escritura de Ramos? La respuesta es que esa postura privilegia los problemas de la realidad social y deja en un segundo plano los concernientes a la manera de exponerlos en la obra literaria, de ahí que las estrategias narrativas sean tan sencillas, basadas casi exclusivamente en la descripción y el diálogo. Si se amplía un poco más este aspecto formal, se verá que lo anterior implica el tener que recurrir a narradores omniscientes afanados en poseer una visión totalizadora en la descripción psicológica y emocional de los personajes, así como en la de los elementos de la realidad que circundan al escritor. A través de la obra literaria, el novelista delimita su región y describe en forma detallada las costumbres, tradiciones, historia, moral y lenguaje de aquella. Para consolidar esta idea, leamos el concepto de novela regionalista que Bajtin nos proporciona:

En la novela regional, el proceso vital se amplía y se detalla (cosa obligatoria en la novela); se evidencia el aspecto ideológico del mismo- el

---

Las palabras de la autora de *O quinze* proporcionan de una forma muy clara esa atmósfera cordial a que aludíamos y, como podemos constatar, prácticamente todos los escritores considerados regionalistas formaban parte de aquel grupo de amigos. Véase Antonio Maura, "Rachel de Queiroz", *El Urogallo*, (Madrid), 110/111 (jul-ago, 1995), p.89



lenguaje, las creencias, la moral, las costumbres- y, además, se le presenta en indisoluble vinculación a una región limitada. En la novela regional, al igual que en el idilio, se atenúan todas las fronteras temporales y el ritmo de la vida humana está en concordancia con la naturaleza.<sup>14</sup>

Una vez definido el asunto de la escritura regionalista y antes de referirme a cualquiera de las obras a las que se hará alusión, es preciso indicar que el acercamiento será breve y servirá sólo para contrastar la escritura de estas obras frente a la de las obras de Graciliano Ramos. Comencemos con la producción que se ha considerado precursora del ciclo regionalista y obra de transición entre la novela realista y la moderna, *A bagaceira* (1928) de José Américo de Almeida.

El propósito aquí no es discutir si es o no una obra de transición, yo sólo quiero abordar el asunto de la actitud del autor respecto de su creación, quiero decir que su obra, considerando lo que aducía Gomes de Almeida, sí es una obra regionalista. *A bagaceira* sí entraría en el tipo de obras que contentarían a Freyre, no porque sea de tema religioso o familiar, más bien porque se detiene a mostrar varios aspectos de la realidad de la región. En primer lugar, el narrador pretende tener una visión totalizadora sobre la conciencia de los personajes, sobre sus hábitos, sobre sus acciones, y también sobre los espacios en los que estas mismas se desarrollan. La insistencia en informar sobre las costumbres es evidente; hay una clara oposición generacional y social; las acciones de los personajes se pierden entre tantas escenas y descripciones,

---

<sup>14</sup> Mijail M. Bajtin, *Teoría y estética de la novela. Trabajos de investigación*. Trad. de Helena S. Kriuúkova y Vicente Cazarra. Madrid: Taurus, 1989. p.380.

algumas a veces francamente dramáticas y exageradas; el tópico de la tradición no se escapa:

Dagoberto chamou Lúcio à parte e aferrolhou-se com ele.

Grave e contrafeito, não tinha por onde começar. Enfim, tatibitate, referiu-lhe uma tradição local:

-Você conhece a história de Carlota?

-Tenho uma idéia...

- Era uma mulher do sertão do Pajeú. Descera na seca de 45 e ia arrasando o Brejo...

- Torceu o nariz e ratificou:

- Ia arrasando, uma história: arrasou, bem arrasado!

Procurou colher a primeira impressão nos olhos do filho e prosseguiu:

- Sertaneja, quando é boa, é boa; mas, também, quando desencabeça!...<sup>15</sup>

En este caso, es notorio que la tradición llega a ser un punto autorreferencial en el texto.

No es necesario seguir citando pasajes que puedan demostrar cada una de las características que se están apuntando, pero sí se puede afirmar que la postura del autor tiene que ver totalmente con los requisitos de las novelas regionalistas.

En lo que respecta a José Lins do Rego, su actitud articuladora de la obra literaria es más radical que en el caso de Almeida, tal vez porque él fue quien más se circunscribió al espíritu regionalista que proponía Gilberto Freyre. Tan es así, que es precisamente Lins do Rego quien escribe el prólogo a

<sup>15</sup> José Américo de Almeida. *A bagaceira*. 15a. ed. (Rio de Janeiro: José Olympio/João Pessoa, Secretaria de Educação do Governo do Estado de Paraíba, 1978), p. 176.

*Região e tradição* de Freyre. Allí, defiende de manera entusiasta, entre otros aspectos, los valores del Brasil "característico". Desde mi punto de vista, el usar el término "característico" es algo erróneo, pues se tiende a la simple tipificación y más allá de esto no hay nada. En *Menino de engenho*, el autor asume una actitud memorialista, con fuertes tintes de nostalgia. El retrato de los ingenios azucareros es rememorado de una forma confesional e intimista y hasta cierto punto pintoresca, como en la escena en donde la tía Maria se casa:

Sai da matança com a alma doente, e teria chorado muito se não fosse o alvoroço do povo na casa-grande. As negras trepadas, limpando os vidros das rótulas. As visitas em conversas pelos quartos. E a pândega dos homens pela calçada. As risadas e as histórias contadas para fazer graça. Os senhores de engenho da redondeza, de meia e chinela no pé, falavam de safras, de preço de açúcar, de bois de carro, de inverno, de plantações de cana.<sup>16</sup>

Hasta aquí la cita, pues el narrador continúa hablando de los músicos, el vestido, la novia, el padre, etcétera. En fin, hay todo un recuento del que no se puede escapar nada. La actitud del autor no es sólo la de la remembranza, tal parece que para él lo mejor es que todo esté presente en sus memorias, que nada se le olvide.

Ahora bien, un caso en transición es el de Rachel de Queiroz, cuya forma de expresión no es tan abundante como el de Lins do Rego pero tampoco tan "seco" como el de Ramos.

---

<sup>16</sup> José Lins do Rego, *Ficção completa. Menino de engenho*. (Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1976) p.127.

La autora se centra más bien en la descripción de las diferentes clases sociales, como puede comprobarlo la lectura de su novela *O quinze* (1930), que hace referencia a la sequía de 1915 cuya severidad propició la emigración de muchísimos trabajadores. En esta obra, la autora recurre a una estrategia narrativa que se limita a una sencilla labor descriptiva de ciertos hechos que le ocurren a diversos personajes tanto en una pequeña ciudad como en el interior. A partir de la descripción como casi único recurso literario, es narrada, por una parte, la vida de Conceição, una joven profesora solterona -tenía 22 años-, y su romance frustrado con el primo Vicente, un "rudo" hacendado; por otra, la vida de una familia de retirantes, ésta sí contada de una forma dramática. El narrador omnisciente define el dolor y la desgracia de los personajes y, para reforzar esta perspectiva, hay una recurrencia constante al discurso directo, como en este caso:

Cordulina, que vinha quase cambaleando, sentou-se numa pedra e falou, numa voz quebrada e penosa:

- Chico, eu não posso mais...Acho que até vou morrer. Dá-me aquela zoeira na cabeça!

Chico Bento olhou dolorosamente a mulher. O cabelo, em falripas sujas, como que gasto, acabado, caía, por cima do rosto, envesgando os olhos, roçando na boca.138

17

Aunque notamos que el estilo de Queiroz está alejado del de Rego, Almeida o Amado, más adelante, mediante el análisis de un fragmento de *Vidas secas* de Ramos, veremos -

---

17 Rachel de Queiroz, *O quinze*. 23ed. (Rio de Janeiro: José Olympio, 1977), p. 63.

sin menosprecio de por medio- que la prosa de la autora, aunque sencilla, sí, no alcanza la económica radicalidad de los recursos del autor de *Infância*.

En síntesis, una vez que se han expuesto las diferencias entre modernistas y regionalistas, que se ha hecho mención de los juicios de la crítica, que se ha expuesto todo lo que *no es* la obra de Graciliano Ramos, es necesario pasar al segundo inciso para decir parte de lo que *sí es*.

## B) LA NUEVA VISIÓN

Este inciso no será propiamente un nuevo contexto porque no es posible sacar al autor de su espacio y su tiempo, pero sí es factible destacar su aislamiento literario *en* ese espacio y tiempo. Es decir, se hará hincapié en establecer las diferencias de la escritura de Graciliano Ramos frente a la de los modernistas y de los regionalistas. Sólo se trata de puntualizar algunos detalles que, por no haber sido considerados a tiempo por los estudiosos ya citados y otros, provocaron un auténtico caos crítico. En otras palabras, si el primer inciso funcionó por negación, este segundo lo hará por afirmación.

Graciliano Ramos, como ya se había señalado anteriormente, es un caso aislado. El suyo fue un aislamiento consciente que apunta hacia el enfrentamiento con el lenguaje y la escritura. Prueba de lo anterior es el hecho de que en casi toda la obra del autor estos asuntos no están ausentes. *Caetés*, *São Bernardo*, *Angústia*, *Infância*, *Memórias do cárcere*, no pueden negarlo. Como ya lo señaló Antonio Cândido,<sup>18</sup> ya sea en la ficción, como en las tres primeras novelas citadas, o

<sup>18</sup> Antonio Cândido. "Ficção e confissão". Pról. a Graciliano Ramos, *São Bernardo*. 15a. ed. (São Paulo: Martins, 1971), p.9-58.

en la confesión, como en los dos últimos textos, que son libros de memorias, Graciliano Ramos siempre hizo del lenguaje y de la escritura los puntos de partida y de llegada en su creación - es más, una obra como *Vidas secas* es también un problema de lenguaje a pesar de que pudiera pensarse que el tema subordina la estrategia narrativa-. Decir que Graciliano se aisló no significa que no pertenezca a o que no tenga ninguna tradición, sino más bien que él optó por un camino en el que la complejidad estriba en el ensamble de los elementos que conforman la obra y no en un lenguaje cifrado, ininteligible o demasiado retórico. Por el contrario, la escritura de Graciliano Ramos estuvo dominada por un fuerte rigor sintáctico, poco dado a las divagaciones, muy directo y, sobre todo, económico, "seco", como escribiera João Cabral de Melo Neto. Sin embargo, más que estar alertas por este ordenamiento de la sintaxis, lo que no se debe hacer es pasar por alto esa economía del lenguaje puesto que aquí es donde nace la diferencia de Graciliano Ramos en relación con las obras de otros autores que se abordaron brevemente en el inciso anterior. Esta operación del autor descarta automáticamente toda posibilidad de recuento, muestreo o pintoresquismo, categorías estas últimas que necesitan de una perspectiva que incluya cuanto más sea posible. No obstante, también hay que saber interpretar las ausencias, porque, como todas las obras de todos los autores, la de Graciliano Ramos *habla* tanto por lo que dice como por lo que calla.

Emir Rodríguez Monegal en su ensayo "Graciliano Ramos y el regionalismo nordestino",<sup>19</sup> cuyo mayor mérito es el de dar una certera introducción crítica a la obra de

---

<sup>19</sup> Emir Rodríguez Monegal. "Graciliano Ramos y el Regionalismo nordestino", *Revista de la Universidad de México*, 30 (1983), p.34-41.

Graciliano Ramos en el contexto de la literatura brasileña, refuta toda idea que se refiera al autor como regionalista: el crítico prefiere indicar que las novelas son psicológicas y lo realmente importante en ellas es esto y no la descripción de las costumbres de la región. Al igual que Cándido, Rodríguez Monegal se detiene a destacar la obsesión que Graciliano tenía por la escritura, lo anterior bajo el sugerente subtítulo de "Autobiografías secretas". No obstante, es al final del ensayo donde el crítico no cede ante aquéllos que clasificaron erróneamente la obra del autor, a pesar de que lo hayan considerado "el mejor de los regionalistas". Emir Rodríguez Monegal lo sitúa como el mejor de los novelistas brasileños de la primera mitad del siglo XX. A pesar de que este crítico no se detenga demasiado en las cuestiones formales de la obra de Ramos, es muy claro al señalar la necesidad de estudiar la obra del escritor alagoano desde otra perspectiva que no sea la del regionalismo.

Ni modernista ni regionalista, sino moderno dice de Graciliano el crítico João Alexandre Barbosa en "La modernidad en la novela brasileña",<sup>20</sup> un ensayo que parece responder a la petición de Rodríguez Monegal. Este estudio de Barbosa, por demás provocador y con el que se concuerda en este trabajo, plantea el asunto de la modernidad como hilo conductor en ciertos autores de la tradición novelística brasileña. Quienes ejecutaron la operación moderna, según el autor del estudio, fueron Machado de Assis, Mário y Oswald de Andrade, Graciliano Ramos, Clarice Lispector y Guimarães. Para João Alexandre Barbosa,

---

<sup>20</sup> João Alexandre Barbosa, "La modernidad en la novela brasileña", en *Escritura*, (Caracas), XIV, 28, (1989), p.389-401. Como dato adicional, informo que, en su totalidad, los números 27 y 28 cuentan con estudios dedicados a la literatura brasileña.

[...] el autor o el texto moderno es aquel que, independientemente de un estrecho chaleco de fuerza cronológico, lleva hasta el principio de composición, y no solamente el de expresión, un descompás entre la realidad y su representación [...] lo que se pone en jaque no es la realidad como materia de la literatura, sino la manera de articularla en el espacio del lenguaje que es el espacio/tiempo del texto.<sup>21</sup>

Hay que hacer hincapié, el ensayo es provocador, puesto que "une" por esta vía de análisis a Graciliano nada menos que con los Andrade, con quienes jamás, ni por acaso, se le había relacionado antes. La economía del lenguaje, asunto que hemos venido y seguiremos recalcando, marca la coherencia de la operación de Ramos: a esa realidad de carencia, seca y cruda del Nordeste le corresponde una articulación literaria igualmente regida por la sequedad y lo exiguo del lenguaje. La realidad que percibía Graciliano no era aquélla de las tradiciones y costumbres que tanto destacaron en sus novelas Lins do Rego, Queiroz, o Gilberto Freyre. Es en este sentido que la obra de Ramos *habla* por lo que calla.

Para consolidar lo anterior, lo mejor será ejemplificar con algunos fragmentos de la obra de Ramos. Los elegidos son la contraparte "económica" de la exuberancia regionalista ya señalada en el inciso anterior.

Graciliano Ramos en *Vidas secas*, considerada, como ya se vio antes, la mejor novela regionalista nordestina, trabaja a partir del silencio de sus personajes que sufren las mismas, o quizá peores, desventuras que la familia de *O quinze* de Rachel de Queiroz; sin embargo, el auténtico reto de Graciliano Ramos lo constituye el lenguaje:

---

<sup>21</sup> João Alexandre Barbosa 390.



Agora Fabiano examinava o céu, a barra que tingia o nascente, e não queria convencer-se da realidade. Procurou distinguir qualquer coisa diferente da vermelhidão que todos os dias espiava, com o coração aos baques. As mãos grossas, por baixo da aba curva do chapéu, protegiam-lhe os olhos contra a claridade e tremiam.

Os braços penderam, desanimados.  
- Acabou-se.<sup>22</sup>

La misma historia de Rachel de Queiroz, pero, si recordamos, en *O quinze* son los propios personajes los que se encargan de comunicarle al lector su desolación; en *Vidas secas*, por el contrario, lo que más sobresale es la economía llevada al límite, la síntesis radical. Ese "acabou-se" desanimado de Fabiano es mucho más elocuente que la expresión de dolor de la Cordulina de Queiroz. Graciliano no necesita más que focalizar los ojos y las manos de su personaje, y una sola palabra para construir el tormento que la familia vive por causa de la calamidad de la sequía. Es decir, se construye una emoción con esos pocos elementos, no se describe nada más la realidad física.

Si se recuerda la actitud memorialista y nostálgica de José Lins do Rego en *Menino de engenho*, se verá que tanto Paulo Honório en *San Bernardo* como el mismo Graciliano en sus propias *Memórias do cárcere* y en *Infância* se muestran muy distantes de las descripciones como las que hace el niño de la novela de Lins do Rego; antes bien, los narradores de Ramos prefieren, como en el caso de Fabiano y sus manos y

---

<sup>22</sup> Graciliano Ramos, *Vidas secas* (Rio de Janeiro: Record, 1992), pp. 117-118.

ojos, focalizar la atención en un objeto o en una determinada situación. El capítulo "Um cinturão" de *Infância* podría ejemplificar muy bien lo expuesto:

Onde estava o cinturão? Hoje não posso ouvir uma pessoa falar alto. O coração bate-me forte, desanima, como se fosse parar, a voz emperra, a vista escurece, uma cólera doida agita coisas adormecidas cá dentro. A horrível sensação de que me furam os tímpanos com pontas de ferro.<sup>23</sup>

La relación entre el presente y el pasado y esa fijación en algo simbólico son elementos suficientes para reproducir un infierno infantil que se prolonga en el tiempo. La focalización parte de un objeto real para dirigirse al mundo interior del personaje. Mientras los regionalistas asumidos trabajan con una visión totalizadora, Graciliano prefiere la contundencia del fragmento.

Después de haber repasado, en el primer inciso, los ejemplos de escritura regionalista, después de haber confrontado esa escritura con la de Graciliano Ramos, una serie de preguntas ineludibles deben ser formuladas ¿Acaso está en alguna de las obras de Graciliano Ramos ese regionalismo pintoresco de Lins do Rego o de José Américo de Almeida? Si no está ni en *Vidas secas*, ni en *Infância*, ni en sus otras memorias, y ni en sus cuentos infantiles, ¿dónde está entonces? Si Graciliano no se parece a ninguno de los escritores que se asumieron como regionalistas -que, además, efectivamente llegan a parecerse entre sí, exceptuando el caso de Rachel de Queiroz que permanece más bien a la mitad-, si

---

<sup>23</sup> Graciliano Ramos, *Infância* (Rio de Janeiro: Record, 1993), p.31.

no adopta la misma actitud de ellos, entonces, ¿por qué afiliarlo, sin más, a un movimiento al que no pertenece? Porque ni siquiera es válido que sea considerado como el mejor de los regionalistas brasileños. Está muy claro que la crítica que propició todas estas contrariedades no supo ver o tuvo temor de excluirlo del grupo regionalista y, por la fuerza, hizo entrar al autor en una corriente en la que él mismo no quería tener cabida.

Una nueva salida al problema ya la han ofrecido Rodríguez Monegal y João Alexandre Barbosa, aceptémosla.

## CAPÍTULO II. ANÁLISIS DEL NARRADOR-PERSONAJE

### A) Caracterización del narrador como personaje

Si tomamos en cuenta las copiosas posibilidades teóricas con las que contamos para definir el término *narrador*, veremos que, en un primer momento, resulta difícil elegir una de ellas. Sin embargo, cuando nuestra lectura, o mejor, nuestro juicio crítico nos reclama una determinada claridad y organización, comenzamos una operación que trabaja a partir de la exclusión, que no del menosprecio, de buena parte de lo producido por la teoría. Esta actividad podría antojarse un tanto paranoica, puesto que, desde el inicio de nuestra carrera literaria, es decir, desde que empezamos a leer, hablamos sin incomodidad alguna sobre el narrador y demás categorías narrativas. Discutimos, escribimos, polemizamos, afirmamos cualquier cantidad de características relativas al o a los narradores. Pero, ¿cuál es la definición de *narrador* que cada uno de nosotros posee? Por mi parte, la noción con la que mejor me he adaptado, después de revisar a los teóricos más importantes, como Kayser, Todorov, o Beristáin, entre otros, es la propuesta por la profesora Mieke Bal, para quien el narrador es:

"el agente que emite los signos lingüísticos que constituyen el texto. [...] Él es el concepto fundamental en el análisis de los textos narrativos. La identidad del narrador, el grado y la forma en que se indique en el

texto, y las elecciones que se impliquen, confieren al texto su carácter específico."<sup>24</sup>

Como podemos observar, la definición de Bal ostenta, además de claridad, una buena organización y lúcida metodología, que se hacen patentes desde la introducción de su trabajo y cuyo refuerzo encontramos al inicio de la parte dedicada al narrador. La autora delimita tres cuestiones fundamentales desde el comienzo: la noción de narrador, su importancia para el análisis y algunos alcances definitivos según la forma en que el narrador se haga presente en el texto. La autora delimita desde la parte introductoria todas y cada una de las nociones que va a utilizar a lo largo de su exposición, como en el caso de *texto narrativo, fábula e historia*, por ejemplo. La propuesta de Bal, por lo demás, no difiere en gran medida de las expuestas por otros teóricos, como los mencionados arriba, pero, insisto, la he adoptado porque me resulta más sistematizada desde el punto de vista metodológico. Además, considero que la mejor manera de arruinar el análisis consiste en forzar la relación entre el texto y la teoría. La labor de selección, por tanto, aunque lenta, debe ser una labor segura y gratificante para el texto y para el crítico.

Ahora bien, me gustaría, de cualquier forma, aclarar algunos puntos. En primer lugar, quiero ligar mi argumento con lo que expuse al final del párrafo anterior y decir que, como esas otras definiciones representan, para mí, más confusión e inconformidad que certeza crítica, decidí no usar ninguna de ellas. En segundo lugar, quiero destacar que, a pesar de lo señalado anteriormente, todas las propuestas de los

---

<sup>24</sup> Mieke Bal. *Teoría de la narrativa. (Una introducción a la narratología)*. (Madrid: Cátedra, 1985), p. 126.

otros teóricos me fueron de innegable ayuda para reforzar mis consideraciones, como en el caso de Wolfgang Kayser. En un estudio ya clásico sobre la cuestión del narrador, "Qui raconte le roman?", Kayser formula una serie de reflexiones en torno al narrador y su papel en las obras narrativas. Lo curioso es que, sólo hasta siete páginas después del comienzo del ensayo, Kayser define, por negación, lo que es el narrador:

Ce qui veut dire que, dans l'art du récit, le narrateur n'est jamais l'auteur, déjà connu ou encore inconnu, mais un rôle inventé et adopté par l'auteur [...] le narrateur est un personnage de fiction en qui l'auteur s'est métamorphosé.<sup>25</sup>

Lo expuesto por Kayser se acerca indiscutiblemente a la noción que de una u otra manera usamos, advierte con claridad que el narrador no es el autor, pero le falta sistematizar mejor la exposición, porque ésta se torna compleja con la definición a la mitad del ensayo. Kayser se detiene demasiado en ejemplificaciones y comparaciones que rodean el concepto que discute.

El mismo problema que señalé arriba es el de Angelo Marchese y Joaquín Farradellas quienes, después de un abundante paseo por los ejemplos y las posibilidades, después de varios párrafos, nos dicen, por fin, que el narrador "[...] es la instancia narrativa que regula la modalidad de la información. No podría haber relato si no hubiese narrador".<sup>26</sup> En relación

<sup>25</sup> Wolfgang Kayser. "Qui raconte le roman?". *Poétique*. (París), 4, (1970), p. 504. La traducción de este artículo se la debo a Cecilia y Julio Alejandro Baez Barrientos.

<sup>26</sup> Angelo Marchese y Joaquín Farradellas. *Diccionario de la retórica, crítica y terminología literaria*. (Barcelona: Ariel, 1991), p. 278. Es justo aclarar que el *Diccionario de retórica y poética* de

con lo anterior, me parece que es muy penoso que una obra como ésta, cuyo fin, se supone, es el de ofrecer de una manera concisa y clara un concepto, se limite a proporcionar una definición tan débil e inconsistente, sobre todo porque no explica bien ni lo que es fundamental ni lo que es menos primordial, si es que alguna de las funciones del narrador pudiera considerarse así.

Todorov, por ejemplo, es mucho más específico y prolijo en sus consideraciones:

El narrador es el sujeto de esa enunciación que representa un libro.[...] Es él quien dispone ciertas descripciones antes que otras, aunque éstas las precedan en el tiempo de la historia. Es él quien nos hace ver la acción por los ojos de tal o cual personaje, o bien por sus propios ojos, sin que para ello necesite aparecer en escena. Es él, por último, quien elige contarnos tal peripecia a través del diálogo de dos personajes o bien mediante una descripción "objetiva".<sup>27</sup>

En un principio, no me pareció descabellado usar la propuesta de Todorov; sin embargo, me resulta imposible su utilización porque algunas de las funciones que él señala como propias del narrador -cuando afirma que es el narrador quien dispone una descripción delante de otra, o que es él quien elige las estrategias discursivas, por ejemplo- yo las he considerado con Wayne C. Booth intervenciones del autor, como se verá en el capítulo III.

---

Helena Beristáin no tiene estas deficiencias marcadas en el diccionario anterior, pero no lo he citado porque prácticamente da la misma definición de Bal.

<sup>27</sup> T. Todorov en *Análisis estructural del relato*. (México: Premlá, 1991), p. 188.

No será necesario extenderme en esta revisión de definiciones, porque sólo estaré acumulando mis inconformidades. Por lo tanto, retomo la de Bal y comienzo el análisis recordando que el narrador es "el agente que emite los signos lingüísticos que constituyen el texto". Este agente siempre se refiere a una historia; bien puede hacerlo de manera externa, o sea, constituir lo que se llama narrador en tercera persona, o bien, puede ser un narrador-personaje, como en *Caetés* y *São Bernardo*. Los respectivos narradores de ambas novelas son sus personajes principales: João Valério y Paulo Honório. Es decir, se trata de dos novelas en las que la intención narrativa de estos dos narradores-personajes es la de contar hechos verídicos sobre ellos mismos.<sup>28</sup> Precisamente por esa intención es que tenemos acceso a un cúmulo de información biográfica que nos servirá como parte fundamental en nuestra tarea de caracterización de los protagonistas. Ésta tendrá que establecerse a partir de las menciones explícitas sobre sí mismos, así como de sus acciones, o como veremos en el tercer inciso de este capítulo, por sus relaciones con los otros personajes.

Un primer acercamiento al carácter de João Valério puede iniciar si respondemos cuál es la importancia que el personaje deposita en su físico. Por boca del propio protagonista de *Caetés* sabemos que es un joven blanco, rubio, de veinticuatro años, en fin, un hombre muy bien parecido. Esta alusión al físico no sería en realidad importante si no

---

<sup>28</sup> Por el momento prefiero no discutir en esta parte la cuestión de la intención a la que he aludido, ya que esto será tratado en el siguiente capítulo, cuando se analizará el hecho de que en *Caetés* tengamos a un narrador que no es consciente de que está narrando, en tanto que en *São Bernardo* tenemos a un narrador-autor de sus memorias.



estuviera de por medio la insistencia de João Valério en destacarla y sobrevalorarla:

Procurei alguma coisa que eu fosse. Não era nada, realmente, mas tinha boa figura e os caetés no segundo capítulo. E vinte e quatro anos, a escrituração mercantil, a amizade de Padre Atanásio, vários elementos de êxito.<sup>29</sup>

Además de otros rasgos que se analizarán más adelante, podemos confirmar que para el protagonista resultan elementos de éxito y notoriedad sus atributos físicos; el ser joven y guapo, piensa Valério, podría asegurarle una posición privilegiada. Esta actitud del personaje no es gratuita y se vincula directamente con el hecho de que estos elementos le servirán para establecer un contraste. Sólo así el personaje destacará la vejez y fealdad de Adrião, su jefe y marido de Luísa, y por lo tanto su rival. El trabajo de oposición entre un personaje y otro se conforma tan minuciosamente que nos sirve de ejemplo para darnos cuenta de las primeras manifestaciones de la constante estilística de Graciliano Ramos en el sentido de que con un mínimo de recursos se logran resultados eficaces. Además de que estas cualidades servirán como un sólido contraste a los frustrados ideales de grandeza del protagonista. Según transcurra la historia, confirmaremos que el personaje es muy vanidoso e interesado. Asimismo veremos que para resultar agradable debe, como los demás personajes, decir lo que no piensa y hacer lo que no dice, como

---

<sup>29</sup> Graciliano Ramos, *Caetés*. Posfácio de Wilson Martins. 24a. ed. (Rio de Janeiro: Record, 1994). p. 95. Todas las citas posteriores pertenecen a esta edición, por lo que sólo se pondrá entre paréntesis la página que se cite.

por ejemplo cuando Maria le pide que le preste un dinero y le expresa su vergüenza por ello, João Valério le responde: "-Vergonha? E por quê? Não há razão, fiz eu com um sorriso amarelo, esperando o golpe." (p.40) Esa falsedad, sin embargo, más bien parece una acotación, puesto que sólo el lector la percibe.

Desde los tres primeros capítulos de la novela, el propio protagonista expresa que está enamorado de la esposa de su patrón, que es tímido, de "naturaleza perezosa", que odia vivir en un lugar en el que no pasa nada, que tiene cierta compasión por Clementina, la beata del pueblo, que le teme a lo que pensarán los demás cuando se enteren de su amor por Luísa, hecho que comprueba su aversión por la ciudad chica. João Valério vive entre el desasosiego y la inconformidad. Ya específicamente en el tercer capítulo es que surge un dato más interesante: el protagonista es escritor y se está ocupando de la redacción de una novela histórica sobre el episodio de los caetés y el obispo Sardinha, a pesar de que tiene ciertas dificultades para la composición de la obra -el mismo João Valério dice, como si se tratara de una cuestión mínima, que no sabe historia-. Por lo que puede apreciarse, desde los primeros capítulos tenemos abundantes facetas caracterizadoras del personaje; no obstante, de todos estos rasgos más los que se irán acumulando posteriormente, serán sólo dos los que João Valério considerará auténticos conflictos de importancia: su relación amorosa y, sobre todo, su imposibilidad para terminar la novela sobre los caetés.

En cuanto al primero, o sea el amor que Valério siente por Luísa, Antonio Cândido ha señalado muy bien la notable ausencia de pasión por parte de João Valério.

Assim, João Valério nunca chega a tratar os amores com arrebatamento ou verdadeira ilusão, apesar

de obcecado por eles. Romantiza-os a princípio com alguma reticência, na fase dos desejos insatisfeitos.<sup>30</sup>

Como la intención de Cândido no es la de analizar sólo la cuestión de los personajes en las obras ficcionales y memorialísticas de Graciliano Ramos, no abunda en el tema, salvo para hacer este reclamo y para destacar que en todo momento de la novela están presentes los problemas del protagonista. Desde mi perspectiva, esa falta de pasión no es sólo amorosa, sino que puede extenderse a algunos otros ámbitos que caracterizan al personaje, incluso puede decirse que en su falta de pasión están incluidas algunas -sólo algunas- de sus acciones.<sup>31</sup> Es cierto que João Valério no experimentará grandes o graves cambios a lo largo de la novela, puesto que los rasgos definidores apuntados arriba más bien se reiteran en los capítulos subsecuentes a los tres primeros que ya se han señalado. Lo anterior obedece a dos cuestiones. La primera, ya apuntada por Cândido en "Ficção e confissão", es que, en cierta medida, aún tenemos a un Graciliano Ramos que está en una fase no tan arriesgada, como sí lo estará a partir de *São Bernardo*. Es decir, es notorio que comienza a hurgar en las posibilidades del mundo del "yo" narrador-personaje que cuenta su propia historia. La segunda tiene que ver con el hecho de que, a pesar de todos los posibles reclamos, João Valério es un personaje completamente coherente con su realidad. Si procuramos una perspectiva más general de *Caetés* y no nos restringimos nada más al carácter del protagonista, veremos que en la novela se maneja todo el tiempo una idea de provincia marcada por una lasitud y un agotamiento en y de

<sup>30</sup> Antonio Cândido 9-58.

<sup>31</sup> Para una visión más amplia de la relación entre Valério y Luísa, el lector se debe remitir al inciso C) "Las relaciones entre el narrador y los personajes".

todo: las conversaciones, las habladurías, los personajes, las situaciones, las costumbres de siempre. João Valério no tiene mucho en qué diferenciarse del resto de los personajes porque él mismo no lo quiere. En el capítulo 22, por ejemplo, dice: "É uma desgraça viver em cidade pequena, onde a qualquer hora podem encontrar-se pessoas conhecidas que espreitam." (p. 150) No obstante esta opinión, nunca expresa alguna voluntad de abandonar la ciudad. El protagonista está habituado a ella y no pretende desligarse de esa costumbre.

De tal modo, hay una coherencia entre el contexto mediocre del personaje y el personaje mismo. Así, se puede señalar que Graciliano Ramos se vale de la cualidad específicamente mediana de todos los aspectos de la vida de esa pequeña ciudad para caracterizar a João Valério.

Es probable que las dos razones señaladas parezcan contradictorias; no es así. Por un lado no podemos negar que la complejidad narrativa de *Caetés* -aunque esta novela sea necesaria para la conformación de las posteriores- no es igual a la del resto de la obra de Ramos -que siempre exageró en menospreciarla<sup>32</sup>; pero, en contraste con los otros dos narradores-personajes, tampoco debemos perder de vista que la crisis de Paulo Honório, en *São Bernardo*, es originada, entre algunas otras razones, por el suicidio de su mujer. Por su parte, la estructura mental de Luis da Silva en *Angustia* es,

---

<sup>32</sup> En la entrevista de Homero Senna recopilada por Brayner, Graciliano se lamenta de no haber quemado *Caetés*. Véase Homero Senna, "Revisão do Modernismo". *Graciliano Ramos*. Sônia Brayner comp. 52. Sin embargo, sus peores autocríticas para *Caetés* -y el resto de su obra- las formula en *Memórias do cárcere*, en donde incluso cuenta la historia de la publicación, contra su voluntad, de la novela: "A publicação daquilo fora consequência de uma liviandade. Escrita dez anos antes, a miserável história às mãos do editor Schmidt e emperrara". Véase Graciliano Ramos, *Memórias do cárcere* (São Paulo: Record, 1993), p. 225.

como el mismo título de la novela indica, sumamente intrincada y angustiante. En realidad, João Valério no tiene ningún conflicto grave, porque inclusive a veces ni él mismo sabe si está más preocupado por su novela o por Luísa. Es cierto que en *Caetés* también existe el suicidio de Adrião, pero como en este caso éste no mantenía con Valério más relación que la rivalidad, la narración del hecho no es muy emotiva y hay más bien cierta distancia, que se acentúa al no morir Adrião en el instante del tiro sino casi una semana después:

Passados oito dias, Adrião morreu. Morreu pela madrugada, enquanto Nazaré estava no quarto a velar. Eu bocejava, derreado na poltrona de Padre Atanásio, quando o tabelião me tocou de leve no ombro:

-Afinal o homem descansou.(p.196)

Un aspecto que caracteriza muy bien a João Valério y del cual no hay referencia a estudio en la bibliohemerografía es su silencio. Puesto que João Valério narra todo lo que sabemos, la afirmación anterior podrá parecer paradójica, pero no es así. Para constatar esto sólo deberemos tomar en cuenta que gran parte de la novela está dialogada y que en estos diálogos João Valério casi nunca tiene una participación activa, más bien se nos muestra como un testigo. En más de un momento de *Caetés* parece que estamos, todavía, ante un narrador en tercera persona. Ahora bien, el no aludir a este silencio del personaje como un rasgo fundamental en su caracterización implica que tampoco se haya tomado muy en cuenta otro, que es la intensa actividad cerebral del mismo, y no me estoy refiriendo al hecho de que él quiera ser escritor, aunque la imaginación, en este sentido, tenga un papel muy estimable. Asimismo, si insistimos sobre una posible connotación del silencio de Valério, encontraremos muy

sospechoso que no haya ningún comentario de João Valério sobre su contemporaneidad literaria. La ignorancia es la causante de este silencio, es decir, no dice nada porque no sabe nada. No obstante, más allá de esto, debemos entender el guiño de Ramos. Con este silencio de su protagonista, Graciliano Ramos firmará su contrato de aislamiento tanto de la vanguardia paulista como de su rival movimiento tradicional del nordeste. El paulista 1922 pasó desapercibido para João Valério; por lo tanto, éste no pudo alinearse ni a las propuestas audaces de los modernistas ni a las regionalistas del nordeste. Esta actitud del personaje también nos habla tanto del aislamiento cultural del lugar en el que transcurre la historia como -y mucho más significativamente- de la autoexclusión que ejerce el personaje. En el capítulo 11, en un diálogo, hay una mención del año 1922 por boca de Nicolau Varejão, que expresa: "Mil novecentos e vinte e dois foi um ano safado, o princípio dessa encrenca de revolução. O tempo que passei no Rio..." (p.69) Por supuesto que Varejão alude a la revuelta cadete del Fuerte de Copacabana, de la que, para no variar, nadie sabe nada. Nicolau Varejão menciona que la noticia del levantamiento apareció en *O Estado de São Paulo* y *O Correio da Manhã*, periódicos que recibieron con simpatía la *Semana da Arte Moderna*.<sup>33</sup> Obviamente todo esto había pasado desapercibido para João Valério, no así para Graciliano Ramos. Porque de la misma manera como a través de su personaje ignora a los paulistas, tampoco hace ninguna referencia a las reacciones de los defensores de los valores de la

---

<sup>33</sup> Al respecto, Wilson Martins dice: [...]jornais tipicamente classicizantes e, por isso mesmo, artisticamente conservadores, como "O Estado de São Paulo, tratariam os modernistas e a *Semana* com grande benignidade e até com simpatia". Wilson Martins, *O Modernismo (1916-1945)*. (São Paulo: Cultrix, 1977), p.54.

región; antes bien, muestra la sordidez de un lugar tan pequeño.

En páginas anteriores, se hizo hincapié en que sólo algunas de las acciones del personaje no están marcadas por la pasión o por el ímpetu; sin embargo, en lo que concierne a su actividad cerebral, ésta es en verdad notoria y puede registrarse por la enorme cantidad de verbos indicadores de operaciones mentales que encontramos en la novela ("De repente imaginei", "Veio-me um pensamento agradável", "Embrenhei-me numa fantasia", "Imaginei-me proprietário", etcétera). El mismo João Valério señala este rasgo que tanto lo caracteriza:

É um ofício que se presta às divagações do espírito este o meu. Enquanto se vão acumulando cifras à direita, cifras à esquerda, se enche a página de linhas horizontais e oblíquas, a imaginação foge dali.

[...] Achava-me em pleno sonho, num camarote do Municipal, quando Adrião se abeirou da carteira:

-Diga-me cá, por que foi que você não apareceu mais lá em casa?

Abandonei a representação e voltei à realidade, com um nó na garganta. Vascolejei o cérebro à cata de uma resposta. (pp.34-36)

Por lo demás, nuestro señalamiento anterior sobre su copiosa actividad imaginativa no sólo se apoya en la cantidad de esta clase de verbos, sino también en otros conjugados en tiempos que remiten a la hipótesis ("Não seria difícil", "provavelmente julgara"), lo cual indica que *se imagina algo*, así como en el uso de la conjunción "se" que cumple la misma función que los verbos de pensamiento utilizados en las

operaciones mentales. No obstante, este rasgo de constante desapego de la realidad no garantiza que João Valério sea un buen escritor, porque todas sus fantasías se remiten a la transformación de su vida, a la representación, como él mismo lo señaló, de lo que no es o de lo que no tiene, o de una posición social de más jerarquía, a la realización de su amor por Luísa, o bien a imaginar lo que habrán de pensar los demás sobre él.

Enseguida se analizará por qué João Valério no puede ni podrá ser un escritor, a pesar de tener un espíritu propenso a las fantasías.

Por una parte, como ya vimos antes, el primer elemento mediante el cual sabemos que la escritura del protagonista será un fracaso es que no puede ser posible que escriba sobre lo que no sabe. No podrá escribir jamás esa novela porque no tiene idea de lo que ocurrió, o, si la tiene, ésta es muy vaga y muy deficiente. En este sentido, la complejidad a la que Graciliano Ramos enfrenta a su personaje ha llamado poco la atención en la, de por sí, escasa bibliohemerografía relativa a *Caetés*. Sólo dos estudios aluden al problema. Para Mária Russotto, la imposibilidad de João Valério, su "pérdida de la memoria", como lo refiere la autora, debe leerse como el correspondiente a la dificultad del personaje de conocerse a sí mismo, y sus carencias intelectuales, como el origen del fracaso de la preservación de la memoria histórica. Asimismo, Russotto afirma que además de la ignorancia, el otro aspecto decisivo de este fracaso es el desplazamiento de la importancia del pasado en aras de las dificultades apremiantes del presente del protagonista:

Aquí la tradición es reino de lo viejo y olvidado; y por eso al héroe -sin memoria- le es imposible articular su



proyecto literario. Así, su mundo no solamente es marginal respecto al saber universal [...], sino que además es desconocedor de sí mismo por carecer de perspectiva histórica. [...] La secuencia de la "búsqueda del origen" a través de la reconstrucción literaria, no es pues homogénea. Como tema literario es abiertamente despreciado, puesto que lo actual (que, en este caso es el problema existencial y económico de João Valério) desplaza siempre lo "literario" y su artificialidad; lo real, pues, tiene poder de urgencia.<sup>34</sup>

Para Horácio Costa, por su parte, esta situación debe entenderse como la manifestación de la nula confianza que Graciliano Ramos tenía en la novela histórica:

Como intentaré aclarar, el libro se basa en una triple negación. La primera [...] está dirigida en contra del modelo de Eça de Queirós. Para Graciliano, la novela histórica no restituye el presente -o sea que no es suficiente un origen histórico-mítico para resolver el presente del personaje.<sup>35</sup>

<sup>34</sup> Mária Russotto. "Intertextualidad y memoria (en la primera novela de Graciliano Ramos: *Caetés*). *Escritura*, (Caracas), 15, (1983), pp. 135-140.

<sup>35</sup> Según el autor de este ensayo, la negación va directamente en contra del modelo de novela histórica de Eça en *A Ilustre Casa de Ramires*. Si leemos la novela de Eça, nos daremos cuenta de que, en efecto, la impotencia intelectual de João Valério es la negación del cúmulo de información y tradición histórica que posee Gonçalo Ramires. Además, otro hecho importante es que en esta novela sí tenemos acceso a partes de la que escribe el "hidalgo de la Torre". Las otras dos negaciones, con las que estoy de acuerdo, se orientan directamente contra la Antopofagia de Oswald de Andrade, la primera, y contra el Regionalismo de Freyre, la otra. Horácio Costa,

Ambos análisis, como se puede observar, apuntan a direcciones cercanas, aunque no iguales: en el primer caso, la autora se ciñe a la equivalencia "fracaso histórico"- "fracaso literario"; mientras que, en el segundo, el autor plantea una operación irónica de nivel literario.<sup>36</sup> En lo que a mí respecta, coincido con ambos en que, efectivamente, de parte de Graciliano Ramos hay un hincapié evidente en destacar el presente como una confrontación insoslayable.

Las carencias de João Valério no se circunscriben a su ignorancia de los hechos históricos brasileños, más bien abarcan sus conocimientos generales, porque cuando el Padre Atanásio le pide su opinión sobre Comte, él muy vagamente responde que, a pesar de todo, aquél había sido un "inspirado poeta", cuando en realidad sólo sabe que existió y es famoso, nada más. João Valério, en una actitud de cinismo, no se inmuta en dar su opinión, pues sabe que los demás son más ignorantes que él. Entendamos el guiño de Graciliano Ramos. Por otra parte, como segundo elemento atenuante de sus dotes intelectuales, es notorio que João Valério no debe tener una ortografía muy correcta, como podemos corroborar en el capítulo cinco, en ese gracioso diálogo con los de la *Semana*, en que finalmente nadie supo si "eucalipto" se escribía con *i* o

---

"Brasil, 1933: *Serafim, Caetés y Casa Grande*", *Universidad de México*, 34, (1984), p 20. Ledo Ivo y José Paulo Paes también escribieron sendos ensayos sobre la relación de la última novela de Eça y *Caetés*. Véase Ledo Ivo. "Um estranho no ninho". *Colóquio-Letras* (Lisboa), 77, (1984), pp.35-44; José Paulo Paes. "Do fidalgo ao guarda-Livros". *Mais! Folha de São Paulo*, 18 oct. (1992), p. 6.

<sup>36</sup> Esta doble perspectiva abre el sendero para posteriores trabajos comparativos abocados a la intertextualidad, o bien a las ediciones críticas, porque lo señalado por Costa, Ivo y Paes, no es comentado por Russotto. La autora cita una enorme cantidad de textos presentes en *Caetés*, pero nunca menciona *A Ilustre Casa de Ramires*.

con y. Aunado a estas dificultades ortográficas, encontramos que otro de los conflictos de João Valério como escritor se basa en que no sabe ni qué significan algunas palabras, como por ejemplo "eutanásia" o "tibicoara", que sólo le suenan bonito, o, como es el caso de la segunda, cuyo uso le daría prestigio frente a los demás, porque todos pensarían que sabe algo de tupí. A João Valério realmente no le interesa llegar a ser un buen escritor; lo que él quiere es reconocimiento, la admiración femenina y el respeto de sus colegas y amigos. Porque el concepto de escritor que João Valério maneja se ciñe a la posibilidad de dar de qué hablar y ser el centro de la visión externa. En otras palabras, lo único por lo que el protagonista pugna es por poseer la *autoridad* que representaría ser escritor:

As minhas ambições são modestas. Contentava-me um triunfo caseiro e transitório, que impressionasse Luísa, Marta Varejão, os Mendonça, Evaristo Barroca. Desejava que nas barbearias, no cinema, na farmácia Neves, no café Bacurau, dissessem: "Então já leram o romance do Valério?" Ou que na redação da Semana, em discussões entre Isidoro e Padre Atanásio, a minha *autoridade* [las cursivas son mías] fosse invocada: "Isto de selvagens e histórias velhas é com o Valério." (p.47)

Podemos darnos cuenta de que Valério no quiere ser autor; quiere ser autoridad y quiere tener autoridad, tal como la noción clásica del término.

El cambio definitivo del personaje de João Valério se da hacia el final de la novela, después de la muerte de Adrião, cuando el personaje sufre una especie de "caída moral". En esa situación, en que el amor se convierte en desencanto, lo mejor que le puede suceder al protagonista es tener un acto de asunción de la propia personalidad con el cual termina *Caetés*.

Precisamente el último capítulo nos dice mucho en dos aspectos: por un lado, contiene esa reflexión de João Valério tan necesaria para comprender que el personaje ahora sí abandonará cualquier devaneo literario para situarse en su realidad y no engañarse más; por el otro, João Valério termina por sellar su propia operación antropofágica.

Cuando João Valério se pone a pensar cómo seguirá redactando su novela histórica, insiste en imaginar cómo habrían pensado los caetés y se desespera porque se siente tan lejos de ellos en el tiempo, que no entiende lo que habría podido pasar por sus cabezas. Pero al final, en ese momento de ascensión del personaje que, solitario, comienza a meditar sobre sí mismo, no duda en autodenominarse caeté. Aquí se sitúa la intervención entre líneas por parte de Graciliano Ramos, puesto que el acto antropofágico del personaje no es, de ninguna manera, un acto triunfal. Por el contrario, João Valério termina vencido por su incapacidad de recuperar los orígenes, lo que se traduce en una incapacidad literaria puesto que la búsqueda de aquellos caetés ha sido inútil. La Historia termina por ganar la partida y lo hace de una forma aplastante ya que Valério no puede ir ni en contra ni más allá de ella: simplemente no puede cuestionarla porque la ignora. La pobre canibalización del personaje se da en términos casi martirizantes para el mismo, puesto que está condenado a una inmóvil y dorada medianía. En vez de buscar "la plenitud a través de la movilidad",<sup>37</sup> según haría el antropófago Serafim Ponte Grande, João Valério opta por la frustración de su naturaleza pasiva. El protagonista "se come" su entorno pero

---

<sup>37</sup> Antonio Cândido citado por Haroldo de Campos en "Serafim: um grande não livro", Pról a Oswald de Andrade, *Memórias sentimentais de João Miramar-Serafim Ponte Grande*, (Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978)p. 117.

sólo para asumir la propia debilidad. Vemos, pues, que la antropofagia valeriana está completamente al revés de la propuesta por la vanguardista, en la que hay un proyecto muy organizado mediante el cual el caníbal experimenta la fuerza resultante de una deglución de lo previa y minuciosamente seleccionado. La perspectiva antropofágica del protagonista, si recordamos, ya está presente desde el capítulo 28 en que João Valério compara la vida de su círculo, cuando velaban el sueño de Adrião, con la de los salvajes. João Valério termina esa reflexión con estas palabras: "Enfim numa semana havíamos dado um salto de alguns mil anos para atrás".(p.197) Podrán pasar siglos, pero no dejamos de ser caetés; esos caetés somos nosotros, parece decir Graciliano Ramos.

En *São Bernardo*, por su parte, notamos que el trabajo de caracterización de Paulo Honório ya es mucho más sofisticado porque el personaje está escribiendo. Como el acto de la escritura es temporal, poco a poco iremos atrapando la personalidad del protagonista. En esta novela hay una complejidad narrativa mucho más firme que la de *Caetés* y también mucho más fina. Conforme Paulo Honório recuerda y reflexiona, su escritura nos lo va presentando desde una perspectiva mucho más profunda de lo que la voluntad del personaje quisiera.

Para comenzar, tenemos un dato contundente que forma parte de este fino trabajo en la configuración del carácter de Paulo Honório: él era alguien diferente de lo que es *ahora*, en el momento de la escritura de las memorias. Éstas constituyen una vía de reflexión para el personaje que se vislumbra a través de la distancia del tiempo, es decir, Paulo Honório *se ve*. El aspecto retrospectivo implicará, por tanto, una evolución del personaje ya que éste asume una especie de

acto confesional. Como señalan Bourneuf y Ouellet respecto de las memorias:

Contar la vida pasada es también contar lo que se es ahora, de forma muy sutil, claro está, escudándose en que se hace revivir a un hombre que ya no se es.<sup>38</sup>

Si comenzamos nuestra aproximación a la personalidad de Paulo Honório de la misma manera como habíamos hecho con João Valério en cuanto a la repercusión que tienen sus características físicas en su manera de comportarse, sabremos que éstas representan un conflicto para Paulo Honório, incluso llega a formular una especie de autoanimalización a partir de las mismas; de esta manera destaca rasgos que considera negativos y hasta vergonzosos.<sup>39</sup> Por supuesto que en una perspectiva global, todo esto es parte de la crisis que está viviendo el personaje. Paulo Honório, comparándose ya sea a un puerco o a un macaco, carga con pesar sus ochenta kilos y los cincuenta años del momento de la escritura.

A lo largo de *São Bernardo*, el protagonista señala una serie de aspectos personales que evolucionan en un eje que parte de la no emoción -momentos en que el personaje procura mostrarse lo más frío posible- a la emoción total -producto de la violencia emocional de los hechos que recuerda-. Estamos

---

<sup>38</sup> Bourneuf, R. y R Ouellet, *La novela*. 5a. ed.( Barcelona: Ariel, 1989), p. 208.

<sup>39</sup> Aunque sólo en un breve comentario, Joel Pontes marca muy bien el hecho de que la continua comparación de los protagonistas con los animales es un auténtico *leitmotiv* en la obra de Ramos. Así João Valério se autodenomina "animal estúpido e lúbrico" (p.8); Paulo se compara a un macaco y Luis da Silva a un ratón. Joel Pontes. "Romances de Graciliano Ramos. A reivindicação social no diálogo". *Graciliano Ramos*, Sônia Brayner 274.

hablando de que en la forma de expresión, por ende, hay un cambio que va de lo implícito a lo explícito.

Podríamos segmentar en tres partes este eje de los cambios emocionales del protagonista. La primera parte la hemos considerado desde los dos primeros capítulos -a pesar de que Paulo Honório no lo quiera así y pretenda "comenzar" en el tercero- hasta el capítulo 11, en que amanece pensando en casarse, demostrando, todavía, sus actitudes de prepotencia y posesión. La segunda parte de la segmentación abarca desde el capítulo 12, en que conoce a Madalena, hasta el capítulo 19, en que hay una especie de devaneo sentimental por parte de Paulo. Y la tercera, que va desde el capítulo 20, cuando comienzan los celos, hasta el final de la novela.

Debemos preguntarnos qué pasa entonces con esos dos primeros capítulos tan desdeñados. En primer lugar, es el mismo personaje quien los considera aparte. Paulo Honório dice "Começo declarando que me chamo Paulo Honório [...]" al inicio del tercer capítulo. Para él, los dos anteriores eran "capítulos perdidos". El lector debe tomar muy en cuenta el desdén por éstos y más bien considerarlos como una especie de preludio, y como un preludio muy significativo. En estos términos, en la primera segmentación Paulo Honório se ocupa de narrar cómo se ganó cada una de sus pertenencias. Mediante una estrategia que puede pasar inadvertida y que es una especie de trampa para el lector, Paulo Honório pretende destacar sólo aquellos aspectos negativos dominantes de su personalidad. La actitud de Paulo Honório al describirse parece estar centrada en destacar sus defectos y en ocultar sus emociones; es de esta manera que tiende su trampa. Ésta consiste en que el lector precisa de una visión más completa de la narración para entender que desde el principio, es decir, desde los dos primeros capítulos es que comienza la

caracterización de Paulo Honório, por más que él insista en comenzar hasta el tercero. Ya en una perspectiva global, esos capítulos no se pierden, como quiere la voluntad del personaje, sino que los podemos recuperar para la construcción del carácter de Paulo Honório. Él pretende mostrarse fuerte, pero esos dos capítulos lo representan débil, incapaz de comenzar a contar el conflicto personal. Digamos que son la muestra de la crisis que vive el personaje en el momento de comenzar a escribir. Rui Mourão es bastante claro al respecto:

E todo o trecho ganha uma expressividade nova ao percebermos que aquela conversa prévia não revela apenas a condição intelectual do personagem e é profundamente denunciadora de sua atualidade psicológica: anotando aquela lenga-lenga, está é procurando fugir à confissão direta e franca.<sup>40</sup>

Paulo Honório se nos revela como un hombre pragmático, implacable con él mismo y con los demás, sin remordimientos a la hora de apoderarse de São Bernardo, sin escrúpulos, interesado en las propiedades, el dinero y el poder, capaz de recurrir a cualquier método para lograrlo, pero eso sí, completamente franco. Asimismo, hay algunos rasgos que contrastan con los anteriores y que más bien podemos percibir por las acciones del personaje, como cuando Paulo Honório llega a pagar para que encuentren a su querida Margarida. Aunado a esto, en determinado momento se muestra contradictorio pues se propone proteger a las hermanas Mendonça, a cuyo padre es seguro que mandó asesinar:

---

<sup>40</sup> Rui Mourão. "A estratégia narrativa de São Bernardo". *Graciliano Ramos*. Sônia Brayner 169.



O pai era safado, mas que culpa tinham as pobres? Resolvi abrir o olho para que vizinhos sem escrúpulos não se apoderassem do que era delas. Mulheres quase nunca se defendem. Pois se qualquer daqueles patifes tentasse prejudicá-las, estava embrulhado comigo.<sup>41</sup>

Podemos decir que del capítulo tres al once el espíritu práctico de Paulo Honório se patentiza en la mayor parte de sus actitudes; además de que antepone su propia experiencia para todo. El trabajo que le costó lo que posee lo lleva a juzgar con una total severidad a los demás, sobre todo a Luís Padilha, el antiguo dueño de São Bernardo, y por quien Paulo Honório siente envidia, gracias a las dotes intelectuales de aquél. Sólo en los breves momentos en que está con Margarida, su protectora cuando niño, llega a tener gestos de ternura: "Uma fraqueza apertou-me o coração, aproximei-me, sentei-me na esteira, junto dela". (p.57) Pero son sólo unos momentos, en realidad, siempre está pensando en su bienestar de hacendado. El extremo llega cuando un día amanece con la idea de casarse y tener un heredero para São Bernardo. Ese será el último de sus rasgos centrados en la posesión de cosas. La entrada de Madalena en el curso de la narración provocará que el personaje comience a mostrar otras facetas.

En nuestra segunda segmentación el personaje irá incrementando los rasgos que ya habían empezado a contribuir para su caracterización, que se tornará más compleja porque hay una importancia sustancial en la aparición de Madalena. Aquí Paulo Honório ya tiene posesiones materiales y al expresar que quiere una esposa no

---

<sup>41</sup> Graciliano Ramos, *São Bernardo*. Posfácio de João Luiz Lafeté. 58a. ed. (Rio: Record, 1992), p. 45. Todas las citas subsecuentes serán de esta edición y se señalará la página correspondiente entre paréntesis, junto a la cita.

hace distinción con los demás objetos que ya son de su pertenencia. El personaje repetirá cierta información y acumulará más datos. Pero esa "frialidad" del principio poco a poco va dando señales de transformación muy sutiles. Como se ha señalado, el personaje evoluciona hacia una mayor emoción, paulatinamente se va olvidando de la objetividad con que inició sus memorias. Es en esta parte que los sentimientos de Paulo Honório comenzarán a evidenciarse, ya sea porque él lo diga o, más frecuentemente, por la manera como actuó frente a Madalena. Es curioso percibir que ese personaje tan prepotente y autoritario que habíamos venido conociendo también tiene un lado tímido y que, en lo concerniente a las cuestiones amorosas, es bastante inseguro. En determinado momento, Paulo dice que Madalena se fue mostrando poco a poco, pues él también lo hace. Aunque Paulo Honório no lo exponga explícitamente, percibimos que está bastante interesado en Madalena cuando analizamos la emotiva forma en que narra algún episodio en el que ella está presente. Con la franqueza que lo caracterizó desde el principio, Paulo afirma que no sabe cómo tratar a personas como Madalena. Ante ella se muestra completamente desarmado en todos los sentidos, pero es sobre todo el sentimiento de inferioridad intelectual del personaje lo que se manifiesta mejor. Sin duda alguna, la manera como todas estas emociones y sentimientos se perciben está construida con base en un trabajo sumamente minucioso. En contraste con la forma directa y franca en que Paulo Honório informaba sobre sus posesiones, nos percatamos de que la manera como define los terrenos más sensibles de su personalidad oscila entre una pretensión por ser escueta y una forma demasiado extendida, como pretendiendo perder sus sentimientos entre sus otras palabras. Paulo Honório se enreda, lo que le parece muy personal e

Íntimo lo profiere como si estuviera haciendo una mención sin importancia. Veamos un ejemplo de lo primero:

Como a justiça era cara, não foram à justiça. E eu, o caminho aplainado, invadi a terra do Fidélis, parálitico de um braço, e a dos Gama, que pandegavam no Recife, estudando direito. Respeitei o engenho do dr. Magalhães, juiz. [p.40]

Es indiscutible que Paulo Honório se guarda de dar explicaciones amplias y detalladas, y más bien demuestra una actitud de cinismo frente a la situación de las hijas de Mendonça, así como a la de los otros hacendados. Hay concisión de su parte, sus afirmaciones son muy seguras.

Ahora veamos cómo se expresa Paulo Honório cuando está con Madalena:

- O que vou dizer é difícil. Deve compreender...Enfim, para não estarmos com prólogos, arrei a trouxa e falo com o coração na mão.

Tossi encalistrado.

-Esta aí. Resolvi escolher uma companheira. E como a senhora me quadra...Sim, como me engracei da senhora quando a vi pela primeira vez...

Engasguei-me. [...] (pp.88-89)

En historias que poseen un narrador externo a la misma el uso del diálogo funciona de tal manera que nos acerca más a los personajes, pero en las que el narrador escribe su propia historia esta cuestión difiere, porque el narrador abandona al receptor inmediato, que es el lector. En otras palabras, aquí el uso del diálogo como forma de expresión sólo aparenta hacer el asunto más directo. Debe recordarse que Paulo Honório se esta "confesando" con esos lectores de los

que nunca se olvida. En ese diálogo que reconstruye Paulo Honório, las reticencias nos hablan de la enorme dificultad que representaba para él la demostración de lo que sentía. Por eso él prefiere recrear el diálogo, porque así se traslada hasta ese tiempo que está recordando, y en ese giro le da la espalda a su presente y evita estar frente a sus lectores. Paulo Honório prefiere decir "engasguei-me" a decir que se puso nervioso y que no sabía muy bien qué decir. Se nota que el proceso de elección de las palabras que denotan sus emociones y su sensibilidad es mucho más minucioso y fino que en los momentos en que se hace referencia a sus propiedades o a los otros personajes.

Pero ahora focalicemos el análisis hacia la construcción del capítulo 19, ya que el mismo será un punto medio: veremos a otro Paulo Honório a partir de este capítulo. Sabemos que cuando el personaje habla sobre sí mismo, y más si escribe, lo que está practicando es un autoanálisis, lo cual es muy claro respecto a Paulo Honório. Asimismo, nos hemos dado cuenta de que esa acción del personaje tiene un carácter cronológica y emocionalmente progresivo. Pues bien, la sólida -y no por ello menos delicada- perfección del capítulo consiste, en gran medida, en que Paulo Honório rompe esa progresión. Por más que el protagonista ha intentado contener sus emociones y contar paulatinamente los acontecimientos, aquéllas son mucho más fuertes. De súbito, se ve agobiado por los recuerdos y por la ausencia de Madalena que lo sobrepasa por completo. Además, será en esta parte en la que haga explícita su mayor reflexión, porque asume su vida. Pongamos atención al párrafo con el que Paulo Honório introduce este capítulo:

Conheci que Madalena era boa em demasia, mas não conheci tudo de uma vez. Ela se revelou pouco a

pouco, e nunca se revelou inteiramente. A culpa foi minha, ou antes, a culpa foi desta vida agreste, que me deu uma alma agreste.(p.101)

Percibimos una total franqueza; sin embargo, se reconoce que el dolor no está ausente de esta reflexión. Aquí, la ya apuntada característica que se refería a la economía del lenguaje para lograr efectos contundentes no puede ser menos que recalcada. La construcción es muy sensible. La primera oración se ve fuertemente cargada de pesadumbre cuando se introduce la segunda oración precedida por ese "mas". Se sugiere un lamento por parte del narrador. Las dos oraciones después del punto complementan e intensifican el efecto de las anteriores. Y el párrafo adquiere una fuerza palmaria con las palabras subsecuentes. En ese momento Paulo Honório asume su vida y la palabra "culpa" es la clave de esta asunción, porque primero hay una frase concluyente en la que el narrador admite sus fallas, pero de inmediato titubea y en esa vacilación está el paso reflexivo para darse cuenta de que él es el producto de todas sus circunstancias. De pronto, el personaje comprende el porqué de su tortuoso presente. De esta manera, la inquietud, la agitación, la desesperación, el enojo y una añoranza profunda se precipitan en el interior de Paulo Honório. La mezcla indisoluble de todas estas sensaciones llega a tal extremo que el personaje ya no distingue más el presente del pasado. El dolor por la ausencia es tan enorme que se imagina a Madalena junto a él; imagina que la escucha. Y es en esa casi alucinación que nos hace entender que ella no está más a su lado. De nuevo, la forma de decirlo es indirecta, no puede hacerlo a la inversa porque, si hay algo que Paulo Honório todavía no ha podido aceptar, eso es la ausencia de su mujer. La narrativa de Paulo nos sugiere un abandono; sólo después comprenderemos la causa de tanto dolor del

personaje. Son justamente estos elementos temporales los que crean una atmósfera de completo vacío, casi fantasmal: el personaje cree ver a Madalena, pero ella no está presente; después parece escuchar a Riberio conversando con doña Glória, sin embargo ellos tampoco están allí. En ese estado de consternación e impotencia, el sentir de Paulo Honório llega a un punto de desahogo total. Esa franqueza del principio que lo caracterizó para abordar las cuestiones monetarias y materiales ahora se hará presente, pero para confesar de una vez lo que experimenta emocionalmente:

Agitam-se em mim sentimentos inconciliáveis:  
encolerizo-me e enternoço-me; bato na mesa e tenho  
vontade de chorar.(p.103)

En la tercera y última segmentación que se ha propuesto para el análisis del carácter de Paulo Honório, el protagonista recupera la calma que perdió en el capítulo anterior, y en un tono que pretende reivindicar su entereza escribe:

Conforme declarei, Madalena possuía um excelente coração. Descobri nela manifestações de ternura que me sensibilizaram. E, como sabem, não sou homem de sensibilidades. É certo que tenho experimentado mudanças nestes dois últimos anos. Mas isto passa.(p.104)

Notamos de inmediato un tono dubitativo. Por una parte, podría decirse que Paulo Honório siente vergüenza de haberse mostrado sensible, porque el capítulo anterior, como ya vimos, no fue una declaración, fue una confesión de su soledad; por otra, pretende borrar la impresión de su

emotividad que nos dejó, ya que ahora sabemos que por supuesto que sí es un hombre de sensibilidades. En esta tercera parte el desarrollo del personaje estará determinado por la aparición de sus celos. Sabemos así que la vida marital del protagonista es prácticamente insoportable, que ni el nacimiento de su hijo -a quien siempre se refiere en un tono de desapego- logra atenuar la situación. En el transcurso de las acciones el tono se irá violentando más y más, incluso profiere palabrotas contra Madalena. En un principio, Paulo actúa de tal manera que nos da a entender sus celos; después, lo dice abiertamente, aunque ya era evidente desde antes. La situación va a llegar a un punto límite en el capítulo 31 en que, según las propias palabras del protagonista: "A minha raiva se transformava em angústia, a angústia se transformava em cansaço."(p.159) Esta parte de *São Bernardo* es otra muestra del arte magistral de Graciliano Ramos. Después de haber tenido ese devaneo que testificamos en el capítulo diecinueve, notamos que Paulo Honório es ya más franco en demostrar algunos sentimientos, aunque algunas veces intente seguirnos persuadiendo de lo contrario. Ahora bien, la comparación de este capítulo con aquél se basa en la contundente fuerza emotiva por parte de Paulo Honório. No obstante, aquí la construcción es un poco diferente, puesto que la extensión es mayor y hay varias escenas. De cualquier forma, durante el capítulo nos percatamos de diversos cambios en las emociones. Ahora Paulo Honório se centra en recordar su último encuentro con Madalena, como si con esto intentara revivirla. Todavía se lamenta de las palabras que no dijo, de su "orgullo estúpido", de su desconfianza. Encontramos una extraña serenidad de Paulo Honório cuando se refiere a todo esto. Hay una fragilidad y una gravedad tales que nos sorprende la rapidez de la escena en que sabemos del fin de la

esposa de Paulo Honório. Y es precisamente este carácter conciso del acontecimiento del suicidio de Madalena lo que provoca ese efecto de fuerza en el capítulo. Estos instantes están dominados por la desesperación y la impotencia de Paulo Honório:

Comecei a friccionar as mãos de Madalena, tratando de reanimá-la. E balbuciava:

-A Deus nada é impossível.(p.165)

La furia con que Paulo Honório demostraba sus celos enfermizos y que en gran medida sirvió para hacer estallar la situación se convierte en silencio y dolor en los cinco capítulos restantes. Paulo Honório se ve abandonado por la tía de Madalena, por Ribeiro, por sus empleados, y -en un hecho que inevitablemente nos recuerda al padre Rentería del *Pedro Páramo* de Rulfo- hasta por el padre Silvestre, que entra a la revuelta<sup>42</sup>. Comprendemos, por fin, cuál es la razón de estas memorias.

De súbito, los recuerdos se le terminan, Paulo Honório llega pasmado a su presente. Se encuentra literalmente solo. A la orilla del inevitable final de su historia, formula, de nuevo, esa reflexión que lo lleva a admitir el grado de responsabilidad que tiene. Sin él haber querido, está terminado su propio retrato. Sólo se lamenta de que, gracias a escribir su historia, ahora piensa mucho y tiene demasiadas preocupaciones. Pero en fin, esto último se vincula al papel de Paulo Honório como autor, asunto que se estudiará enseguida.

---

<sup>42</sup> Ésta es, ciertamente, una coincidencia de la fábula, pero considero que el estilo de las obras de ambos escritores se presta para un trabajo de Literatura Comparada.



## B) El narrador-autor en *São Bernardo*

El gran paso que dio el Graciliano Ramos de *Caetés* a la segunda novela, *São Bernardo*, consiste, sin duda alguna, en el hecho de que el libro que escribe el personaje es el mismo que nosotros leemos. Como hemos analizado, ya en *Caetés* había una primera persona que narraba, pero aquí tenemos a una primera persona que escribe. Es decir, existe una plena conciencia narrativa por parte del narrador-personaje-protagonista y también autor. En este sentido, me parece fundamental un acercamiento al narrador-autor porque, si hay un reclamo que puedo formular, éste se refiere a que en pocos estudios se ha tomado en cuenta el aspecto de la autoría en la novela y se han destacado únicamente los rasgos del carácter de Paulo Honório en tanto que personaje y protagonista, pero no hay mucho en cuanto a su función como autor del libro. Si revisamos los artículos hemerográficos más recientes dedicados a la obra entera de Graciliano Ramos, es decir, los publicados de 1987 a 1993, nos percataremos de que la mayoría se aproxima a *Vidas secas*; por el contrario, de los que se acercan particularmente a *São Bernardo*, sólo uno se ocupa del asunto de la autoría de Paulo Honório. En cuanto a lo primero, por ejemplo, Clélia Cândida Abreu Jubran, en el ensayo "A posse do discurso em *São Bernardo*"<sup>43</sup>, hace un estudio que se enfoca sólo en la manera en que Paulo Honório manifiesta su arraigado sentimiento de propiedad; Ismael Angelo Cintra, en "Consciência e crítica da linguagem: Graciliano Ramos"<sup>44</sup>,

<sup>43</sup> Clélia Cândida de Abreu Jubran. "A posse do discurso em *São Bernardo* de Graciliano Ramos". *Revista de Letras*. (São Paulo), 23 (1983), pp. 39-47.

<sup>44</sup> Ismael Angelo Cintra. "Consciência e crítica da linguagem: Graciliano Ramos". *Revista de Letras*. (São Paulo), 20, (1980), pp. 49-57.

estudia desde una perspectiva lingüística la obra; en "A técnica narrativa na ficção de Graciliano Ramos"<sup>45</sup>, Leônidas Câmara enfatiza la complejidad psicológica de Paulo en detrimento de la elaboración estilística a la que considera "simples e sóbria"; Rui Mourão, por su parte, es más certero cuando analiza la manera de narrar de Paulo Honório, sin embargo, no se acerca con suficiente profundidad al tema de la autoría. Es Abel Barros Baptista, en un ensayo dedicado exclusivamente al asunto del autor ficcional en *São Bernardo*, quien le dedica al tema una reflexión más específica y amplia.<sup>46</sup>

Si tan sólo pensamos que los dos primeros capítulos de la novela nos están señalando muy claramente que el primer problema de Paulo Honório es *cómo* contar su historia, entenderemos la necesidad de explicar los aspectos autorales de las memorias de Paulo Honório. Para analizar este asunto es indispensable remitirnos a los dos primeros capítulos de la novela, dichos capítulos son fundamentales porque se dirime la cuestión de la autoría del libro que proyectaba Paulo Honório y porque Graciliano Ramos manda, una vez más, algunos mensajes entre líneas.

Cuando comenzamos a leer, no sabemos que esa voz en *yo* está escribiendo. Y cuando nos dice: "Antes de iniciar este livro, imaginei construí-lo pela divisão do trabalho", desconocemos todavía que "este" se refiere al propio intento del autor y que hubo otro previo, y que esa "división de trabajo" a que alude significa que él sería el director del trabajo que otros harían. Tal división abarcaría los rubros de la moral y de las citas latinas, a cargo del padre Silvestre; de la sintaxis

<sup>45</sup> Leônidas Câmara. "A técnica narrativa na ficção de Graciliano Ramos". *Graciliano Ramos*. Sônia Brayner comp. 55.

<sup>46</sup> Abel Barros Baptista, "Na torre da igreja uma coruja piou... Autor ficcional e ficção do livro em *São Bernardo*". *Colóquio-Letras*. (Lisboa), 129-130, (1993), pp. 159-182.

y ortografía, con João Nogueira; de la tipografía, con Arquimedes; y el relativo a la composición literaria, con Gondim. En tanto que, por su parte, Paulo, ese *yo* que está narrando, tendría a su cargo las cuestiones de agricultura y ganadería, dirigiría al resto de los participantes, y, muy importante, pondría su nombre en la portada. O sea que hasta aquí tenemos una noción de *autoría* que se restringe a la iniciativa de la composición de la historia y la firma de Paulo Honório en la portada de la obra, señal, esto último, de la autoridad - como sinónimo de "poder"- de Paulo Honório para emprender la obra. Barros Baptista define muy bien esta primera estrategia de Paulo:

Mas o texto prescreve uma ordem de leitura, que nos dá a ler uma outra coisa decisiva do ponto de vista da articulação dos dois primeiros capítulos: o poder de que Paulo Honório dispunha para tomar decisões sobre o livro e as impor aos outros. Esse poder -no fundo, a própria estrutura de autoridade que define a noção clássica de autor- é bem o primeiro traço que a narrativa de Paulo Honório atribui ao mesmo Paulo Honório [...]47

Pero, como sabemos, el plan comienza a fracasar cuando a Nogueira se le ocurre que la novela estuviera en lengua de Camões, el padre Silvestre recibe la idea fríamente y Gondim le presenta un texto, que nunca vemos, en un lenguaje indiscernible para Paulo. El primer capítulo nos muestra un autor que piensa que lo sería porque el libro que llevaría su nombre contendría su historia, no porque él la hubiera escrito. Así, el capítulo uno de la novela es la historia

---

47 Barros Baptista 163.

de las razones por las cuales Paulo Honório no *autoriza* esos primeros avances. La firma, tan sólo un símbolo de autoridad para este autor ficcional, adquiere total importancia puesto que ya no está dispuesto a "pôr o nome na capa" porque lo que Gondim escribe es, según la perspectiva de Paulo, una completa traición a lo que él le contó. El rechazo de Paulo Honório a las propuestas de Gondim y Nogueira es de lo más revelador, porque se vincula a la cuestión del lenguaje. Paulo no se identifica con esa expresión. Entre líneas podemos entender que esa preocupación sobre el lenguaje es en realidad del autor de *São Bernardo*: Graciliano Ramos. Y dicha inquietud, ya lo dijimos junto a João Alexandre Barbosa en el primer capítulo del contexto literario, es moderna y, por lo tanto, se resuelve de manera coherente. ¿Cómo funciona esta coherencia? Recalcamos lo señalado entonces: por medio de la economía del lenguaje; la carencia -como sucede en este caso- es representada por esa sobriedad de los medios a los que recurre el autor Graciliano Ramos. En el terreno de las memorias del protagonista, la justificación la da el propio Paulo cuando señala que decidió escribir él mismo valiéndose de sus propios recursos. A este respecto, sabemos que es seguro que esos recursos son pocos -economía del lenguaje-, pero le son suficientes; y es que también sabemos que, si bien sólo tiene contacto con libros relacionados con su actividad de hacendado, aprendió a leer con la *Biblia*.

En el segundo capítulo, la operación es a la inversa del primero. Esto es, Paulo Honório narra la historia de cómo llegó a asumir la *autoría*. En este sentido, lo primero que destaca es el carácter de valentía que Paulo le confiere al acto de la escritura porque él mismo confiesa que, ahora que escribe, revelará hechos que no podría haberle contado ni al padre ni a los otros colaboradores:

Afinal foi bom privar-me da cooperação de padre Silvestre, de João Nogueira e do Gondim. Há fatos que eu não revelaria, cara a cara, a ninguém. Vou narrá-los porque a obra será publicada com pseudônimo.(p.10)

Ahora, desde su posición de *autoridad*, Paulo decide que no pondrá su nombre en la portada, acto que sí ejecutaría en el plan anterior. Sin embargo, aquí el asunto del seudónimo no se puede comparar con el de la autoría. Es decir, Paulo Honório, el autor, puede optar por el seudónimo porque de cualquier manera *él*, desde esa posición, lo habrá *autorizado*. En relación con el asunto del seudónimo, Barros Baptista señala que éste "não é uma falsa assinatura, mas uma assinatura efectiva que produz o apagamento do nome próprio do autor, possível e eficaz porque toda a assinatura implica uma separação necessária entre assinatura e signatário."<sup>48</sup> Al final del capítulo Paulo Honório se pregunta para qué escribe, pero ya no puede responder de otra manera que no sea escribiendo.

Después de que nos ha informado la historia de la autoría, es hasta el tercer capítulo cuando nos damos cuenta de que hemos caído por completo en la fina trampa de Graciliano Ramos, porque hemos estado leyendo a ese *yo*. Paulo Honório, como ahora sabemos que se llama, es el narrador, pero, sobre todo, es el autor de la historia que leemos. En el terreno de la ficción que crea Graciliano Ramos, podemos darnos cuenta del extremo cuidado en la construcción de esa historia de la que somos lectores. Mediante esta operación, Graciliano Ramos, a través del autor Paulo Honório, controla totalmente la escritura y nuestra

---

<sup>48</sup> Barros Baptista 180.

propia lectura, hasta que nos damos cuenta de la estrategia que ha estado usando el autor a través del autor ficcional.

Una de las particularidades de Paulo Honório en su papel de autor se relaciona con el hecho de que, de una u otra manera, apela regularmente a los lectores, y eso se evidencia desde el primer capítulo, cuando se refiere al lenguaje que pretendía Nogueira y realmente indignado dice: "calculem", que es una apelación bastante desenfadada y directa a sus lectores a quienes hace compartir esa visión de desagrado que el propio Paulo experimenta en relación con la idea anacrónica y pasadista de Nogueira. Pero Paulo, como decíamos, no se inmuta y pregunta ("Acham que andei mal?"), apela ("Ora vejiam") e incluso en más de una ocasión le pide a sus lectores que recuerden hechos que ya narró antes ("Lembram-se"), o les afirma directamente ("devem ter notado"). Asimismo, Paulo incluso llega a expresar muy sutilmente su opinión de los posibles receptores del libro:

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.(p.39)

Aquí, además de comprobar lo que antes habíamos dicho, notamos que hay dos intervenciones en presente por parte de Paulo Honório. Éstas cortan la linealidad cronológica de la historia que el protagonista nos está narrando; pero es, además, la señalización del rompimiento de Graciliano Ramos con los excesos de la técnica descriptiva de la escuela naturalista. De ahí ese comentario sobre los arquitectos. Por supuesto que el pragmatismo de Paulo Honório sirve como punto de partida para esta decisión, que en realidad es una

severa crítica a las agotadas y agotantes descripciones. Por cierto, si queremos seguir recabando comentarios cáusticos contra esa visión totalizadora en la que ya no cree Graciliano, veamos el capítulo 13, cuyos párrafos finales contienen una auténtica controversia sobre la descripción. Paulo informa sobre la supresión y modificación de diversos pasajes y repara en la ausencia de la naturaleza en lo que acaba de describir. Y de nuevo, en un tono mordaz por parte de Ramos, Paulo Honório nos dice:

"Andei mal. Efetivamente a minha narrativa dá idéia de uma palestra realizada fora da terra. [...] 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 cajueiros, que vieram depois. Essa descrição, porém, só seria aqui embutida por motivos de ordem técnica".(p.78)

En el primer nivel de lectura, o sea el que corresponde a lo que nos está contando Paulo, percibimos que él tiene temor a equivocarse y mezclar todo sin sentido. No obstante, es el segundo nivel, el de la ironía, en el que nos damos cuenta de que Graciliano Ramos es sumamente mordaz: cuando Paulo especifica que "às três e quinze" fue la hora en que vio los cocos, sin temor a equivocarme, creo que se esbozó una irónica sonrisa en el rostro del autor de *São Bernardo*. Ahora retomemos la cita en que alude a la casa. Cuando Paulo afirma que no es necesario describirla hasta el último detalle, está llevando a cabo una labor de selección que no sólo tiene que ver con las descripciones de los espacios, sino también con la elección de los acontecimientos mismos. También en el capítulo 13 Paulo Honório dice: "Reproduzo o que julgo

interessante". Aunque en el contexto del capítulo esta frase se refiera al viaje de Paulo con doña Glória, es evidente que reproducir lo interesante es lo que hace desde el comienzo de la historia. De ahí que no nos haya querido mostrar lo que ya había escrito Gondim: eso no lo era. Paulo Honório suprime, elude, elimina todo lo que considera que no es significativo, importante e interesante. Pero ya sabemos que todo autor efectúa la misma operación; aquí lo destacable es que Paulo Honório avisa "ingenuamente" su proceder. Entrecorramos lo anterior porque, en realidad es el autor Graciliano Ramos quien sabe, como dice Booth, que "en cualquier lugar que se coloquen [los sucesos] recalcarán la presencia selectiva del autor [...]"<sup>49</sup>. Graciliano Ramos está consciente de lo que, a propósito de la convención en la ficción, nos dice A. A. Mendilow: "The novel like every form of art is the product of the close cooperation between writer and reader."<sup>50</sup>

Entonces, tenemos que preguntarnos cómo es que Paulo Honório articula todo aquello que le parece interesante. Es evidente que, por un lado, lo hace cronológicamente, la historia avanza a un ritmo vertiginoso; por el otro, acomoda por contenido cada capítulo. La introducción de un personaje, la explicación del libro, la aparición de los celos, etcétera, serán los temas de cada uno. Precisamente, en cuanto a los personajes, Paulo Honório siempre avisa cuál es el final de cada uno de ellos en la historia que está contando. Pero, por la manera de presentación de los personajes, el que está trabajado de una forma más interesante es Ribeiro. Todo el capítulo siete está dedicado a contar la historia del que sería el

<sup>49</sup> Wayne C. Booth, *La retórica de la ficción*. Versión española, notas y bibliografía de Santiago Garriga-Nogués (Barcelona: Antoni Bosch, 1978), p.19.

<sup>50</sup> A. A. Mendilow, *Time and the Novel*. Introd. J. Isaacs (New York: Humanities Press, 1972), p.35.



administrador de la hacienda. Esa historia, según nos puntualiza el autor, es como la paráfrasis de lo que le contó Ribeiro. Graciliano Ramos, en su papel del autor de *São Bernardo* está haciendo que el autor Paulo Honório haga patente su presencia en el texto. La construcción es tan específica sobre la historia de este personaje, que parece un cuento dentro de la novela. Pero esto no es todo, porque al final, cuando Ribeiro decide irse también de la hacienda, Paulo Honório retoma la historia del personaje como si acabara de haber contado la historia que comenzó en el capítulo siete y dice entonces:

Assim o excelente seu Ribeiro, que eu esperava enterrar em S. Bernardo, foi terminar nos cafés e nos bancos dos jardins a sua velhice e as suas lembranças.(p.48)

Como también se ha visto en las citas anteriores, hay una gran referencia a la propia escritura, así como una constante actitud autocrítica por parte de Paulo Honório. Esto mismo es retomado finalmente en el último capítulo, cuando no hay memorias y ya es poco lo que resta decir. Paulo Honório "regresa" a la cuestión de la composición del libro. Así como inicia la historia explicando su toma de decisión de escribir él mismo, será finalmente esta última parte cuando nos diga cuál es la razón para la escritura de esas memorias, y aunque nunca menciona la palabra "soledad", nosotros la inferimos:

Faz dois anos que Madalena morreu, dois anos difíceis. E quando os amigos deixaram de vir discutir política, isto se tornou insuportável.

Foi *aí* [las cursivas son mías] que me surgiu a idéia esquisita de, com auxílio de pessoas mais entendidas que eu, compor esta historia. (pp.181-182)

Paulo prefiere eludir la palabra y opta por el económico "aí", que en este caso metafórica locativamente a la soledad.

Si en el terreno emocional está devastado, Paulo Honório autor está satisfecho, aun con la crisis que vive en estos últimos momentos de redacción de su historia, defiende su estilo frente al de Gondim. Paulo Honório define su prosa como "magra", pero es seguro que haya en ella partes superiores a las que le había presentado Gondim en aquel intento fallido. Hacia el capítulo final vemos que la experiencia de la escritura no lo ha dejado ileso: ahora piensa mucho y se preocupa excesivamente.

La línea autoral que recorre Paulo Honório evoluciona desde la asunción de la propia autoría, el reconocimiento de los "propios recursos", la autocrítica de los mismos y, finalmente, la autovaloración de la escritura.

### C) Las relaciones entre el narrador y los personajes

Para tener una visión más amplia de los protagonistas de las novelas que nos ocupan es necesario conocer cómo interactúan con los otros personajes, porque, como afirma Bal, además de la repetición y acumulación de los datos que aquél proporcione sobre sí mismo, "[...] las relaciones con los demás determinan también la imagen del personaje. [...] Estas relaciones se pueden dividir en *similitudes y contrastes*".<sup>51</sup> En *Caetés*, la autopresentación de João Valério plantea desde el primer capítulo lo que será una constante en el resto de la

---

51 Mieke Bal 94.

novela y en los trabajos posteriores de Graciliano Ramos: Valério en oposición a los demás. Aunque claro que, desde el punto de vista del personaje, la cuestión es a la inversa. Esto es, los demás en oposición a João Valério. En otras palabras, el tipo de relación que el protagonista establece con el resto de los personajes estará marcado por el contraste. Como João Valério aprovecha su rango de narrador, este contraste será muy favorecedor de su propio punto de vista. No obstante, gracias al desarrollo de las acciones del protagonista y de los personajes secundarios es que nosotros podemos tener una visión más global y menos tendenciosa que la del narrador. En este sentido, el caso de *Caetés* es un tanto desequilibrado, ya que no hay mucha información que nos ayude a tener una idea más precisa de la consistencia de los personajes secundarios.

La posición contrastante del narrador es evidente desde un principio. Incluso lo que más llama nuestra atención es que desde el primer capítulo estamos frente a numerosos personajes. De súbito, sin saber nada más que el nombre de ese *yo* que nos está narrando, sabemos los nombres de casi todos los personajes que aparecerán en la novela. Así, João Valério hace referencia a Vitorino Teixeira, Adrião Teixeira, Luísa, Engrácia, Nicolau Varejão, Barroca, Miranda Nazaré, Clementina, Pinheiro, el padre Atanásio, y algunos más. Como la actitud del narrador frente a todos ellos es de temor por el qué dirán sobre su amor por Luísa, además del poco desarrollo que cada uno de estos personajes tendrá en la novela, no estaremos muy alejados de la verdad si afirmamos que toda esta enorme cantidad de nombres actúa más bien como una especie de personaje colectivo. La sociedad de este pueblo tiene más poder y fuerza destructiva que alguno de los personajes secundarios por sí solo. Prácticamente todos los demás personajes, según la propia expectativa de Valério,

constituyen la gran fuerza antagónica de su historia, aunque ninguno de ellos con especial preponderancia. De ahí el temor de João Valério cuando piensa en la actitud que sus conocidos tomarán cuando sepan que él ama a Luísa; de ahí, también, que busque la autoridad a través de la escritura porque así sería respetado por todos; es más, probablemente hasta ejercería cierta presión sobre ellos. Si analizamos con atención, encontraremos que ese poder de la sociedad en esta pequeña ciudad, como personaje colectivo, está perfectamente metaforizado en la carta anónima que le mandan a Adrião Teixeira. Ese anónimo y no alguna acción de João Valério es lo que acelera el curso de los acontecimientos, pues provoca el suicidio de Adrião, hecho que cambiará la vida del protagonista. Más allá de ciertos rumores que había cuando João Valério iba a pasear con Luísa, no existía una posibilidad concreta de que el marido se enterara de esa relación. Por lo tanto, la visión de la sociedad que se desprende tras los hechos, lejos de contribuir a la idealización de la vida nordestina, es bastante negativa. Es en esta actitud de disgusto por parte del personaje que se refuerza el punto de vista de Graciliano Ramos en relación con esa visión idealizada del Nordeste que sostienen intelectuales amigos de nuestro autor. En el texto, se notará que para João Valério esa es una vida marcada por el aburrimiento y la repetición sin sentido y sin importancia de todas las costumbres:

Voltei. Às quintas e aos domingos lá ia encontrar os mesmos indivíduos discutindo os pequeninos acontecimentos da cidade, tão constantes que a ausência de um deles prejudicava a harmonia do conjunto.(p.55)

A pesar de que el narrador percibe que cada uno tiene ya un papel fijo en esa ciudad, con todo y el contraste que el

narrador mismo marca desde el comienzo, nunca llega a establecerse un enfrentamiento entre los personajes secundarios y él. Asimismo, João Valério no expresa nunca su voluntad de apartarse de esa rutina. Si el narrador no es muy específico en el sentido de que define poco a los personajes, el hecho de que siempre sea lo mismo en sus vidas no les da la oportunidad de adquirir consistencia. Es más, no resultará arriesgado decir que hay varios personajes que se quedan en tipos; Clementina, por ejemplo, que es la solterona; la madrina de Marta, Engrácia, la típica beata; o Nicolau Varejão, el loco de la ciudad.

En el clásico estudio de Cándido que hemos citado a lo largo de esta exposición, el crítico, a la hora de valorar la novela, dice que éste es el único libro ameno de Graciliano Ramos.

Como se vê, há em *Caetés* muita substância da leitura e uma qualidade harmoniosa e mordente de equilíbrio, além da circunstância de ser o único livro ameno de Graciliano. Embora fique meio à sombra em face dos grandes livros posteriores, os atributos de colorido e medida são de natureza a impor a sua leitura e salvá-lo da severidade do autor [...].<sup>52</sup>

Cándido no profundiza mucho; sin embargo, es claro que alude a una cuestión que no debemos perder de vista: efectivamente, en forma inversa a las novelas posteriores a ésta, en *Caetés* hay momentos en los que el ambiente informal de trabajo y relajamiento de los personajes propicia situaciones cargadas de cierto humor. El aspecto humorístico en *Caetés* no predomina, es cierto, pero no está ausente. Las circunstancias

52

Antonio Cándido 17.

graciosas ocurren generalmente cuando hay varios personajes en escena y se origina una situación de confusión o desconocimiento por parte de alguno de ellos o por todos. El que más reincide en errores de ortografía, historia sacra, o filosofía, es el padre Atanásio, cuya ignorancia provoca momentos como éste:

-O negócio? Ah! sim! Não me interessa, sou apenas medianeiro. Vamos andando. Pois meu filho, se o Salomão escreveu aquilo, não procedeu bem. Ora, dizia o Doutor Angélico...(ou Santo Agostinho, não me lembro...) que todos os homens...Não, é outra coisa. Enfim Salomão foi um rei femeeiro. É verdade que Santo Antônio e muitos anacoretas, na Tebaida...Mais isto não tem importância, porque houve outros, e dos maiores...[...] (p.123)

La verdad es que el padre no sabe ni de qué está hablando; sus conocimientos se mezclan indiscriminadamente y sin sentido. Aquí sí podríamos decir que ni él mismo se entiende. Es, además, la muestra de un mundo intelectual en decadencia, pues así como Valério se ve imposibilitado para escribir, el padre Atanásio no puede articular los conocimientos.<sup>53</sup> Es por esto que, si podemos notar el humor en la novela, no se debe dejar de reconocer que el mismo es

---

<sup>53</sup> Según Mária Russotto, esta imposibilidad de João Valério y del padre Atanásio, de escribir y articular el saber respectivamente, se debe a que Graciliano Ramos está dando señales de lo que la autora llama "pérdida de la memoria", misma que experimentan otros personajes de la novela. Para Russotto esta pérdida está ligada a una "ficcionalización del arte de la lectura" en que hay un diálogo intertextual de diversos tipos de fuentes; a saber, textos bíblicos, filosóficos, históricos, literarios y hemerográficos. Véase Mária Russotto 133-146.

bastante ácido por parte de Graciliano Ramos y obedece a una gran ironía. Asimismo, debe especificarse que João Valério sólo es testigo en estas ocasiones. Las bromas nunca se relacionan con él ni él las provoca.

Ya que hemos visto cómo funcionan las relaciones con los otros personajes, sean éstos "colegas" o conocidos, es conveniente destacar la principal que mantiene João Valério en la novela: la de Luísa. Este vínculo, como ya señalamos antes, a pesar de ser amoroso, es demasiado distante. Hay algunas descripciones de João Valério cargadas de cierto grado de emoción, pero la verdad es que nunca logra haber una apasionada fuerza entre ellos. En realidad, el lazo que une a los dos personajes en este vínculo es más bien frágil y tibio. Para comprobarlo, leamos las palabras de João Valério después de haber estado con Luísa por primera vez:

Veio-me depois grande lassidão, o súbito afrouxamento dos nervos irritados. As imagens brutais debandaram, Luísa me inspirou imensa piedade. Achei-a pequenina e fraca, ali caída, numa confusão.[...]Não se assemelhava à mulher que me deixara aniquilado ao pé da manjedoura onde repousava um Jesus de *biscuit*, junto a um rio de vidro.(p.138)

En realidad, esa descripción de João Valério se amolda al propio estado de ánimo que refiere para sí mismo: lasitud. Antonio Cândido adjudica esa reacción del protagonista a una postura que habría tomado Graciliano Ramos en la cual habría optado por reflejar, mediante la actitud de su personaje, un realismo desencantado y no una cuestión de cinismo o inmadurez juvenil por parte de Valério.

Considerando que estas reflexões sucedem à primeira posse, esperada por mais de um ano, e partem de um rapaz de vinte e cinco anos, poder-se-ia falar em cinismo. Prefiro ver, nelas outras (inclusive o modo por que são tratados os demais personagens), a imparcialidade construída de certos pessimistas ante a natureza humana; um realismo desencantado que sucedeu, em varios escritores, ao pessimismo vigoroso e algo romántico dos primeiros naturalistas.<sup>54</sup>

Desde mi punto de vista, la manera como el personaje actúa en relación con Luísa se inserta más en esa medianía de vida que el personaje experimenta incluso en el nivel emocional. No hay verdadero amor o pasión por parte de João Valério. Le falta esta última precisamente, porque las palabras que dice no tienen la fuerza suficiente. Además, una cuestión que nos dice mucho es que la última reflexión del personaje sólo abarca el terreno intelectual pero no el emocional. Es decir, su renuncia a ser escritor es, al final, el auténtico conflicto que debe dirimir el personaje. Y su silencio en cuanto al término de su relación con Luísa es más que elocuente. El rompimiento de los amantes se antoja demasiado tibio, frío quizá, ya que es descrito sin contundencia, además de que resulta un tanto inexplicable. João Valério no establece en la novela ninguna relación que sea decisiva. Ya veremos que en *São Bernardo* es de total importancia la relación del protagonista con su mujer.

Al igual que en *Caetés*, la relación que el narrador de *São Bernardo* tiene con los otros personajes también es contrastante, pero aquí se manejan de una forma diferente a la

---

54 Antonio Cândido 15.



de la primera novela. El reclamo que le acabamos de hacer a *Caetés* en el sentido de que no hay relaciones decisivas no implica a esta segunda novela. Constataremos que en *São Bernardo* es de tal importancia la conexión entre Madalena y Paulo Honório, que será fundamental la ausencia de aquélla para la creación de la historia que leemos, porque la soledad tras el suicidio de su mujer será el origen del libro de Paulo Honório. En cuanto a los otros personajes de la historia, el vínculo entre ellos y el protagonista evolucionará hacia una mayor complejidad y grados de tensión conforme Paulo Honório vaya avanzando en la narración de su historia.

La atención que Paulo pone en sus personajes secundarios se manejará con mucho equilibrio, pues aparte del breve retrato introductorio, las acciones ayudarán a la conformación de su carácter. En un principio sólo tenemos unos cuantos nombres y su parte designada en la división de trabajo establecida por Paulo Honório. Pero, una vez descartada esa posibilidad de trabajo, en muy pocas ocasiones volverán a aparecer. Sólo cuando "comienza" su historia es como poco a poco dejará ver a estos personajes, que también en forma paulatina irán adquiriendo solidez. Asimismo, las relaciones que Paulo establezca con estos personajes serán de diverso tipo; algunas, pocas, amistosas; otras, serán por conveniencia; otras más, de poder; y la muy conflictiva que sostiene con Madalena.

La relación más sentimental antes de que Paulo se torne hacendado es la que tiene con Margarida. Aunque el personaje pretende mostrarse distante, hay acciones que lo delatan tierno. El manejo del lenguaje que Graciliano Ramos detenta en esta novela es ya tan seguro que las manifestaciones afectuosas de Paulo no necesitan repetirse muchas veces para que nos demos cuenta del sentimiento. No obstante, cuando

ESTA TESIS NO DEBE  
SALIR DE LA BIBLIOTECA

Paulo Honório ya tiene poder económico comienza su actitud prepotente que marcará una relación de alejamiento con sus subordinados y de interés respecto de los personajes que detentan más poder que él. El primero en sufrir esta calamidad es el ex dueño de São Bernardo, Luís Padilha. El despojo de la hacienda no le representa mayor remordimiento a Paulo Honório. La misma actitud abusiva tiene con los Mendonça. En relación con don Ribeiro, Paulo Honório tiene todo el tiempo una actitud de cierto respeto, ya vimos que hasta le dedica un capítulo. En éste vemos que la historia de Ribeiro se muestra totalmente a la inversa de la exitosa vida de Paulo Honório, que para ese tiempo ya se ha apropiado de la hacienda São Bernardo. La razón para que privilegie de esta manera la historia de Ribeiro es que ese hombre representa para Paulo Honório su propia imagen. Esto es, a pesar de que las circunstancias que lo llevaron a su situación fueron otras, Ribeiro terminó sus días de la misma manera como Paulo Honório se siente al redactar sus memorias: solo. Don Ribeiro es el único sobreviviente de un pasado devastado por la deshumanización del progreso. Su condición de humillado venido a menos se contrapone a la grandeza de un pasado menos desarrollado pero en el que don Ribeiro no estaba derrotado, como sí lo está cuando conoce a Paulo Honório. A pesar de que Paulo Honório encarna la imagen del éxito de la modernidad capitalista, no en una ciudad, como en el caso del viejo, sino en la lejanía del sertón, es un fracaso en lo humano, porque gracias a la concepción omnipotente que le daba el creer que todo era un objeto manipulable lo hundió emocionalmente. El no formar parte de los dinámicos cambios de la transformación propició la derrota de Ribeiro; por el contrario, el formar parte provocó lo mismo en Paulo Honório.

La otra relación amistosa de Paulo Honório es la que lleva con Casimiro Lopes. Paulo Honório le tiene estimación porque siempre le ha sido fiel. De hecho, es el único que lo acompaña después de que todos lo han abandonado y el único que cuida al hijo de Paulo y Madalena. Paulo Honório habla así de Casimiro:

Pobre do Casimiro Lopes. Ia-me esquecendo dele. Calado, fiel, pau para toda a obra, era a única pessoa que me compreendia. (p.123)

La situación de Paulo Honório en relación con los demás es prácticamente tranquila para él, pues salvo los tres casos citados, se basa en la imposición. No hay enfrentamiento alguno porque el carácter de Paulo impide toda posibilidad. De cualquier forma, el protagonista permanece aislado. La llegada de Madalena será decisiva para el reforzamiento de la actitud de prepotencia de Paulo y, esta vez sí, el enfrentamiento de Paulo con los otros personajes.

El vínculo de Paulo con Madalena lo plantea el protagonista desde dos perspectivas. La primera es la relación que se da a partir del viaje de Paulo con la tía de ella tiempo después de la reunión en casa del doctor Magalhães. En esta segunda ocasión el protagonista se muestra cortés e insistente en que las dos mujeres visiten São Bernardo. En apariencia hay una presentación cronológica de Madalena. Sin embargo no lo es. Pero, de nuevo, se necesita tener una visión global de la novela para darnos cuenta de esta operación de Paulo. Únicamente de esta manera nos percataremos de que el único personaje que no aparece cronológicamente en la historia de Paulo es precisamente Madalena. Este rompimiento con la cronología tan estricta que establece Paulo nos da señales de que ella significa más que todos los otros personajes que

vienen después. Ellos sí pueden esperar, parece decir Paulo Honório.

Veamos de qué manera nos va presentando Paulo a su mujer antes de que ella deba aparecer según el orden cronológico. Desde el segundo capítulo de la novela hay una alusión al personaje cuando Paulo Honório, al ver la imposibilidad de que los otros redacten el libro dice:

Ora vejam. se eu possuísse metade da instrução de Madalena, encoivarava isto brincando.(p.10)

Nuestra lectura, al comenzar a leer la novela, no va más allá de quedarnos con la duda de quién será esa Madalena de la que habla el narrador. Sin embargo, cuando tenemos una visión global, este comentario de Paulo nos dice mucho. Sabemos que uno de los conflictos de Paulo en relación con Madalena lo constituyó el que, frente a su mujer, este hacendado experimentaba un gran sentido de inferioridad en el ámbito intelectual. Pero ahora, podemos entender que el personaje ha reflexionado y ese comentario implica una valoración a la inteligencia y estudio de Madalena. Después, en el capítulo seis, vuelve a haber una finísima inclusión del personaje:

Subi a colina. Tinham-se concluído os alicerces desta nossa casa, as paredes começavam a elevar-se.(p.32)

Lo más notorio de esta cita es la inclusión del adjetivo posesivo "nossa", porque a pesar de que Paulo Honório se está refiriendo al periodo en el que estaba recaudando todas sus posesiones, hay un salto al momento en que vivía con Madalena. Ese ser interesado nada más que en hacerse rico ya no es el mismo que escribe "nossa casa". La siguiente inclusión

de Madalena no la hará directamente Paulo Honório, sino Nogueira, Padilha y Gondim en una conversación que parafrasea el narrador. Los tres personajes elogian las piernas y los senos de Madalena, y proporcionan dos adjetivos que resultarán una calamidad para ella, para Paulo y para los demás: es una mujer educada e instruida. Más adelante estos mismos dirán que Madalena es bonita y no se pondrán de acuerdo en el cálculo de la edad. Ellos hacen comentarios más focalizados en el aspecto físico. En cuanto a lo otro, Paulo Honório ya nos había avisado que Madalena era instruida. Sin embargo, eso queda como "olvidado" por el narrador en esos dos capítulos "perdidos", tan cruciales en muchos aspectos, como puede verse. Es hasta el capítulo doce en que ya aparece el personaje para empezar a actuar en la historia. Las descripciones de Paulo Honório cada vez serán menos indiferentes. A continuación transcribo por grados de interés las descripciones de Paulo Honório:

D. Marcela sorria para a senhora nova e loura, que sorria também mostrando os dentinhos brancos. Comparei as duas, e a importância da minha visita teve uma redução de cinqüenta por cento. [...] A loura tinha a cabecinha inclinada e as mãozinhas cruzadas, lindas mãos, linda cabeça. [...] Observei então que a mocinha loura voltava para nós, atenta, os grandes olhos azuis.

De repente conheci que estava querendo bem à pequena.[...]

Percorri a cidade, bestando, impressionado com os olhos da mocinha loura e esperando um acaso que me fizesse saber o nome dela.(pp.66-70)

Es más que evidente que hay una gradación hacia una mayor emotividad en las descripciones de Paulo Honório. Las

marcas en el texto se constituyen en el uso cada vez más frecuente de los diminutivos y los adjetivos "linda" y "pequena", hasta que el personaje expresa concluyente que la quería conocer. Pasa el tiempo; la boda se efectúa precipitadamente. Una vez casados, la incomprensión de Paulo del carácter de Madalena desencadena la tensión en las relaciones. La tirantez primero atañe nada más a Madalena y a Paulo; pero, en el momento en que aparezcan los celos de éste, la tensión será general y progresivamente se profundizará hasta llegar al punto climático con el suicidio de Madalena. Los capítulos restantes estarán dominados por la distensión y el aislamiento del protagonista. Este aislamiento no es físico, sino emocional.

Cuando el personaje escribe su historia está alejado de los pocos que todavía están cerca de él. De ninguna manera el protagonista logra relacionarse con otros personajes. Tal vez sea esa la razón de que apele tanto a los lectores. Hemos constatado, así, que en *São Bernardo*, las relaciones de Paulo Honório con los demás personajes se transforman y van de la imposición -por su prepotencia- al aislamiento -por causa del dolor, los remordimientos y la reflexión. Las relaciones son siempre contrastantes; pero eso sí, fundamentales.

A lo largo de estos tres incisos hemos señalado los elementos que conforman los rasgos caracterizadores de João Valério y Paulo Honório como personajes-narradores y como autor, en el caso específico del segundo. Se ha hecho hincapié en señalar el carácter y grado de los cambios de ambos protagonistas en sus novelas correspondientes. Así en *Caetés* tenemos a un Graciliano Ramos que crea un personaje cuyas operaciones mentales conforman lo más destacable de sus rasgos caracterizadores. Asimismo, se puntualizó la escasa

evolución de João Valério que, sin embargo, logra al final de la historia la asunción de su propia personalidad, abandonando cualquier intento de volverse escritor. En este mismo sentido verificamos la desconfianza de Graciliano Ramos frente a la novela histórica. Y, muy importante, señalamos la aparición - en el caso de *Caetés* todavía un tanto titubeante- del elemento que será caracterizador de la prosa de Ramos: la economía del lenguaje. Por otra parte, al analizar a Paulo Honório concluimos que ya hay una evolución del manejo magistral de la técnica narrativa de Graciliano Ramos, puesto que tenemos a un narrador-autor que posee una complejísima personalidad. Marcado al principio por el agudo sentimiento de posesión, Paulo Honório se torna cada vez más humano a través del acto reflexivo de la escritura. También definimos el eje no emoción-emoción que determina la forma como evolucionará la personalidad y, por ende, la escritura del protagonista.

En cuanto a Paulo Honório como autor, se analizó la historia de la autoría del libro, se marcó la importancia de los lectores para Paulo y se estudió la cuestión de la autocrítica.

Las relaciones de los protagonistas con los personajes secundarios es distante y contrastiva en ambas novelas, pero también especificamos que en *Caetés* no hay relaciones decisivas, mientras que en *São Bernardo* la abrupta ruptura del vínculo entre Madalena y Paulo origina la historia. Específicamente en *Caetés* ya vimos que hay un notable desequilibrio entre la importancia del narrador protagonista y el resto de los personajes. Además puntualizamos que en esta novela prácticamente no hay relaciones emotivas. Por su parte, en *São Bernardo* la caracterización de los personajes secundarios se hará en forma más económica pero más consistente. Paulo Honório, al igual que João Valério, estará

alejado de los otros personajes, pero por despotismo y abuso,  
y, finalmente, por un voluntario y doloroso aislamiento.



### CAPÍTULO III. ANÁLISIS DE LAS ESTRATEGIAS DISCURSIVAS DEL NARRADOR-PERSONAJE

#### A) El *decir* en *Caetés*.

Al hacer referencia a la manera como está narrada una novela, los criterios de clasificación son unánimes al concluir que hay básicamente tres posibilidades de contar la historia. Para constatarlo, elegimos las palabras de Helena Beristáin, puesto que la autora ofrece de una forma concisa la clasificación de las posibilidades de narración:

La narración se clasifica en atención al pronombre que indica al narrador, y así, se habla de narración en primera o en segunda o en tercera persona, aunque en realidad sólo la primera persona es capaz de narrar. Lo que ocurre -dice [Walter] Mignolo- es que la clasificación atiende "al pronombre de lo enunciado (*yo-yo, yo-tú, yo-él*); que es el que ofrece alternativas" pues no las ofrece el pronombre de la enunciación (que sólo puede ser *yo*).<sup>55</sup>

Sin embargo, me parece que no podemos pasar por alto el razonable reclamo que Wayne C. Booth formula al respecto. En *La retórica de la ficción*, en el capítulo dedicado a los tipos de narración, el autor protesta lo siguiente:

Si pensamos en los muchos recursos narrativos conocidos en la ficción, pronto llegamos a un sentimiento de perpleja insuficiencia de nuestra clasificación tradicional del "punto de vista" en tres o

<sup>55</sup> Helena Beristáin, *Diccionario de retórica y poética*, (México: Porrúa, 1988), p.358-359.

cuatro clases, alterable solamente en la "persona" y el grado de omnisciencia. Si nombramos tres o cuatro de los grandes narradores, por ejemplo Cidi Hamete Benengeli, Tristram Shandy, el "yo" de *Middlemarch* y Strether, a través de cuya visión nos llega la mayoría de *Los embajadores*, comprendemos que describir a cualquiera de ellos con términos tales como "primera persona" y "omnisciente" no nos dice nada sobre cómo difieren uno del otro, o por qué tuvieron éxito mientras otros descritos en los mismos términos fracasaron.<sup>56</sup>

Aunque consideramos que el criterio ofrecido por el concepto de narración del inicio del capítulo es de gran ayuda, la reflexión de Booth nos parece muy acertada, sobre todo, ya lo veremos más adelante, en lo que concierne al tema del punto de vista.

A través del análisis de las novelas que nos ocupan, notamos que no todas las especificaciones sobre la técnica narrativa en las novelas narradas en primera persona, es decir, con un narrador-personaje, resultan completamente satisfactorias y útiles debido a que son insuficientes.<sup>57</sup> Ponemos especial énfasis en este vacío teórico porque la narración es, junto con la descripción, el diálogo y el monólogo, una de las estrategias discursivas de presentación de los personajes.

Si nos abocamos a investigar un poco más en la bibliografía teórica, veremos que se tiende a considerar que la novela narrada en primera persona se presenta como

---

<sup>56</sup> Booth 141.

<sup>57</sup> Ya Kayser había apuntado, en el ensayo citado en el capítulo II, que hay "diferencias estilísticas entre las diferentes novelas en primera persona", pero no especifica en qué consisten las mismas. Véase Kayser 506.

autobiografía, memorias o epístolas. Nada más. No obstante, y como muy bien apunta Paul Ricœur, no se ha determinado muy bien la situación de aquella novela que, a pesar de estar narrada en primera persona, no encaja en ninguna de las tres posibilidades señaladas arriba. Ricœur dice que la novela en primera persona ha sido considerada, "sin motivos, completamente natural, con el pretexto de que simula una memoria".<sup>58</sup> Desafortunadamente, como el fin de la investigación del autor es el de plantear el proceso de configuración del tiempo en la ficción, no abunda más sobre estas imprecisiones; sin embargo, es valioso y certero en su señalamiento. Otro ejemplo ya directamente relacionado con Graciliano Ramos es el de José Kozer que, al abordar la psicología de Luis da Silva, se percató de esta indeterminación y prefiere decir que *Angustia* "es una especie de diario mental, no fechado, escrito en primera persona."<sup>59</sup> Esa simulación de la memoria, como prefiere decir Ricœur, o ese diario mental, como percibe Kozer, nos evidencian el terreno poco firme de la cuestión teórica al respecto de esta forma de novela narrada en *yo*. Antes de aceptar la convención que ve a esta técnica como algo muy normal, señalaré algunos aspectos que me parecen fundamentales para marcar las diferencias entre un tipo de novela y otra, a pesar de tener, gramaticalmente, el mismo narrador. Esto será de suma utilidad, ya que tanto *Caetés* como *São Bernardo* pertenecen a variedades distintas a pesar de contar ambas con la misma voz narrativa en primera persona.

---

<sup>58</sup> Paul Ricœur, *Tiempo y narración II. Configuración del tiempo en el relato de ficción* (Madrid: Ediciones Cristiandad, 1987), p.161.

<sup>59</sup> José Kozer, "La desintegración de la personalidad en *Angustia* de Graciliano Ramos", *Revista de Cultura Brasileña*, (Madrid), 31, (1971), p.73.

A pesar de que considero que en algunas ocasiones se puede llegar a tal exceso de clasificación que podríamos optar por decir que cada cosa en sí misma es catalogable, lo cierto es que en otras se abarca demasiado en la clasificación. Es decir, se ha pecado en agrupar muy en general a las novelas con un narrador en primera persona -de la misma manera que en *tú* y en *él*, como puede inferirse-. Todo esto es extraño y hasta cierto punto muy cuestionable, si tomamos en cuenta que hay un elemento fundamental: la escritura, que separa a las novelas que suponen ser autobiografías, memorias, o cartas, de aquellas que se antojan "confesiones" o "diarios mentales". Ni todos los narradores en *yo* escriben ni todos los narradores en *yo* "hablan" o "dicen". Y es precisamente aquí en donde la teoría se ha mostrado un tanto vaga, porque no se puede especificar muy bien qué es lo que está ocurriendo con ese *yo* que no escribe, como en los otros casos. En este sentido ¿estaremos usando los términos correctos al decir que el narrador-personaje "habla" o "dice"? Me parece que es preferible utilizar alguno de los dos, aunque Booth, por ejemplo, agrega los verbos "pensar" y "reflejar". Desde mi punto de vista, pienso que es preferible utilizar "decir", que implica una expresión, en este caso la historia narrada, o "hablar", que funciona como sinónimo del primero. Pero, para uniformizar nuestros señalamientos, a partir de ahora sólo nos referiremos a un solo verbo; concluimos, entonces, que esta clase de narrador en primera persona supone un "digo" que da cuenta de un momento importante de su vida. No obstante, tal parece que estos narradores pertenecen a la categoría de lo que Wayne C. Booth señala como "narradores u observadores que raramente si no nunca discuten su quehacer [...] o que parecen

no darse cuenta de que están escribiendo, pensando, hablando o "reflejando" una obra literaria[...].<sup>60</sup>

Esta "inconsciencia narrativa" que refiere Booth nos lleva a afirmar que es en este tipo de novela -y no en la que posee el elemento escritural- en donde se manifiesta más claramente la presencia del autor en los entramados de la narrativa. En este punto nuevamente puede ayudarnos la perspectiva de Booth, que especifica las dos maneras de conceptualizar la narración: una de las opciones consiste en recurrir a lo que denomina *telling*, que es un procedimiento mediante el cual se hacen más patentes los juicios del autor. Este procedimiento se vincula con un "tipo de retórica directa y autoritaria".<sup>61</sup> La segunda opción la constituye el *showing*, que consiste en una forma más moderna de conceptualizar la narración, ya que el autor decide no intervenir directamente y deja a "sus personajes para que resuelvan sus propios destinos en el escenario."<sup>62</sup>

Una vez apoyados en estas útiles aclaraciones, abordemos mejor cómo es la forma en que estos narradores "dicen" así como la manera en que interviene el autor, veamos el caso concreto de *Caetés*. Al iniciar la novela, la posición del narrador-personaje nos proporciona una de las características que marcan la diferencia: su punto de vista. João Valério ve a los demás y lo demás; sin embargo, no se ve a sí mismo. Informa sobre su condición y sobre sus acciones, pero no se ve; sólo los lectores vemos al personaje. La oración inaugural de la novela, a pesar de estar dicha por el personaje principal, no nos lo presenta, porque él está ocupado en mostrarnos el mundo que narra. Así, el primer personaje del que tenemos

---

<sup>60</sup> Booth 147.

<sup>61</sup> Booth 6.

<sup>62</sup> Booth 7.

noticia no es João Valério sino Adrião Teixeira. Sólo después veremos que es una primera persona quien nos está proporcionando esa información:

Adrião, arrastando a perna, tinha-se recolhido ao quarto, queixando-se de uma forte dor de cabeça. Fui colocar a xícara na bandeja. E dispunha-me a sair, porque sentia acanhamento e não encontrava assunto para conversar.(p.7)

Con esto tenemos que el punto de vista de João Valério se desplaza hacia los otros, a pesar de que sea él mismo quien ostente la voz narrativa. Sabemos que el punto de vista es lo que "designa en una narración en tercera o en primera persona la orientación de la mirada del narrador hacia sus personajes y de los personajes entre sí."<sup>63</sup> En cuanto a esto último, es patente la debilidad de la mirada de João Valério. Mediante este hecho, se fortalece la perspectiva de la opinión social.

Ésta, como lo dijimos en el capítulo anterior, se erige entonces como un poderoso personaje colectivo. El narrador le da tanta importancia a lo que puedan o no pensar los demás que es a partir de su siempre temeroso punto de vista que logrará conformar muy bien el punzante carácter de esta sociedad pueblerina:

E que escândalo! Naturalmente ela avisaria o marido. Adrião Teixeira com certeza ia dizer-me: "Você, meu filho, não presta." E mandaria balancear a casa Teixeira & Irmão [...]Vitorino Teixeira [...] abriria o cofre, [...]deixaria cair[...] este epílogo arrasador: "tome lá, João Valério, veja se confere. Nós julgávamos que o

---

<sup>63</sup> Ricœur 168.

Valério fosse homem direito. Enganamo-nos: é um traste." [...]D. Engrácia teceria mexericos; o Neves forjaria uma calúnia; Nicolau Varejão narraria mentiras espantosas. (p.8)

Con esta cita podemos comprobar que hay un cambio en el grado de importancia de los puntos de vista. Esto es, el narrador, que podría optar por dominar a partir del hecho de que él es quien ve, se siente demasiado incómodo debido a la importancia que él le da a la posible visión y, por ende, opinión, de los demás sobre él. João Valério se siente visto. Y en esa imposibilidad de ver con plena libertad se coarta su ansiado control del mundo que narra. En términos de Freud, podríamos aducir que este carácter débil del punto de vista de Valério denota que su personalidad está dominada por el "superyó", puesto que el peso del código de su conciencia moral se revela a través de la reiteración de tres aspectos: primero, los temores a la opinión social; segundo, los sentimientos de culpabilidad que experimenta -ambos constatables en la cita anterior-; y tercero, sus ideales de perfección y autoridad frente al grupo al que pertenece -que puede corroborarse en su afán por ser escritor-.

En el caso de João Valério, la perspectiva del protagonista sobre sí mismo es aún más subjetiva que en la otra clase de novelas con la misma voz narrativa de ésta. ¿Por qué? Probablemente una de las respuestas podamos encontrarla en el manejo de la cuestión temporal. En *Caetés*, asistimos al día a día del protagonista, esto es, cuando comenzamos a leer la novela, el narrador no hace referencia alguna a un tiempo pasado ni a una posibilidad de futuro. No nos dice que esa historia esté siendo recordada. No hay ni retrospecciones ni anticipaciones. Sabemos, sí, que João Valério ha estado enamorado de Luísa durante más de tres

años y que quisiera que ella fuera su mujer; sin embargo, nunca queda establecida ninguna distancia temporal. No hay un "ayer" ni un "mañana" que contar. Por lo tanto, no debemos confundirnos al ver que João Valério recurre al uso del tiempo pasado para enunciar su narración. Esto no quiere decir que él se encuentre en un presente dado y recuerde lo que le sucedió tiempo atrás. El tiempo pasado de *Caetés*, como el de todo relato, no nos indica un pasado real de la historia narrada, sino que sirve para contar la ficción como si ésta hubiera ya sucedido en el momento de iniciar la narración. En pocas palabras, el tiempo pasado sirve para marcar la entrada al mundo narrado. Paul Ricœur, apoyándose en Weinrich, nos ilumina sobre esto:

Así, Harald Weinrich afirma con razón que el pretérito de los cuentos y leyendas, de la novela, de la novela corta, señala sólo la entrada en narración; halla confirmación de esta ruptura con la expresión del tiempo pasado en el empleo del pretérito por la narración utópica, la ciencia ficción, la novela de anticipación[...].<sup>64</sup>

Entendemos que, debido al uso del tiempo pasado en la narración, Kozler define la técnica narrativa de *Angustia* como si ésta mostrase un diario mental. Por nuestra parte, podemos afirmar que, al no dar indicios de un pasado ni de un futuro dentro de la historia que se narra, no hay una distancia temporal suficiente para que el narrador-personaje *se vea* a través del tiempo. De ahí la imposibilidad para que João Valério pueda mirarse en perspectiva y de ahí, también, que el juicio sobre sí mismo sea más subjetivo. Entramos a la

---

64 Ricœur 132.



narración de João Valério, pero no a una historia previa, sino a una que tiene lugar en el ahora del personaje. Mediante este proceso, el lector se ve implicado en una mayor demora para tener acceso a la personalidad de João Valério, ya que los cambios que va experimentando ocurren al mismo tiempo que el personaje los narra, aunque -recalco- dichos cambios sean enunciados en pasado. Con esto, el lector tendrá que esperar hasta el final para tener una visión global del protagonista, ya que será hasta acumular la experiencia y formular su reflexión final cuando el propio personaje tenga una visión de sí.

Una vez que ha quedado claro para qué sirve el uso del tiempo pasado en la novela, hagamos un acercamiento a la manera como el narrador organiza el manejo del tiempo dentro de la historia en *Caetés*. Ya hemos manifestado que no hay ni restrospecciones ni anticipaciones. Por tanto, podemos afirmar que *Caetés* es una novela que no funciona con base en las anacronías. Al contrario, como acabamos de ver, la historia tiene un orden muy convencional, ya que la disposición cronológica de los hechos coincide con el proceso de enunciación de los mismos. El autor decidió que su narrador contara la trama de acuerdo al orden de la fábula. No por esto vaya a pensarse que esa decisión se basa en el interés de João Valério por destacar sus ansias de vivir el presente. Muy por el contrario, el narrador vive la vida sin ninguna inquietud sobre el tema. Ni siquiera en el aspecto intelectual. Recordemos que en el capítulo anterior se destacó el hecho de que Valério no estaba para nada actualizado, que no leía ni los periódicos. El personaje es tan inconsciente de su vida que jamás le pasa por la mente que el paso del tiempo pueda constituir algún problema para él o para algún otro personaje. La razón para explicar la inconsciencia temporal del narrador puede hallarse

en su carácter tan propenso a las fantasías, puesto que de esa manera no se percata de que el tiempo transcurre.

Ahora bien, en lo que respecta ya estrictamente a las estrategias discursivas que tienen repercusiones en la temporalidad, podemos señalar que, por una parte, la recurrencia al diálogo constituye una parte fundamental de las formas de presentación del discurso. Hay muchas escenas dialogadas que interrumpen el transcurso de los acontecimientos. Las cenas, las tertulias sociales, o las reuniones de trabajo en el negocio o en la redacción del periódico, dan pie a numerosos diálogos que llegan a ser muy largos. En más de un caso duran todo el capítulo, como en el caso del 8, del 11, del 12, o del 25. El silencio iterativo del narrador que conlleva tal estrategia detiene la velocidad de la narración. No obstante, el narrador recurre a otros mecanismos para contrarrestar esta tardanza. En este sentido, debemos apuntar que la disposición de los capítulos está relacionada estrechamente con el paso del tiempo. Asimismo, es en este aspecto de la organización del tiempo en el que resulta más palpable la intervención del autor, en la medida que el narrador no da cuenta de la razón que tiene para cambiar de capítulo. Este hecho nos apoya para sostener que *Caetés* funciona con base en el *telling* de Booth, ya que es directa y autoritariamente que Graciliano Ramos permite que tengamos acceso a treinta y un momentos de casi un año de la vida de João Valério.

En otras ocasiones a través de los resúmenes, el narrador será más explícito y nos dará varios datos que nos indiquen el paso de semanas o meses: "Passei uma semana inquieto, e na quinta-feira não tive um momento de sossego."(p.14). Al inicio del capítulo siete nos dice: "Sábado pela manhã Evaristo Barroca partiu para a capital."(p.39)

Mientras que en el ocho comienza: "Domingo à noite fui à casa do Teixeira."(p.44) Si hemos dicho que son treintaúñ momentos y notamos que en dos capítulos subsecuentes la acción ocurre en un sábado y un domingo de un fin de semana, veremos que el narrador puede resumir tiempo y avanzar en la historia mediante la indeterminación temporal: "Uma noite de lua cheia, no banco do jardim, Vitorino me acirrou a paciência com a exposição arrastada e nasal dos méritos da filha [...]"(p.58). Para los mismos efectos veamos este otro ejemplo: "Um domingo à tarde, como o calor na cidade era grande, entrei no Pinga-Fogo [...]"(p.143). Pero será a partir del intento de suicidio de Adrião que el narrador nos dé más resúmenes y la velocidad narrativa aumente.

De una manera global, podemos afirmar que, a pesar de los constantes diálogos, la lectura de *Caetés* nos proporciona la sensación de un *tempo* narrativo ágil. Esta estrategia evita la extensión y tardanza de la descripción de la monotonía de la vida en ese lugar: "Decorreram mais três meses. Passei a sócio da casa, que Vitorino não pode dirigí-la só; Luísa é hoje comandatária; a razão social não foi alterada."(p.214) Es precisamente esta última estrategia -la de los resúmenes- la que nos ofrece indicios de lo que pasará en los trabajos posteriores de Graciliano Ramos, en cuanto a la tendencia del autor por economizar tiempo.

Lo anterior nos remite a otro asunto que marca la diferencia en relación con el resto de la variedad de estas novelas con narrador en *yo*: el proceso de selección de los hechos narrados. En novelas como *Caetés* dicho procedimiento es menos transparente que en las novelas donde participa el elemento escritural. Y lo es porque, como sucedió con la organización del tiempo de la historia narrada, la intervención del autor se hace más evidente. Probablemente, como no hay

ningún indicio textual de que el narrador está consciente de su actividad, la selección de lo que cuenta hace más visible la intromisión del autor. De tal forma, los lectores debemos hacer un mayor esfuerzo para interpretar lo que quiere decir la presencia de esos hechos y no la de otros, puesto que el narrador nunca expresa por qué se refiere nada más a esos acontecimientos en particular, simplemente los narra *como si* fuera lo único que estuviera viviendo o experimentando. En lo que concierne a *Caetés*, la presencia de esos hechos se relaciona directamente con la intención del autor de mostrar la estancada banalidad de la vida de una población pequeña como Palmeira dos Índios. Los acontecimientos, ya lo vimos, no tienen nada de extraordinario; los amantes, cuyo adulterio sería el elemento que podría fortalecer la trama, ceden, inexplicablemente, ante la fuerza de la opinión social que - como lo hemos defendido- se ve fortalecida por el punto de vista del narrador, que la vislumbra como una verdadera fuerza destructora.

Por otra parte, a pesar de tender al uso iterativo de los diálogos, ya podemos registrar una economía notable en cuanto a la extensión de las descripciones. Por lo tanto, la función de esta estrategia es la de equilibrar la proliferación del estilo directo, aunque los fines sean los mismos: desprestigiar a esa sociedad en la que no pasa nada.

Mas a conversa arrastava-se com dificuldade. O piano fechado, o tabuleiro de xadrez esquecido, a ausência de Isidoro, o desaparecimento do Dr. Liberato, que, após duas visitas curtas, voltara ao Mesquita, tudo concorria para alterar a feição do lugar. Além disso três personagens novas vinham aumentar a impressão da estranheza que aquilo dava: D. Priscila Fernandes, ausente o ano inteiro, e o Dr. Castro, íntimo de todos.

No silêncio que se fez quando o Vigário acabou de enterrar o positivismo, o tique-taque da pêndula cresceu. Procurei o mostrador: do ponto em que me achava não se percebiam os números. Aguardei a primeira pancada para me retirar.(p.101)

Los párrafos citados en realidad no son muy largos pero sin duda alguna son contundentes. No hay más que aburrimiento y costumbre. Hasta el mínimo quebranto de la rutina provoca catastróficos resultados como el de esta reunión. Por esa razón el narrador tampoco estará muy preocupado por estar describiendo detallada y constantemente esas costumbres habituales hasta el hartazgo. Esta actitud es demasiado osada por parte del autor puesto que todos esos personajes pertenecen a una clase privilegiada de la sociedad del pueblo. Ellos son los que manejan el dinero y la información. Aunque Valério no sea el dueño del dinero ni detente la autoridad que desea, se relaciona directamente con este ámbito. Así, puede percibirse, sin lugar a dudas, de qué manera la recurrencia a una determinada forma del discurso se vincula con la crítica social que quiere ejercer el autor.

En cuanto a lo formal, lo más destacable del decir de João Valério se caracteriza por su concisión y consistencia, a pesar de que muestre un patrón muy restringido de descripción -sea de los demás, sea de sí mismo- y diálogo; sin embargo, tiene la virtud de mostrar, sin máscaras, una forma de vida regida por la mezquindad y la inmovilidad, en la que el individuo está conminado a la aceptación o al fracaso.

#### B) El *escribir* en *São Bernardo*.

Esta segunda novela de Graciliano Ramos no posee los problemas de clasificación que ya precisamos en el inciso

anterior respecto de *Caetés*, porque *São Bernardo* entra al rubro de las novelas narradas en primera persona pero que simulan ser memorias. La intervención de la escritura como elemento fundamental en la composición de la obra marca la diferencia de raíz en relación con la otra clase de novela. Paulo Honório juega, de este modo, tres funciones: en primer lugar, la del autor -ficcional, en este caso-; en segundo, la del narrador; y en tercero, la del protagonista. Las tres son desempeñadas de tal forma que resultan inseparables, salvo, como se verá en su momento, por la perspectiva que impone el tiempo.

Por una parte, el contar la obra con la presencia de un autor ficcional que organiza la narrativa que leemos le confiere a la técnica una mayor complejidad, puesto que el autor implícito se esconde detrás de aquél, que se supone es el que está escribiendo lo que leemos. En el caso de *São Bernardo*, esta estrategia del autor implícito está elaborada de una manera tan fina que no resulta fácil percibirlo en el entramado narrativo. Es más, su presencia parece descartada por las constantes intervenciones del autor ficcional Paulo Honório. Por lo anterior, afirmamos que la conceptualización narrativa de *São Bernardo* opera con base en el *showing* que refiere Booth, de ahí la dificultad de "encontrar" al autor implícito. Por otra parte, y debido a la doble función de autor y narrador, Paulo Honório está plenamente consciente de que está escribiendo su historia. Por tanto, el hecho de que la novela funcione como las memorias de este hacendado nos indica que estamos enfrentándonos a un pensamiento reflexivo en sí. O sea que, en realidad, esta novela es una especie de cajas chinas de la reflexión, dado que encontramos la reflexión del autor implícito que, a su vez, hace reflexionar a su autor ficcional.

La conciencia narrativa a la que aludíamos anteriormente nos lleva a marcar que en novelas en las que está de por medio el hecho escritural, el punto de vista del narrador es aun más rico que en las sólo "dichas" en primera persona. Esto se debe a que puede verse a sí mismo a través del paso del tiempo. No obstante, también puede aludir al presente de su enunciación, como nos lo refiere Óscar Tacca:

Hay un procedimiento muy utilizado por la novela, que consiste en un verdadero desdoblamiento entre narrador y personaje, aunque conservando su coincidencia, su identidad. El personaje cuenta hechos de su pasado, pero contemplados con la relativa 'ajenidad' que impone el tiempo. Sobrevive, naturalmente, el apego de la propia identidad, pero hay el desapego de la distancia temporal.<sup>65</sup>

En *São Bernardo*, como en *Caetés*, la cuestión temporal es básica para explicar esta particularidad del punto de vista. Asimismo, juntos, el aspecto del desapego provocado por la distancia temporal y el hecho de la escritura, le proporcionan al narrador un punto de vista flexible. De esta manera, Paulo Honório puede verse a sí mismo hace veinte años o unos cuantos meses porque, tanto el lapso de tiempo que se establece en relación con el presente de la enunciación como el desdoblarse para escribir sobre sí mismo, originan que se convierta en su propio personaje.

Levantei-me e aproximei-me da luz. As minhas mãos eram realmente enormes. Fui ao espelho. Muito feio, o dr. Magalhães; mas eu, naquela vida dos mil

---

<sup>65</sup> Óscar Tacca, *Las voces de la novela* (Madrid: Gredos, 1973), p.138.

diabos, berrando com os caboclos o dia inteiro, ao sol, estava medonho. Queimado. Que sobranças! O cabelo era grisalho, mas a barba embranquecia. Sem me barbear! Que desleixo!(p.138)

Como se puede constatar, a pesar de ser el mismo Paulo Honório el objeto de la narración, la perspectiva que alcanza tiene cierto grado de distancia. Además, puede verse en el *ahora* de la enunciación de los acontecimientos pasados. Sin embargo, la perspectiva "actual" del narrador sobre si mismo no es completamente subjetiva porque ésta se ha enriquecido con la reflexión que implicó la distancia temporal que recorrió para llegar a su presente: "Sentava-me no meu lugar à mesa. No começo das nossas desavenças todas as noites *aqui* me sentava, arengando com Madalena. Tínhamos desperdiçado tantas palavras!"(p.154) Nada más claro que esta última frase para comprobar el grado de claridad mental a la que llega el narrador tras lo intrincado de su crisis y también tras reflexionar sobre su vida pasada. Asimismo, la utilización de "aqui" nos marca la pauta para abordar el otro tema que hemos ligado al del punto de vista: el manejo del tiempo en la narración.

El ejemplo anterior revela una de las posibilidades de la extrema fineza del trabajo de Graciliano Ramos en lo que respecta al manejo de la temporalidad en la historia narrada, pues el adverbio actualiza la posición del narrador que se nos muestra en su *ahora*. El tratamiento del tiempo en *São Bernardo*, al igual que el punto de vista, como ya vimos, se caracteriza por su flexibilidad. Es decir, a pesar de que el narrador se remonte a lo incierto de sus orígenes y llegue a su también incierto presente, no existe ningún impedimento para que rompa de vez en cuando con el orden de la cronología y se ubique en su *hoy*. De tal manera, podemos afirmar que son



evidentes las anacronías en *São Bernardo*. Éstas tienen como función el enriquecimiento de la organización temporal de la narrativa a través de la expectación que provocan en el lector. Dado que no puede haber retrospectivas puesto que se comienza por el pasado y se evoluciona hacia el presente de la enunciación, las anacronías que se hallarán en el texto serán del tipo de las anticipaciones. El narrador las enfoca básicamente a la remembranza de Madalena. La más especial de las que encontramos es la del capítulo 19. Para señalar mejor la ubicación exacta de esta anticipación, recordemos que en el capítulo 17 Madalena y Paulo se casan y ya en el 18 comienzan los problemas conyugales. Pero de súbito, sin esperarlo, en el capítulo 19 leemos:

O tique-taque do relógio diminui, os grilos começam a cantar. E Madalena surge no lado de lá da mesa. Digo baixinho:

- Madalena!

A voz dela me chega aos ouvidos. Não, não é aos ouvidos. Também já não a vejo com os olhos.

Estou encostado à mesa, as mãos cruzadas. Os objetos fundiram-se, e não enxergo sequer a toalha branca.

- Madalena...

Que diz ela? Pede-me naturalmente que mande algum dinheiro a mestre Caetano. Isto me irrita, mas a irritação é diferente das outras, é uma irritação antiga, que me deixa inteiramente calmo. (p.102)

Pese a que el narrador nunca refiere abiertamente que Madalena se fue o que ya no está, el lector lo sabe. El manejo de la anticipación, en este caso, se elabora a partir de la abatida apelación de Paulo Honório y de la presencia

"fantasmal" de Madalena. Es decir, esa singular manera de Paulo hacerla presente, de oirla inclusive, cuando nos ha indicado que el único ruido es el de los grillos, delata su ausencia, que se refuerza por las apelaciones del narrador y por los efectos de pasividad que tal ensoñación le ha producido. Recordemos, además, el tono tan seguro del personaje antes de este capítulo.

El capítulo 20 nos da la certeza de la ausencia de Madalena, pero también nos proporciona otro rompimiento con la cronología al actualizar el momento de la escritura de Paulo Honório. De esta manera leemos: "É certo que tenho experimentado mudanças nestes dois últimos anos. Mas isto passa." (p.104) Si bien el lector infiere que lo sugerido, más bien lo ocultado por el narrador, ocurrió dos años atrás ("nestes dois últimos anos"), ya en el último capítulo de las memorias, el narrador, esta vez de una manera muy abierta, pero siempre concisa, manifiesta lo siguiente: "Faz dois anos que Madalena morreu, dois anos difíceis."(p.179)

Otra de las estrategias de manejo del tiempo es la recurrencia al resumen. Su función es, por una parte, la de escamotear, atenuar y evitar que el narrador se refiera más o menos detalladamente a sus sentimientos, a sus pesares o a sus fracasos, como ocurre al principio de la novela. Esto, claro, porque para el orgulloso carácter de Paulo Honório sería impensable que sus lectores lo llegaran a ver con compasión. Así, los resúmenes que el narrador hace en esta parte se enfocan a la información autobiográfica más elemental y muestran, en pocas palabras -apenas las tres páginas de un capítulo-, la errante -y casi picaresca- infancia, adolescencia y juventud de Paulo Honório:

A princípio o capital se desviava de mim, e persegui-o sem descanso, viajando pelo sertão,

negociando com redes, gado, imagens, rosários, miudezas, ganhando aqui, perdendo ali, marchando no fiado, assinando letras, realizando operações embrulhadíssimas. Sofri sede e fome, dormi na areia dos rios secos, briguei com gente que fala aos berros e efetuei transações comerciais de armas engatilhadas. [...] Andei, virei, mexi, procurei empenhos [...] Chorei as minhas desgraças: tinha obrigações em penca, aquilo não era trato, e tal, enfim, etc. [...] Afinal, cansado daquela vida de cigano, voltei para a mata. [p.14-15]

Por otra parte, los resúmenes también tendrán como función evitar la lentitud de las descripciones innecesarias, en vista de que éstas se referirían a cuestiones de la rutina de la vida cotidiana, o para suprimir aquellos hechos que el narrador considere que no vale la pena contar: "Aquí existe um salto de cinco anos, e em cinco anos o mundo dá um bando de voltas."(p.39) Ya con una perspectiva más general de la novela nos damos cuenta de que el salto es causado por la prisa que el narrador lleva por llegar al punto que le interesa. Paulo Honório quiere referirse cuanto antes al primer encuentro con Madalena y narrar más pausadamente la historia de su pesar hasta llegar a la tragedia que da pie a su narrativa. Es precisamente en la composición del resumen que se evidencia el estrecho vínculo de esta estrategia con el rasgo estilístico más destacable de Graciliano Ramos: la concisión en el lenguaje. A pesar de referirse en particular al estilo conciso de *Vidas secas*, podemos retomar sin mayor problema el punto de vista de Aguinaldo José Gonçalves. Este crítico puntualiza muy bien que el estilo económico de Graciliano Ramos atañe tanto a la cuestión del léxico como a la de la sintaxis:

Além da economia das palavras, o narrador opta também pela economia da sintaxe, fugindo aos procedimentos argumentativos, próprios dos discursos hipotáticos, isto é, caracterizados pela subordinação. As frases curtas, são cadenciadas, cuja entonação é marcada pelos sinais de pontuação. Nessa combinatória de ingredientes, parece residir o segredo deste estilo: na escolha das palavras, tendo como critério seu poder de "encarnar" o real, figurativizando-o, e no modo como interagem na linha da frase [...].<sup>66</sup>

Por supuesto que lo anterior se marca mucho más en los resúmenes por la estrechez que conlleva condensar el tiempo. No obstante, como señalé antes de citar a Gonçalves, éste es un rasgo estilístico de Ramos, por lo cual la economía léxica y la economía sintáctica abarcan, además de la manera de tratar la cuestión de la temporalidad, las estrategias discursivas de presentación del personaje y de los acontecimientos: la narración misma, la descripción y el diálogo. Asimismo, este rasgo se vincula estrechamente con la cuestión del proceso de selección de los hechos. Ya habíamos citado en el segundo inciso del capítulo anterior la perspectiva del narrador en el sentido de que sólo reproducía lo que le parecía interesante. Como aquí están de por medio la escritura y la distancia temporal, la selección está completamente justificada, puesto que el narrador tiene de dónde escoger. La selección de los hechos, por tanto, depende totalmente de los efectos que pretenda el narrador, ya quiera describirlos o mostrarlos a través del diálogo.

---

<sup>66</sup> Aginaldo José Gonçalves. "A propósito do estilo de Graciliano Ramos", *II Seminário de Estudos Literários* (São Paulo: Arte & Cultura, 1994), p.93.

Precisamente en relación con el diálogo, es notoria la evolución del eje inconsciencia-conciencia narrativa que propició en esta segunda novela el hecho de que el espacio concedido a esta forma del discurso sea considerablemente menor que en *Caetés*. Además, otra de las características de los diálogos en *São Bernardo* es que son mucho más sucintos que en la novela anterior.

Levantei a cabeça e vi-a diante de mim, tesa, enlutada naquele vestido velho malfeito, que entufava nos ombros quando ela se apumava.

-Para onde?

D. Glória descreveu vagamente, com o dedo descarnado, um arco:

-Vou-me embora.

-A senhora não tem para onde ir.

E procurei o formigão, que tinha desaparecido.

- Vou, respondeu firme d. Glória.

Esforcei-me por dissuadi-la:

- Isso não tem cabimento, mulher. Ganhar o mundo sem destino! crie juízo.

D. Glória continuou, direita como um cabo de vassoura:

- Não estou pedindo conselho. Vim despedirme, que não saio como negro fugido. Mande-me as suas ordens.(p.167)

En este diálogo hay más evidencia de la falta de palabras y del silencio incómodo que de una voluntad de establecer una comunicación. Esta situación se acentúa en ambos personajes debido a la posición de poder de Paulo Honório. Pero aun en otros casos el carácter breve de los diálogos será una constante. Mientras en *Caetés* hay más de

un capítulo completamente dialogado, en *São Bernardo* el narrador recurre a esta estrategia cuando lo cree muy necesario o cuando prefiere dirigir la perspectiva hacia una escena pasada con el objeto de "ocultarse". Es decir, en lugar de declarar en el momento a sus posibles lectores las emociones que, para la forma de pensar del protagonista, lo harían parecer sentimental, Paulo prefiere recurrir al diálogo y sólo acotar algunas reacciones de ese momento dado. Ahora bien, de lo anterior se desprende, de nuevo, una perspectiva muy poco alentadora por parte del autor, porque prácticamente no existe la posibilidad de comunicarse. Madalena y Paulo no consiguen ni hablar ni escucharse, lo mismo sucede con el resto de los personajes, que sólo viven para oír las órdenes de Paulo Honório. Y nadie en realidad intima mínimamente con él. Graciliano Ramos parece opinar que esa imposición de autoridad que ejerce su protagonista propicia un seco mundo de silencio en el que todos son sordos y mudos en lo que concierne a las cuestiones de la vida, incluido el poderoso, que sólo puede articular mandatos por la mera sensación de demostrar el poder. Por supuesto que finalmente Ramos "salva" a Paulo Honório mediante la reflexión y la toma de conciencia que conlleva el acto de la escritura. De esta manera, la confesión de un mundo interior completamente atribulado y no menos sensible, así como la soledad que de esto nace son asumidas con franqueza por el narrador. Y esto es suficiente. Graciliano Ramos no necesita que Paulo Honório exprese cuáles son sus conclusiones tras la reflexión, ni qué determinaciones ha tomado, ni cómo siguió su historia, porque después de esa labor de autoconocimiento que acarreó el escribir sobre sí mismo no podrá ser el de antes. Además, mediante la coherencia de esta operación, Ramos confirma el proceso del *showing*, ya que si Paulo Honório ha organizado

su narrativa como una forma de pregunta al nudo que es su vida, él mismo, mejor que nadie, sabrá cuál es la respuesta.

Ahora debemos plantear qué tipo de relación se establece entre la primera novela y la segunda. Por una parte, a lo largo de este trabajo hemos defendido que el libro con el que Graciliano Ramos se da a conocer ofrece muchos indicios de lo que será la parte más importante de su obra. Por otra, es sabido que Ramos siempre menospreció a *Caetés* por considerar que era una mala novela, pero también es conocido su talante pesimista y ferozmente autocrítico, por tanto muy subjetivo. Por supuesto que tampoco podríamos inventarle a *Caetés* una complejidad narrativa o temática como la de *São Bernardo*, *Angustia* o *Vidas secas*, puesto que ciertamente no la posee. No obstante, sin *Caetés* no habría sido posible la calidad formal de *São Bernardo*, ni el intrincado mundo psicológico de Luis da Silva en *Angustia*, ni ese solitario narrador en tercera persona en *Vidas secas*. De la trilogía integrada por la historia de João Valério, Paulo Honório y Luis da Silva, la composición de la primera es necesarísima para la de las dos subsecuentes. Tan es así, que Ramos, con todo y ese estricto arrepentimiento que lo caracterizó, no abandona la voz narrativa de *Caetés*; pese a todo, hay una insistencia en el *yo*. Aunque sin llegar a las radicales propuestas formales de los novelistas que explotaron al máximo el monólogo interior, Graciliano Ramos busca, juega con las posibilidades del uso de la técnica narrativa en primera persona y sus diversas variantes del decir y el escribir. La escritura de *Infância* y las *Memórias do cárcere* ponen de relieve el particular gusto del autor por la cuestión reflexiva del *yo*. Por lo tanto, tendríamos que cuestionarnos hasta qué punto el menosprecio por *Caetés* no es el producto de la exageración un tanto ciega que sufrió por

parte de su autor, quien no supo o no pudo rebasar sus prejuicios perfeccionistas para valorar con parcialidad, sin autoelogios, en esta novela el germen de la producción posterior.

Esa trilogía en *yo* que inicia con *Caetés*, comienza formalmente con un decir que opta menos por una preocupación formal del autor respecto a la obra y más por manifestar el punto de vista del autor respecto a la pretensiosa situación de un hombre común y corriente en medio de una sociedad desprovista del "baño de oro" que los autores adheridos al movimiento regionalista aplicaron al Nordeste. El sencillo entramado y el carácter un tanto pasivo de João Valério lo comprueban. Pero, sin duda, el "decir" de esta novela constituye el primer paso para dar el segundo, que será el escribir. La escritura se convierte en el elemento determinante puesto que propicia la autorreflexión y, en cuanto a lo formal, una mayor complejidad narrativa, misma que se ha descrito en las páginas anteriores.

Ya que hemos precisado las diversas formas como se han narrado estos dos primeros *yo*, y ya que hemos mencionado la deferencia que Ramos le confiere a la escritura de memorias, preguntémosnos por qué. Parece que hay más de una respuesta. Una de ellas es de mera índole estética. Esto es, contar la historia desde la perspectiva del *yo* es partir en la búsqueda del efecto estético de mayor cercanía y confiabilidad que puede causar en el lector el desarrollo de personajes que, como João Valério y mucho más como Paulo Honório, narran la empresa de una ruta de autoconocimiento a través de su lucha contra las situaciones adversas de la vida. El enfrentamiento del individuo al inhóspito ambiente geográfico y moral, -como en el caso de *Caetés*-, o más moral que



geográfico -como en los de *São Bernardo* y *Angustia*- tendrá efectos mucho más verosímiles si son contados de una manera autobiográfica. Se podrá objetar que en *Vidas secas* también hay un enfrentamiento del individuo y el ámbito, más que nada geográfico en esta novela, pero la familia de esta historia llega a tales extremos de desamparo que no posee ni el lenguaje. El autor sabe que sería muy distinta la recepción de las historias si éstas se narraran bajo la perspectiva de la tercera persona. El narrador omnisciente todopoderoso con sus constantes intervenciones y juicios no habría podido mostrarnos de una forma tan convincente y conmovedora una situación como la de estos personajes, muy en especial como la de Paulo Honório.

Otra de las respuestas a por qué en *yo*, estriba en la particular visión del mundo que posee el autor. La cuestión de la crítica sociopolítica forma parte de ella. Por tanto, quién mejor que los mismos personajes para poner en tela de juicio ideales estrechamente vinculados con la cultura capitalista, tan radicalmente opuesta a la ideología comunista de Graciliano Ramos. De ahí, también, la frustración a que se ven expuestos los protagonistas de *Caetés* y *São Bernardo*. En ambos casos - más en el segundo-, los protagonistas manejan un discurso en el que de una u otra manera se alude a nociones tales como "éxito", "poder", "satisfacción", "orgullo". Pero su búsqueda es infructuosa, o su posesión inútil, pues se olvidan de ellos como seres humanos y se ven envueltos en su propia deshonestidad. Nada más eficaz que una historia en la que un personaje aparentemente dueño de todas las situaciones termine por mostrarse vulnerable y débil. Ese "yo" no es el líder, no es el jefe, no es la autoridad; es un ser que debe entender qué es ser "yo". Aquí es donde no podemos negar la fuerte crítica social que establece el autor a través de la técnica narrativa de la

mayor parte de su obra, a pesar de que ese no sea el objetivo principal de ésta.

Un párrafo aparte merece la relación entre Graciliano Ramos y Madalena, porque esta relación se vincula con la crítica a que hemos aludido arriba. A pesar de que Madalena no sea quien narre la historia, se evidencia que a través de ella Graciliano se expresa, pues la razón está en ella, la conciencia social está en ella, la sinceridad y la honestidad también. Las críticas que Madalena le formula a Paulo Honório son las mismas que Graciliano le hace al mundo que el protagonista representa. Esta elección de Ramos por manifestarse a través de un personaje femenino, dominado por el autoritarismo de Paulo y que no posee ninguna clase de autoridad es demasiado sugerente. Es cierto que con el suicidio de ella se manifiesta el pesimismo del autor, pues ella finalmente no puede contra el poder de Paulo. Sin embargo, una aproximación fecunda a este hecho sería aquella que se emprendiera a partir de la teoría literaria feminista, en tanto que Madalena, a pesar de no tener el poder, es el personaje que tiene la razón, pero sobre todo es el personaje que es consciente.<sup>67</sup>

El mayor objetivo de la obra de Graciliano Ramos estriba en que éste siempre tuvo una profunda necesidad por plasmar artísticamente esa investigación que, a través de sus protagonistas, realizó de los mundos interiores y oscuros del hombre. La contribución de Graciliano Ramos a la literatura brasileña es importante y valiosa porque, con un estilo conciso y apegado al rigor de la gramática, sin sofisticaciones vanguardistas, pero con un indiscutible dominio de la técnica

---

<sup>67</sup> El feminismo de Graciliano Ramos no se manifiesta sólo en Madalena. Es muy clara su identificación con otros personajes femeninos, aunque resulta mucho más patente con Madalena y la Vitória de *Vidas secas*.

narrativa, logró con creces construir un mundo en el que el *yo* adquiere un verdadero sentido a través del duro aprendizaje de sí mismo. No es ninguna casualidad que Graciliano Ramos haya sido el traductor portugués de Camus. Por tanto, no podrá negarse que la obra del autor alagoano transita, por derecho propio, el comienzo del camino del existencialismo.

## CONCLUSIONES

Considero que a lo largo de esta exposición se han podido cumplir los objetivos trazados en la introducción, además de que se han señalado otros importantes aspectos que no se habían considerado en un principio. Se dirimieron las diferencias entre los movimientos regionalista y modernista, y se especificó el caso aislado que representa Graciliano Ramos. En este sentido, acompañamos de forma indiscutible la aportación de la perspectiva de João Alexandre Barbosa en cuanto a la moderna articulación de la obra de Graciliano Ramos. Sobre todo porque de esta manera se actualiza, revalora y refrenda el lugar y la sólida importancia del autor en la literatura brasileña.

Cuando comenzamos propiamente nuestro análisis de la personalidad de João Valério, lo mejor fue haberle ganado la partida al autor y comprobar que *Caetés* sí tiene mucho que decir. Conforme avanzamos, atestiguamos los primeros indicios de la condición de antihéroes destinados a la amargura y a la soledad que poseen los diferentes protagonistas de las obras de Graciliano Ramos. Nos percatamos de que la necesidad de autoridad de João Valério se vincula con la sordidez de una sociedad pueblerina, y que esto mismo habla por el autor, que va en contra de la idealización de su región. A través de las descripciones de la monotonía de la vida en Palmeira dos Índios constatamos que Ramos jamás pretende acompañar la visión idealizada sobre el Nordeste, que otros autores formulan mediante la exaltación del folklore. Aunado a esto, hay una visión muy pesimista de las posibilidades de una vida intelectual enriquecedora en medio de un mundo en

el que no pasa nada y que, por su aislamiento, parece estar regido por la ignorancia.

Una de las partes del análisis de João Valério que más queremos destacar, porque no ha sido suficientemente valorada, es la que atañe a su silencio en aras de su agitada vida cerebral. El mundo de ensoñaciones que a toda hora experimenta el personaje provoca que su toma de conciencia del último capítulo sea amarga, aunque no se puede negar que finalmente alcanzó la honestidad que no asumía debido a su avidez de autoridad.

Una vez más, la perspectiva poco entusiasta del autor se confirmará con la caracterización del protagonista de *São Bernardo*, Paulo Honório. De esta manera, frustración, arrepentimiento, impotencia y desolación sentimental, será lo único que pueda restarle a un hombre que antes ostentó el orgullo, la soberbia, y la prepotencia sin límites, y que además se olvidó por completo de sí mismo como ser humano por darle prioridad a su éxito económico y social. A través de nuestro análisis tripartita, corroboramos el eje no emoción-emoción del carácter de Paulo Honório, y vimos que discursivamente esta evolución se realizaba en un eje que va de lo implícito a lo explícito. Es decir, a veces el protagonista, para evitar confesar sus sentimientos, escribe por sustitución. Pero también podemos apreciar que es la escritura a través de la reflexión que conlleva, el elemento que será la salvación de Paulo Honório. En este caso, la cuestión de la autoría se revela más como un acto de valentía y de necesidad emocional que como una necesidad intelectual. Paulo Honório no se conforma con ser el lector de su vida: tiene que escribirla. Asimismo, analizamos la forma en que opera el autor ficcional y cómo, gracias al fino entramado del autor implícito, caímos en la trampa que originó el no poder saber durante dos

capítulos que el libro que leíamos era el libro del protagonista. Quiero llamar la atención sobre este último punto porque a lo largo del análisis correspondiente a esta novela hay más de una alusión a la necesidad del crítico de tener una visión más global de la obra para deslindar determinadas estrategias del autor implícito porque, sólo hasta tenerla, se puede acceder a la disposición formal de cada elemento de la narración. Por lo anterior, los efectos de la primera lectura de *São Bernardo* se verán muy favorecidos y enriquecidos con los acercamientos posteriores. Por esta razón, los dos capítulos iniciales de la novela se vuelven sumamente reveladores para nuestra interpretación puesto que la renuncia al primer intento conllevaba procedimientos formales y de contenido opuestos a los que leemos. Tanto el fracaso de la parte moral y de citas latinas del padre Silvestre, como el de la composición literaria, "en lengua de Camões", de Gondim, nos hablan a nombre de Ramos. La novela no puede ser ni moralizante ni debe recurrir a formas de expresión gastadas y caducas. Así, el autor parece decirnos que con mínimos recursos se puede ser moderno y franco, sin necesidad de hacer del protagonista un ejemplo a seguir o a evitar.

Si en *Caetés* asistimos a la imposibilidad de establecer una relación amorosa o de amistad a pesar de la nutrida cantidad de personajes secundarios; en *São Bernardo* hay una sola e importante, pero ya imposible. La prepotencia de Paulo y la conciencia social de Madalena se oponen radicalmente a cualquier posibilidad sentimental, por mucho que el protagonista haya cedido en algún momento. Así, en lo concerniente a esta cuestión social y sentimental, nuevamente hay pesimismo puesto que el protagonista se aísla y es abandonado por todos.

Un aspecto que se debe destacar en estas conclusiones es el del fracaso de las tentativas intelectuales que abordan ambas novelas. Por un lado, la ignorancia del padre, del escritor del pueblo y de los individuos que participan en alguna conversación en la que tengan que salir a flote los conocimientos; por el otro, la decisión de Madalena, que claudica ante la opresión de Paulo, a pesar de que los lectores estemos conscientes de que Graciliano Ramos también ha hablado por boca de ella y que mediante ella ha expresado su reprobación al universo representado por Paulo Honório. Corroboramos una vez más que en este otro aspecto también prevalece una actitud de desaliento por parte del autor.

Por otro lado, hay satisfacción porque nuestro objetivo de mostrar la importancia de *Caetés* se cumplió. Cuando analizamos la manera en la que, discursivamente, están conformadas ambas novelas, apuntamos que determinadas características se repiten y perfeccionan en *São Bernardo*. La gran cantidad de diálogos de *Caetés*, que provocaba ese silencio del narrador, en *São Bernardo* se ve limitada por la narración del protagonista. Paulo Honório sólo recurrirá al diálogo para evitar confesarle de una manera directa a sus siempre presentes lectores las diversas emociones que experimenta. Es reiterativa su decisión de no querer mostrarse sensible.

Cuando se abordó la cuestión del manejo del tiempo y de selección de los hechos en *Caetés*, se hizo hincapié en que esa indeterminación del narrador que "dice" provoca que las intervenciones autorales se hagan más patentes en este tipo de novelas. Mientras que en *São Bernardo* esto difiere, porque el hecho de la escritura y de que haya un autor ficcional dan la pauta para que estas estrategias se justifiquen. De tal forma, la intervención del autor implícito se lleva a cabo de una manera

mucho más fina. En este sentido, confirmamos que las categorías *telling* y *showing* propuestas por Booth nos ayudan a especificar la manera en que el autor se manifiesta en la narración.

A pesar de ello, en lo concerniente a la clara diferencia de narradores en primera persona, nos topamos con ciertas dificultades teóricas, ya que las teorías literarias agrupan indiscriminadamente a los narradores en *yo*, *tú* y *él*, y no ofrecen posibilidades de variación en cada uno de los casos. Se toma la persona gramatical del narrador como algo invariable en cuanto a las modalidades de la narración. Ya vimos que no es así. Prácticamente en todas las variantes del discurso, esto es, la narración, el diálogo y la descripción, así como en el manejo del tiempo y en la selección de los hechos, es notable la diferencia entre los narradores que "dicen" y los que "escriben", puesto que, como afirma Booth, los primeros no están conscientes de que están emitiendo una obra literaria, mientras que los otros sí. *Caetés* y *São Bernardo* son dos pruebas de uno y otro caso. Así, ante semejante vacío teórico, nosotros hemos defendido el "decir" de João Valério, y hemos consolidado nuestra idea de que ese inconsciente "digo" de Valério fue necesario para que Graciliano Ramos pudiera hacer que Paulo Honório afirmara, con todo lo que implica ser consciente, "yo escribo".

Retomamos lo señalado hacia el final del capítulo 3 en cuanto a la insistencia y el sentido del *yo* en estas novelas de Graciliano Ramos. No cabe la menor duda de que esa obsesión por la escritura autobiográfica, sea ficcional o no, tiene que ver tanto con su perspectiva pesimista del mundo como con las ventajas del efecto estético de elegir un narrador en primera persona. Tal vez resulte patético, pero la operación de Ramos es poner contra la pared a sus personajes hasta que se



percaten de lo miserable de sus vidas. Lo más fuerte es que son precisamente ellos, a través de sus circunstancias, quienes se van a los extremos. La verosimilitud y el efecto que esta acción acarrea origina una recepción del texto no menos impactante. Por otra parte, no hemos descartado la cuestión biográfica para explicar estos caminos tortuosos que deben transitar los protagonistas. El mismo Ramos en la entrevista recopilada por Brayner se refería a su escritura diciendo: "Só posso escrever o que sou."<sup>68</sup> Y es cierto, además de que lo realiza con una coherencia no muy frecuente. Graciliano Ramos, de una manera exigua, siempre agreste y con un inamovible sentimiento trágico de la vida, mas poseedor de una articulación narrativa completamente moderna, nunca abandonó un hecho que se cumple con creces tanto en su obra de ficción como en la autobiográfica: ahondar en la problemática del ser humano.

---

<sup>68</sup> Homero Senna, "Revisão do Modernismo". *Graciliano Ramos*. Sônia Brayner comp. 55.



GRACILIANO RAMOS CON PABLO NERUDA

*En Folha de São Paulo,*  
18 de octubre de 1992.

## APÉNDICE

Graciliano Ramos nació el 27 de octubre de 1892 en Quebrangulo, Alagoas, y murió el 20 de marzo de 1953 en Río de Janeiro. Fue el mayor de dieciséis hijos. De carácter taciturno y reservado, Graciliano publicó su primer cuento, "Pequeno pedinte", a los 12 años en *O Dilúculo*, pequeño periódico estudiantil. Publicó bajo diferentes seudónimos: Feliciano de Olivença, Almeida Cunha, Soeiro Lobato, Lambda, y otros. Entre sus lecturas juveniles destacan Gorki, Zola, Balzac, Eça de Queiroz y Alencar, cuyo *O Guarani* fue su primera lectura, a los diez años. En 1910 el *Jornal de Alagoas* lo incluye en una encuesta sobre arte y literatura en esta ciudad. Al preguntársele cuál es su opinión sobre las escuelas literarias y cuál será la escuela del futuro, Ramos responde con unas palabras a las que permanecerá fiel:

A melhor escola é, em minha opinião, a que for mais sincera, mais simples, mais verdadeira. [...] Prefiro a escola que, rompendo a trama falsa do idealismo, descreve a vida tal e qual é, sem ilusões nem mentiras. [...] De resto, é bom a gente acostumar-se logo com as misérias da vida. É melhor do que o indivíduo depois de mergulhado em pieguices românticas, deparar com a verdade nua e crua.<sup>69</sup>

En 1920 enviuda de su primera mujer y queda con cuatro hijos pequeños; en 1928 se casa por segunda vez y toma posesión de su cargo como Prefecto de Palmeira dos

---

<sup>69</sup> Moacir Medeiros de Santana, *A face oculta de Graciliano Ramos* (Maceió: Arquivo Público de Alagoas, 1992), p.41.

Índios y concluye *Caetés*, que publicará en 1933. El estilo impecable y poco usual de sus informes llaman la atención a nivel nacional. Después de haberse mudado regresa a Palmeira dos Índios, donde comienza a escribir *São Bernardo*, que publicará en 1934. En 1936, debido a su simpatía por el comunismo, es encarcelado durante un año, sin proceso, en diferentes cárceles de Recife y Rio. En 1946 traduce a Camus (*A peste*). En 1951 y 1952 ocupa el cargo de Presidente de la *Associação Brasileira de Escritores*.

*São Bernardo*, *Vidas secas* y *Memórias do cárcere* son filmadas con gran calidad; en 1983, por ejemplo, la película basada en sus memorias fue considerada la mejor en el Festival de Cine de Cannes.

A continuación, transcribo y traduzco un "Autorretrato a los 56 años" que rescató y publicó *Folha de São Paulo* en el suplemento *Mais!* dedicado a celebrar los 100 años del nacimiento de Graciliano Ramos.<sup>70</sup>

---

<sup>70</sup> Varios, "Caminhos de Graciliano", *Mais! Suplemento de folha de São Paulo*, 18 oct. 1992, pp.4-8.



Foto: Kurt Klagsbrunn

"Autorretrato a los 56 años"

Nació en 1892, en Quebrangulo, Alagoas.

Casado dos veces, tiene siete hijos.

Altura: 1.75, zapatos N° 7, cuello N° 39.

Prefiere no salir a caminar, no le agradan los vecinos.

Detesta el radio, el teléfono y los timbres.

Le tiene horror a las personas que hablan alto.

Usa lentes; es medio calvo.

No tiene preferencia por ningún tipo de comida.

No le gustan las frutas ni los dulces.

Indiferente a la música.

Su lectura predilecta: la *Biblia*.

Escribió *Caetés* a los 34 años de edad.  
No tiene preferencia por ninguno de sus libros publicados.  
Le gusta beber aguardiente.  
Es ateo; indiferente a la Academia.  
Odia a la burguesía; adora a los niños.  
Novelistas brasileños que más le gustan: Manoel Antonio de Almeida, Machado de Assis, Jorge Amado, José Lins do Rego e Rachel de Queiroz.  
Le gustan las palabrotas habladas y escritas.  
Desea la muerte del capitalismo.  
Escribió sus libros por la mañana.  
Fuma cigarros "Selma" (tres cajetillas al día)  
Es inspector de Enseñanza; trabaja en el *Corréio da Manhã*.  
A pesar de que lo consideren pesimista, está en desacuerdo con todo.  
Tiene cinco trajes, gastados.  
Rehace sus novelas varias veces.  
Estuvo preso dos veces; le es indiferente estar preso o libre.  
Escribe a mano.  
Sus mejores amigos: Capitão Lobo (oficial comandante del cuartel en que Graciliano estuvo preso en Recife, en 1936), Cubano (ladrón que el escritor conoció en la prisión), José Lins do Rego y José Olympio.  
Tiene pocas deudas.  
Cuando era prefecto de una ciudad del interior, liberaba a los presos para que construyeran carreteras.  
Espera morir a los 57 años.

## BIBLIOGRAFÍA

- Abdala Jr., Benjamin. "Do Brasil a Portugal: imagens na ação política". *Revista de Letras*, (São Paulo), 32, (1992), 15-30.
- Abreu, Maria Isabel. "Graciliano Ramos". *Latin American Writers*. Carlos A. Solé y Maria Isabel Abreu Eds. New York: Charles Scribner's Sons, 1989, II. p. 745-754.
- Almeida, José Américo de. *A bagaceira*. 15a. ed. Rio de Janeiro: José Olympio/João Pessoa, Secretaria de Educação do Governo do Estado da Paraíba, 1978, pp. 118-226.
- Almeida, José Maurício Gomes de. *A tradição regionalista no romance brasileiro (1857-1945)*. Rio de Janeiro: Achiamé, 1980, pp. 161-225.
- Amaral, Aracy comp. y pról. *Arte y arquitectura del Modernismo brasileño (1917- 1930)*. Trad. de Marta Traba. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1978. pp. 131- 153.
- Andrade, Mário de. *Macunaíma: o herói sem nenhum caráter*. Edição crítica de Telê Porto Ancona Lopez. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos; São Paulo: Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia, 1978. 438 pp. (Biblioteca Universitária de Literatura Brasileira)
- Azevedo, Neroaldo Pontes de. *Modernismo e regionalismo. (Os anos 20 em Pernambuco)*. João Pessoa: Secretaria de Educação e Cultura de Paraíba, 1984. pp. 141-185.
- Bajtin, Mijail M. *Problemas literarios y estéticos*. Trad. de Alfredo Caballero, La Habana: Editorial Arte y Literatura, 1986. pp. 435-440.

- \_\_\_\_\_. *Teoría y estética de la novela. Trabajos de investigación*. Trad. de Helena S. Kriúkova y Vicente Cazcarra. Madrid:Taurus, 1989. (Col. Teoría y Crítica Literaria). [Es la edición española de la correspondiente cubana de arriba, pero se incluyen las dos porque ambas se consultaron.]
- Bal, Mieke. *Teoría de la narrativa. Una introducción a la narratología*. Madrid: Cátedra, 1985.
- Baptista, Abel Barros. "Na torre da igreja uma coruja piou...Autor ficcional e ficção do livro em *São Bernardo*". *Colóquio-Letras* (Lisboa), 129-130,(1993),pp. 159- 182.
- Barbosa, João Alexandre. "La modernidad en la novela brasileña". *Escritura* (Caracas), 28,(1989), pp. 389-401.
- Barthes, Roland et al. *Análisis estructural del relato*. 8a. ed. México: Premiá, 1991. 228 pp.
- Beristáin, Helena. *Diccionario de retórica y poética*. 2a. ed. México: Porrúa, 1988.
- Booth,Wyne C., *La retórica de la ficción*. Versión española, notas y bibliografía de Santiago Gubern Garriga-Nogués, Barcelona: Antoni Bosch editor, 1978, pp.3-16,141-195.
- Bourneuf, Roland y Réal Ouellet. *La novela*. 5a.ed., Barcelona: Ariel, 1989. 282 pp.
- Bosi, Alfredo, *Historia concisa de la Literatura brasileña*, México: FCE, 1982.pp. 407-436.
- Brayner, Sônia comp., *Graciliano Ramos*, Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1977, 316p. (Col.Fortuna Crítica).
- Butor, Michel, *Sobre literatura II*, Barcelona: Seix Barral, 1967. pp. 1-59.



- Campos, Haroldo de. "Serafim: um grande não livro". Pról. a Oswald de Andrade, *Memórias sentimentais de João Miramar-Serafim Ponte Grande*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978. 264 pp.
- Cândido, Atonio, "Ficção e confissão", Pról. a Graciliano Ramos, *Caetés*, 5a.ed., Rio de Janeiro: Livraria José Olympio, 1955, pp. 9-82.
- \_\_\_\_\_, "Os bichos do subterrâneo". *Tese e antitesse*. 3a. ed. São Paulo: Ed. Nacional, 1978, pp.95-118 (Col. ensaio)
- Cintra, Ismael Ângelo. "Consciência e crítica da linguagem: Graciliano Ramos". *Revista de Letras* (São Paulo), 20 (1980)pp. 49-57.
- Costa, Horácio. "Brasil, 1933: *Serafim, Caetés y Casa Grande*". *Revista de la Universidad de México* (México), 34,(1984),pp. 19-22.
- Ducrot, Oswald y Tzvetan Todorov. *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno, 1974.
- Eça de Queiroz, José Ma. de. *A ilustre Casa de Ramires*. Lisboa: Livros do Brasil, [s.a], 364 pp.
- Eco, Umberto. *Cómo se hace una tesis. Técnicas y procedimientos de investigación, estudio y escritura*. Barcelona: Gedisa, 1993. 268 pp.
- Forster, E. M. *Aspectos de la novela*. 3a. ed., Madrid: Debate, 1990, 180 pp.
- Gonçalves, Aguinaldo José. "A propósito do estilo de Graciliano Ramos". *Seminário de Estudos Literários II: 1992*. Assis: HVF-Arte & Cultura, 1994,pp. 92-97.

- Jubran, Clélia Cândida Abreu Spinardi. "A posse do discurso em *São Bernardo*". *Revista de Letras* (São Paulo), 23, (1983), pp. 39-47.
- Holanda, Aurélio Buarque. *Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa*. 2a. ed., Rio de Janeiro: Editora Nova Fradeira, 1988.
- Kayser, Wolfgang. "Qui reconté le roman?". *Poétique* (Paris), 4, (1970), pp. 257-265.
- Kozer, José. "La desintegración de la personalidad en *Angústia*, de Graciliano Ramos". *Revista de Cultura Brasileña* (Embajada de Brasil en Madrid), 31 (1971), pp. 73-79.
- Marchese, Angelo Y Joaquín Farradellas. *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*. Bracelona: Ariel, 1991. (Col. Letras e Ideas).
- Martins, Wilson. *O Modernismo (1916-1945)*. São Paulo: Cultrix, 1977. 314 pp.
- Mendilow, A. A. *Time and the Novel*. Intr. de J. Isaacs. New York: Humanities Press, 1972, pp. 35-97.
- Menezes, Raimundo de. *Dicionário literário brasileiro*. 2a. ed. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos, 1978. pp. 560-561.
- Moil, Toril. *Teoría literaria feminista*. Madrid: Cátedra, 1988, 194 pp. (Crítica y Estudios Literarios).
- Paredes, Alberto. *Las voces del relato. Manual de técnicas narrativas*. México: Grijalbo, 1993, 110 pp.
- Queiroz, Rachel de. *O quinze*. 23a. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1977, 112 pp.
- Ramos, Clara. *Mestre Graciliano. Confirmação humana de uma obra*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979, 272 pp.

- Ramos, Graciliano. *Caetés*. Posfácio de Wilson Martins. 24a. ed. Rio de Janeiro: Record, 1994, 240 pp.
- \_\_\_\_\_, *São Bernardo*. Posfácio de João Luiz Lafetá. 58a. ed. Rio de Janeiro: Record, 1992, 224 pp.
- \_\_\_\_\_, *Angústia*. Trad. Cristina Peri Rossi. Madrid: Alfaguara, 1978, 270 pp.
- \_\_\_\_\_, *Vidas secas*. Posfácio de Álvaro Lins. 64a. ed. Rio, São Paulo: Record, 1993, 160 pp.
- \_\_\_\_\_, *Infância*. Posfácio de Octávio de Faria. 27a. ed. Rio de Janeiro: Record, 1993, 272 pp.
- \_\_\_\_\_, *Insônia*. Posfácio de Adonias Filho. 15a. ed. Rio, São Paulo: Record, 1979.
- \_\_\_\_\_, *A terra dos meninos pelados*. Rio de Janeiro: Record, 1989.
- \_\_\_\_\_, *Memórias do Cárcere*. Prefácio de Nelson Werneck Sodré. 26a. ed. Rio, São Paulo: Record, 1993. (II vols.)
- Rego, José Lins do. *Ficção completa. Menino de engenho*. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1976, pp.51-138.
- Reis, Zenir Campos. "Memórias de la cárcel: comprender, resistir". *Escritura* (Caracas), 27, (1989), pp. 197-206.
- Ricœur, Paul. *Tiempo y narración II. Configuración del tiempo en el relato de ficción*. Madrid: Ediciones Cristiandad, 1987. 280 pp.
- Rodríguez Monegal, Emir. "Graciliano Ramos y el regionalismo nordestino". *Revista de la Universidad de México* (México), 30, (1983), pp. 34-41.
- Russotto, Márgara. "Intertextualidad y memoria (en la primera novela de Graciliano Ramos: *Caetés*)". *Escritura* (Caracas), 15 (1983) pp. 133-146.
- Santana, Moacir Medeiros de. *Graciliano Ramos antes de Caetés*. Maceió: Arquivo Público de Alagoas, 1983, 42pp.

- \_\_\_\_\_, *As leituras do jovem Graciliano Ramos*. Maceió: Secretaria de Comunicação Social, 1992, 32 pp.
- \_\_\_\_\_, *A face oculta de Graciliano Ramos. (Os 80 anos de um inquérito literário)*. Maceió: Arquivo Público de Alagoas, 1992, 106 pp.
- Sodré, Nelson Werneck. *Historia da Literatura brasileira*. 6a. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1976, pp. 530-533.
- Starobinski, Jean. "Le style de l'autobiographie". *Poétique* (Paris), 3, (1970), pp. 257-263.
- Tacca, Óscar. *Las voces de la novela*. Madrid: Gredos, 1973, 250 pp. (Biblioteca Románica Hispánica. II Estudios y ensayos, 194).
- Torres Rioseco, Arturo. "Graciliano Ramos". *Cuadernos Americanos* (México), 12/ 71, (1953), pp. 281-288.
- Varios. "Caminhos de Graciliano". *Mais! Suplemento de Folha de São Paulo*. (São Paulo) 18 oct. 1992, pp. 4-8.
- Varios. "Formas del Misterio. La mujer en la cultura brasileña", *El Urogallo*, (Madrid), 110/111 (1995).