

GRACILIANO RAMOS Y EL REGIONALISMO NORDESTINO

I

El problema y la solución

El problema del regionalismo, tal como fue discutido en los años veinte y treinta en América Latina, es un problema falso. Entonces fue presentado más como problema geográfico que literario. Desde un punto de vista estrictamente literario (es decir: ámbito lingüístico, contexto cultural, intertexto poético), todas las novelas son regionales ya que pertenecen a una determinada área. Por ejemplo, la primera novela moderna, el *Quijote*, trata de un caballero singular que vive en una perdida región del imperio hispánico; *Madame Bovary* se ocupa de una señora del norte de Francia que sueña despierta y ha leído demasiadas novelas románticas en su sordida ciudad de provincia. *Los hermanos Karamazov* son un conjunto de verbosos borrachos, inflamados a veces por pensamientos místicos, que habitan un pueblecito de la Rusia del Zar. Pero no sólo las así llamadas novelas realistas y regionalistas están estrictamente localizadas por el lenguaje, la poética y la visión de mundo que una inserción en el tiempo determina sino que también lo están las novelas de aventuras a la griega, los libros de caballería, toda la literatura llamada fantástica, maravillosa o mágica. En este sentido, toda novela es regional. *Los viajes de Gulliver* están tan nacionalmente enraizados en la prosa neoclásica del siglo XVIII inglés como lo está el *Candide* en la Francia de los últimos Luises, aunque sus distintas visiones poéticas pongan de relieve diferentes códigos culturales. *El proceso* y *El castillo*, de Kafka, abruma al lector con las más concretas minucias de la vida en la Europa Central durante la decadencia del imperio austro-húngaro y están atravesadas por una noción de culpa que proviene directamente del Viejo Testamento, tal como lo leían e interpretaban los judíos del ghetto de Praga. Cuando Borges escribe sobre héroes escandinavos o chinos o irlandeses está siempre escribiendo sobre una enorme y dispersa biblioteca, llena de libros ingleses y situada en un suburbio cosmopolita del mundo: Buenos Aires. De hecho, poco importa literariamente cuál sea la situación geográfica del escritor. Lo que realmente importa es la naturaleza de su código lingüístico y cultural, de su poética. Desde este punto de vista, algunos libros son más regionales que otros porque tienden a presentar sólo los aspectos típicos (*id est*: pasajes) de un determinado lugar y ambiente: el color local. Jamás se mueven de ese nivel de connotación inmediata para alcanzar las estructuras profundas, y por eso permanentes. Es en este nivel que cabe situar el problema del regionalismo brasileño y, en particular, el del regionalismo de la novela

del Nordeste en la primera mitad de este siglo. Una diferencia estructural, a pesar de la semejanza temática, separa la obra de sus más notorios practicantes. En tanto que José Lins do Rêgo y Jorge Amado se sitúan del lado del regionalismo pintoresco, Graciliano Ramos se instala, hondamente, en el regionalismo esencial. El mismo de Cervantes, Flaubert, Dostoyevski y Kafka.¹

II

Regionalismo y Modernismo

Debido a las vastas diferencias naturales entre la selva amazónica y el desierto del Nordeste, las áridas mesetas de Minas Gerais y la blanda, sensual, costa de Rio de Janeiro, los húmedos bosques de Santa Catarina y los templados espacios abiertos de Rio Grande do Sul, el Brasil abarca una enorme variedad de culturas. Dos microcosmos que forman ese macrocosmos están reflejados brillantemente en la novela brasileña de este siglo. Como los novelistas norteamericanos del siglo pasado, los brasileños no pudieron evitar ser regionalistas. Por esta razón, la "novela brasileña", paradigma y prototipo de un género nacional, existe tan poco en la realidad literaria como la "novela norteamericana" en la suya. Esto no ha impedido que la mayoría de la crítica brasileña de la primera mitad del siglo se haya desgastado en el descubrimiento (o invención) de irrefutables rasgos locales.

Así, se han señalado los contrastes obvios entre la ficción escrita en el Nordeste —tierra trágica de desiertos y hambres periódicas, de rebelión épica y sangrienta— y la ficción del Sur: esa región de *gauchos* tan similar en muchos aspectos culturales al Oeste norteamericano y a las llanuras rioplatenses. También se han discutido las diferencias que hay entre los novelistas introspectivos de Minas Gerais y los más brillantes y extrovertidos de los grandes puertos del Atlántico. Pero es tan inútil hablar de la escuela del Nordeste (confundiendo poética con geografía) como lo es hablar de los novelistas sureños en Estados Unidos o del grupo judío de New York. Aunque este enfoque pueda tener méritos pedagógicos (aclara lo obvio, cataloga lo externo) se basa en presupuestos erróneos. Parece suponer que la novela brasileña está sólo condicionada por el medio, que todos sus practicantes escriben exclusivamente dentro de los esquemas del realismo más o menos socialista o crítico, que la novela es (en una palabra) una forma de documento.

Hace treinta o cuarenta años estos puntos de vista eran aceptados prácticamente sin discusión por la crítica brasileña, como lo eran también en el resto de América Latina. El impacto de la Naturaleza sobre el Hombre (que desconcertó

y maravilló a los primeros cronistas), el descubrimiento del compromiso político y las teorías del realismo, vulgarizadas por la burocracia de la Internacional estalinista, fueron anchamente divulgados y casi siempre aceptados en casi toda América Latina. No sólo en Brasil, sino también en México y Argentina, en Ecuador y Cuba, en Chile y Venezuela, en Perú y Uruguay, los escritores de los años veinte, treinta y cuarenta se dedicaron a levantar el inventario de sus patrias, describiendo ríos y montañas, denunciando a las oligarquías locales y al omnipresente (aunque no siempre visible) imperialismo norteamericano. (Del soviético no se quería saber nada entonces.)

En ese periodo, se escribieron novelas para mostrar el destino atroz de los indios del altiplano (Jorge Icaza, de Ecuador, y Ciro Alegría, del Perú, ganaron fama por defender a sus anónimos compatriotas), o los laberintos de la política del caudillismo (Mariano Azuela y Martín Luis Guzmán, en México, exploraron todas sus turbias avenidas), o las incrustaciones feudales que todavía sobrevivían en la América de este siglo. (José Eustasio Rivera, en Colombia, y Rómulo Gallegos, en Venezuela, catalogaron sus horrores.) Muy pocos de estos novelistas hispanoamericanos estaban entonces comprometidos con la realidad material del instrumento que usaban. Si bien su propósito era el realismo documental, las novelas que producían eran ejercicios estilizados de descripción abstracta o alegórica de una realidad que conocían superficialmente: panfletos políticos apenas disfrazados de ficción, piadosos libelos.² Desde el punto de vista literario, sus libros pertenecían al modo pastoral: eran descripciones minuciosas de una realidad ajena que el autor componía para lectores también ajenos a ella. El agudo análisis de William Empson (*Some Versions of Pastoral*) fue totalmente desoído por críticos que habían leído a Lukacs y a Goldmann, que siempre citaban al peor Sartre, pero eran analfabetos en formalismo, *New Criticism* o el estructuralismo germánico.³

III

El Modernismo: un entierro prematuro

El movimiento regionalista de los años veinte y treinta en Brasil se desarrolló en ese contexto de una crítica miope y limitada por lo general. De hecho, el movimiento había empezado en otra área geográfica y con otros presupuestos casi una década antes. Tenía su origen en escritores que sintieron la necesidad de cortar todos los vínculos con la ficción y la retórica portuguesas que, aún entonces, eran fomentadas por el academismo de una literatura oficial, totalmente dependiente del modelo, o los modelos, de la Europa occidental. Para liberarse de esta tutela metropolitana, los vanguardistas se volvieron a Francia e Italia. La Semana de Arte Moderna que se desarrolló en São Paulo en julio de 1922, y tuvo reverberaciones inmediatas en Río de Janeiro y Minas Gerais, produjo un tremendo impacto en la vida cultural del resto de la nación y marcó el comienzo de una ola de renovación de muy importantes consecuencias, hasta hoy. El grupo fue bautizado en el Brasil de Modernista y de allí salió el apelativo *Modernismo*, que no debe ser confundido con el Modernismo hispanoamericano, fundado unos treinta años antes por Rubén Darío y otros poetas, bajo la influencia de la poesía simbolista francesa y de la pintura pre-rafaelista británica. (Este movimiento tiene su equivalente en el Simbolismo brasileño.)

Aunqu muy claramente inspirada en el Futurismo italia-

Rómulo
Gallegos



no y en otros ismos europeos, la Semana de Arte Moderna se orientó también hacia el descubrimiento del Brasil. El contacto con y la imitación de Marinetti, Blaise Cendrars, Fernand Léger, Dada y los primeros surrealistas, llevó a los escritores brasileños (en forma algo inesperada) a una búsqueda de la expresión nacional en la lengua y a una reevaluación de las raíces culturales. Mario de Andrade (1893-1945) fue uno de los jefes del movimiento. Poeta y crítico de gran fecundidad periodística, incansable lector de varias lenguas, divulgador amable y divertido, fue de los primeros en proponer una lengua brasileña y atacar (por la parodia) el portugués del oficialismo. Su única novela extensa, *Macunaíma* (1928), tiene el deliberado propósito de construir una narración poética basada en todo el folklore brasileño y en la actualidad cultural paulista, para demostrar con el ejemplo la existencia de una lengua brasileña, tan distinta de la portuguesa como la norteamericana lo es de la inglesa. El mérito mayor de *Macunaíma* fue apuntar, desde el comienzo del Modernismo, dos verdades muy importantes: el realismo documental es un punto muerto para la novela; el lenguaje es el primero y más crítico problema que enfrenta el novelista. A través de su libro inclasificable, Mario de Andrade mostró que la novela brasileña no necesitaba ser un mero registro de la realidad aparential y debía ser una creación mitopoeica. Concentrándose más en el lenguaje que en la verosimilitud de la fábula, más en la estructura serial de la narrativa que en la psicología de los personajes, Mario de Andrade demostró estar ocupándose primero de las cosas primeras. Más radical y violento que Mario, fue su amigo y rival Oswald de Andrade (1890-1954). En dos novelas y dos manifiestos, escritos y publicados en la década de los veinte, Oswald alteró

por completo la estimativa de su época. *Memorias sentimentais de João Miramar* (1923), escrita en el estilo telegráfico que habían puesto de moda los futuristas, fragmentando la narrativa en breves y hasta brevísimos capítulos (algunos, pequeños poemas en prosa), jugando con las palabras y la tipografía, esta novela ha sido comparada con la obra más enciclopédica de Joyce. De hecho, está más cerca de los experimentos de Marinetti o Cendrars y hasta de Ilya Ehrenburg, o del tipo de prosa que en las letras norteamericanas está asociada a los nombres de Gertrude Stein, el primer Hemingway y el Dos Passos de *Manhattan Transfer*. Pero en el momento de su publicación, el libro era en el contexto brasileño un desafío intolerable. Por el uso (y abuso) del lenguaje coloquial, de las obscenidades y hasta del *slang* paulista, Andrade demolió la prosa portuguesa de los simbolistas, que aún tenía crédito en su patria. Entre *Miramar* y su segunda "novela-invencción" (como la llama Haroldo de Campos), se sitúan los manifiestos: *Pau Brasil* (1924) y *Antropófago* (1928, el mismo año de *Macunaíma*). Si en el primero, Oswald versificaba fragmentos de la *Carta* de Pero Vaz de Caminha sobre el descubrimiento del Brasil, así como otras crónicas de exploradores y viajeros europeos, para marcar así una búsqueda heterodoxa de raíces, en el segundo Oswald presentaba toda una poética de la asimilación, corrupción y carnavalización de la herencia cultural europea. Fechado para conmemorar a una de las primeras víctimas del canibalismo ritual de los indios brasileños, el obispo portugués Sardinha (nombre fatal, sin duda), el manifiesto usaba la parodia y la sátira para desconstruir la cultura oficial e instaurar una poética de la inversión. De Frazer, Lévy-Bruhl y Freud (especialmente *Tótem y Tabú*), pero también y sobre todo de Nietzsche, Oswald tomaba, canibalísticamente, una teoría que rebautizó de Matriarcado y que habría de ilustrar no sólo sus dos novelas sino también la de Mario.

Aunque publicada en 1933, con un amargo final en que se mostraba la desilusión provocada por la caída de la Bolsa de Wall Street (que liquidó la fortuna de los cafeteros paulistas, élite a la que pertenecía Oswald), su segunda novela, *Serafim Ponte Grande*, ya estaba sustancialmente escrita en la época del segundo manifiesto y era (es) la mejor expresión de la antropofagia, incluso por el epílogo alegórico y explosivo. Más hondamente experimental que *Miramar*, más narrativa, *Serafim* lleva hasta sus últimos extremos la poética del Modernismo. Infortunadamente, en el momento de su aparición, cuando ya estaba en el poder un caudillo del Sur, Getulio Vargas, que inventaría el fascista Estado Novo, la irreverencia del texto, su sentido carnavalizado de la realidad, su humor violento, parecerían demasiado frívolos. No lo eran pero la ceguera del momento así lo quiso. El propio Oswald se lanzó en la lucha política activa, orientando su narrativa hacia el realismo socialista que nunca fue su fuerte. Por su parte, también Mario se volvió solemne, burócrata y comprometido.⁴ Desde muchos puntos de vista, el intento realizado por los Andrade en el Brasil de los años veinte puede ser comparado con el que ensaya Jorge Luis Borges en Buenos Aires, durante esta década y la siguiente. Sus narraciones de esa época, que concentraría en *Historia universal de la infamia* (1935) y *El jardín de senderos que se bifurcan* (1941), enfatizaban, como lo habían hecho antes *Macunaíma* o *Serafim*, las cualidades mitopoéticas de la imaginación y revelaban la misma urgencia de romper con una tradición muerta para crear un verdadero lenguaje narrativo latinoamericano. Aunque tuvo más éxito que los Andrade en sus experimentos y se convirtió, a partir de los años cuarenta, en jefe de un

pequeño grupo de narradores que se reunían en torno de la revista *Sur* (Adolfo Bioy Casares es el más notorio), la principal línea de la ficción argentina continuó hasta la década del sesenta distraída por las ilusiones del realismo. En Brasil, habría que esperar a la aparición de João Guimarães Rosa (1908-1967), y a la revaluación crítica de Graciliano Ramos, para restaurar el diálogo crítico a su verdadero territorio.⁵

Pero volvamos a la década del veinte. Si los esfuerzos de Mario y de Oswald parecieron malograrse ya a comienzos de los años treinta, un contramovimiento había empezado a formarse hacia 1926 y como reacción polémica contra los modernistas de São Paulo. Un énfasis nuevo y renovado sobre el regionalismo marcó el grupo que aparece en el Nordeste como desafío a los paulistas.

IV

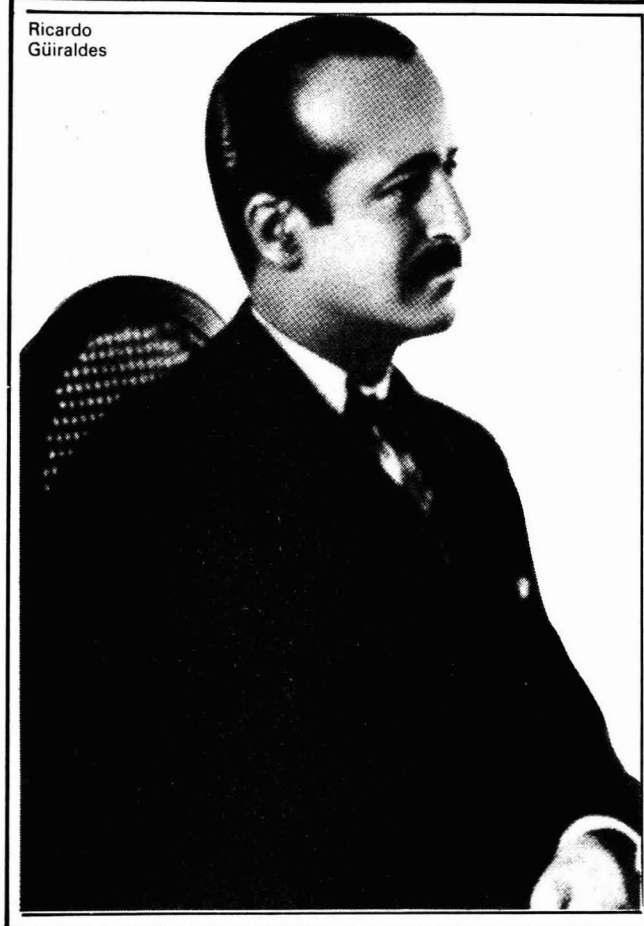
El regionalismo Nordesteño: un callejón sin salida

El punto de partida del contramovimiento fue el Primeiro Congresso de Regionalistas do Nordeste que ocurrió en Recife, en 1926. Si São Paulo representa, aún hoy, el Brasil moderno y dinámico del desarrollo económico, el Nordeste (sobre todo en los años veinte) representaba el Brasil que la nueva industrialización estaba dejando de lado. Era entonces una región de economía obsoleta, basada en la caña de azúcar, y en la que todavía el mundo patriarcal de los herederos de grandes propietarios de esclavos existía en el contexto de la experiencia cíclica de la seca y el hambre que soltaba a los caminos los *retirantes*, emigrados internos que huían periódicamente del indomeñable interior. En muchos aspectos, esa tierra dura combina las realidades y pesadillescas visiones que ya eran familiares a los lectores de Sherwood Anderson, William Faulkner y hasta del John Steinbeck de *The Grapes of Wrath*. Sólo que el contexto nordestino es aún más duro y trágico.

Inspirado por hombres como el sociólogo Gilberto Freyre (nacido en 1900), el Congresso de Regionalistas marcó el comienzo de un importante movimiento: sirvió para colocar el Nordeste en el mapa de la ficción brasileña de este siglo. Lo hizo con una vitalidad y esplendor tales que se llegó a olvidar el hecho de que la novela del Nordeste no es la novela brasileña entera. Uno de los clásicos de la sociología narrativa brasileña, *Os Sertões*, de Euclides da Cunha, escrito en 1902, ya había explorado las vastas posibilidades épicas de esa región del Brasil; en su monumental, *Casa Grande e Senzala*, Freyre había agregado, en 1933, a la visión poética de Da Cunha su propia visión, amplia y minuciosa, de un pasado en decadencia.

A partir de escritores como José Américo de Almeida (cuya novela *A Bagaceira*, 1928, es una obra precursora) y de Rachel de Queiroz (que antes de cumplir los veinte escribió *O Quinze*, un documento novelesco, clásico y sobrio sobre los *retirantes* del año 1915, publicado en 1930), los novelistas del Nordeste, y sobre todo Graciliano Ramos, José Lins do Rêgo y Jorge Amado, pronto alcanzaron notoriedad en todo el Brasil. De los tres, el primero en tener fama internacional fue Amado. Simpatizante del jefe comunista Luiz Carlos Prestes (cuya hagiografía escribió en 1942), Amado fue ampliamente traducido en los países socialistas. Más tardíamente, también alcanzó éxito en los Estados Unidos, cuando ya su fervor izquierdista se había acabado. Una de sus novelas más divertidas de la última época, *Gabriela, Cravo e Canela* (1958), fue la primera latinoamericana en convertirse en best-seller.

Ricardo
Güiraldes



Publicada en New York, 1962, fue reseñada en la primera página de la sección bibliográfica del *New York Times*, honor entonces reservado sólo a literaturas europeas. A pesar de este éxito internacional, luego aumentado por el de la adaptación cinematográfica de otra de sus novelas, *Dona Flor e os seus dois maridos*, Amado (nacido en 1912) no es considerado por la mejor crítica brasileña como el igual de Lins do Rêgo o de Graciliano Ramos. Las razones son obvias. Aunque es un narrador nato y un escritor de gran encanto, sus novelas se resienten por la facilidad. En la época de su entrega al realismo socialista, Amado convirtió sus novelas en meros panfletos, aquí y allá aliviados por descripciones gráficas y hasta pornográficas de la vida en las plantaciones del Nordeste o en los suburbios de sus ciudades. *Jubiabá*, por ejemplo, que apareció en 1935, es una narración extravagante, una suerte de grand-guignol de horrores, presentada como un documento sobre la situación de la clase obrera en Bahía. Más tributaria de Eugène Sue que de Marx, la novela sólo gustó a los camaradas. Con ese tipo de regionalismo abstracto, los novelistas del Nordeste no podían ir muy lejos.

Más interesante es el caso de Lins do Rêgo (1901-1957). Él también se inició con un ciclo de novelas regionalistas sobre la explotación de la caña de azúcar, pero su enfoque era completamente distinto del de Amado. En vez de escribir sus novelas con un modelo marxista a la mano, extrajo de su experiencia de muchacho nacido y educado en ingenios azucareros, la materia prima y el enfoque de sus libros. Era (como se lo marcaría amistosamente Graciliano Ramos) hijo de los dueños. Lo que escribió en una prosa rica, caótica y periodística, fue su propia búsqueda del tiempo perdido. Como *Don Segundo Sombra* (1926), la obra maestra del argentino Ri-

cardo Güiraldes, sus novelas están llenas de la nostalgia de la memoria. Lins do Rêgo tenía una visión menos poética y elegante que la de Güiraldes, pero su ciclo de la caña de azúcar abarca más y es más precioso como documento. Con brío y emoción, escribió novelas que lo situaron, rápidamente, entre los más exitosos narradores del Nordeste. Las ásperas realidades de la región áspera estaban vistas a través del modelo que su maestro, Gilberto Freyre, había creado. A estas teorías y observaciones, sumó Lins do Rêgo su propia experiencia, enriquecida por el contacto (en Alagoas, durante los años de iniciación) de gente como Rachel de Queiroz y Graciliano Ramos. Generoso, Lins do Rêgo fue de los primeros en reconocer y celebrar el talento único de este último.

Más tarde, el éxito de las novelas de la caña de azúcar y una larga residencia en Rio de Janeiro, atenuaron la inmediatez de su crónica. Mientras vivió en Rio completó, entre otras, tres de sus más ambiciosas novelas: *Pedra bonita* (1938), *Fogo Morto* (1943) y *Cangaceiros* (1953). Escribiendo entonces desde un punto de vista más objetivo y no a partir de sus recuerdos de muchacho del ingenio azucarero, Lins do Rêgo demostró mejor sus limitaciones de novelista. Sólo la primera de estas novelas es realmente una sólida obra. Esa crónica ficticia de una rebelión en los desiertos del Nordeste, encendida por un fanático que pretende ser un nuevo Cristo (y tal vez él mismo se lo creía), está presentada a través de los ojos de un muchacho, Antonio Bento, descendiente del fanático. La historia se desarrolla en dos niveles del tiempo —un “presente” en que se evoca el pasado remoto—; ambos acaban por fundirse al final de la novela. El punto de vista elegido por el autor es a la vez distante e inmediato. Lins do Rêgo no tenía la capacidad necesaria para llevar a cabo totalmente su ambición: las dos últimas novelas importantes que escribió así lo demuestran. En tanto que *Fogo Morto* está a menudo rescatada por el vigor de ciertos personajes folklóricos, como el capitán Vittorino Carneiro da Cunha, *Cangaceiros* depende demasiado del atractivo del tema mismo: esos coloridos bandoleros del desierto nordestino que han suscitado tanta música y películas en el Brasil. Para un rápido balance, las limitaciones de Lins do Rêgo como novelista no obliteran del todo sus aciertos. En muchos sentidos, ya él había descubierto que las novelas regionales dependen de una transcripción imaginativa del lenguaje coloquial, tal como realmente es usado en la región. Desde São Paulo, Mario y Oswald de Andrade habían luchado sin pausa por liberar al portugués del Brasil de la dicción y la gramatiquería de la vieja, estancada metrópoli. Aunque Lins do Rêgo se opuso a muchas de las influencias europeas que impregnaban el movimiento modernista brasileño, compartía con los Andrade la preocupación por el lenguaje realmente hablado en Brasil. En tanto que el propósito de los paulistas era realmente reemplazar una retórica anticuada por una nueva, Lins do Rêgo daba a veces la impresión de que sólo quisiera eliminar todo tipo de retórica. En sus novelas, que se caracterizan por una gran libertad de expresión, él intentó transcribir el “verdadero” lenguaje de los personajes. Lo que le faltó fue la necesaria disciplina para mantener el lenguaje hablado en un nivel de permanente invención. Debido a su esfuerzo por ser fiel a las palabras y la fonética de su gente, a menudo se convirtió en literal y monótono, antigramatical y hasta un punto intolerable. El resultado de sus esfuerzos de documentación regional justificó muchas veces la acusación de algunos críticos de que “escribía mal”. Con Amado y Lins do Rêgo el regionalismo del Nordeste parecía haberse encerrado en un callejón sin salida.

Mestre Graciliano

Hasta cierto punto, Amado y Lins do Rêgo no se preocuparon demasiado por escribir bien y descansaron, incluso suicidamente, en su intuición de narradores natos. Entre los novelistas del Nordeste, el que realmente se preocupó por escribir bien (con un fanatismo que conocieron Flaubert y el Joyce de *Dubliners*) fue Graciliano Ramos (1892-1953), el mejor novelista del periodo. El apelativo de Mestre Graciliano, o Mestre Graça, con que lo saludaban sus discípulos de gramática y lenguas modernas, anticipó el título de maestro de la novela brasileña contemporánea que habría de concederle más tarde la crítica.

Ramos fue tan marginal en su puesto de empleado público de una región perdida del Brasil como el Nordeste mismo es marginal al Brasil moderno. Su experiencia como Prefecto de Palmeira dos Índios en Alagoas (donde era dueño de una tienda llamada Sincera) sólo duró un par de años, pero los relatorios oficiales que escribió en ese periodo llamaron la atención del Brasil entero por la economía y precisión de su lenguaje. Graciliano Ramos fue Director de la Imprenta Oficial, en Maceió, la capital del Estado (1930-1931) y, más adelante, Director de Instrucción Pública por un lapso de tres años (1933-1936). Un introvertido, tímido hasta el extremo del silencio total o a la emisión, epigramática, de frases que no solicitan el diálogo, Ramos manifestó su reticencia hasta por la demora en publicar su primera novela. Iniciada en 1925, Ramos tenía ya cuarenta y un años cuando *Caelés* apareció en 1933. Al año siguiente saldría su segunda novela, *São Bernardo*, que él llegaría a considerar como menos mala que la anterior.

Nacido en una localidad que tenía el nombre simbólico de Cuadrángulo, hijo de un pequeño terrateniente y comerciante, el coronel Sebastião Ramos (el título era honorífico), criado entre gritos y golpes, Graciliano se acostumbró a encerrarse en sí mismo hasta un extremo casi patológico. Una enfermedad lo dejó casi ciego por un tiempo, dificultando aún más el aprendizaje de las primeras letras. Tenía unos nueve años cuando pudo empezar a leer con cierta facilidad. Pero a pesar de la demora, y la falta de estímulos del ambiente familiar, Graciliano aprendió (o se enseñó a sí mismo) no sólo el mejor portugués de su generación sino también el francés y el inglés. Durante sus años de principiante literario, estuvo bajo la influencia de Gorki y de algunos maestros de la lengua portuguesa, como el novelista Eça de Queiroz (cuya corrosiva ironía le serviría de modelo en *Caelés*), y de novelista brasileños como Machado de Assis y Raúl Pompéia, y del famoso cronista de *Os Sertões* Euclides da Cunha. Pero fue el encuentro y la amistad con Lins do Rêgo y Rachel de Queiroz en Maceió, los que orientaron su obra en un sentido que permitiría su asimilación superficial al grupo del Nordeste.

El libro que oficializaría ese equívoco se llama *Vidas Secas* y fue publicado en 1938. La crítica de la época se apresuró a proclamarlo una obra maestra del regionalismo y el mejor libro de Graciliano Ramos. El juicio hoy podría calificarse. Es verdad que supera la restante producción nordestina y que es, tal vez, su mejor libro. Pero como novela, es algo más que una narrativa del Nordeste y, dentro de la obra entera del autor, no es siquiera su libro más representativo, más suyo. El equívoco hoy es inaceptable. En 1938 podía aún justificarse. Como *Vidas Secas* describe la odisea de una familia del interior de Alagoas en busca de trabajo, y muestra en su peripecia la explotación económica y la prepotencia de los

representantes del poder (militar, patronal), el libro puede ser legítimamente leído como un documento sobre el destino de los miserables retirantes del Nordeste. Pero el libro dice más. Por estar escrito en una lengua económica y escueta, despojada de todo adorno, por evitar el discurso ideológico del autor, y eliminar el diálogo (sólo se conoce lo que los personajes dicen y piensan por un narrador en tercera persona que se adhiere íntimamente a ellos), *Vidas Secas* produce un impacto mayor que el de las obras laxas y discursivas de Lins do Rêgo, o las truculentas del Amado de esos años. Cada uno de los capítulos de *Vidas Secas* es autónomo (fueron adelantados originariamente en la prensa brasileña como cuentos) pero la articulación narrativa de los mismos es magistral. Condensan la experiencia de un novelista que había aprendido, en sus tres libros ya publicados, el valor de la reticencia. Por evitar el análisis, mal llamado psicológico (del que había abusado en la novela anterior, *Angústia*, 1936) Graciliano Ramos consigue revelar, más por alusión que por exposición directa, la vida interior de sus desposeídos personajes. Sus relaciones con el medio y con los animales que los rodean, dicen más que cualquier disertación. El sol, un perro y una sombra son personajes tan legítimos del relato como Fabiano, su mujer y sus dos hijos.

Ramos era un hombre silencioso que sólo se abría ante amigos muy probados, y *Vidas Secas* es un libro silencioso, el tipo de obra que necesita ser releída para revelarse enteramente. Aunque la fatalidad y la injusticia se ceban con sus personajes, Graciliano Ramos rehuye el panfleto. Incluso rehuye la fácil solución trágica: Fabiano y los suyos han de seguir luchando y padeciendo, sin aprender a rebelarse, confiando siempre en la solución milagrosa que les fue inculcada con el pan y el vino de la comunión. Con la perspectiva actual es fácil comprender por qué un libro tan fatalista fue celebrado hasta por la izquierda más militante. A riesgo de mal interpretar el libro, la crítica prefirió verlo como un documento sobre la injusticia de un sistema paternalista y casi feudal. Subrayaron lo que *Vidas Secas* tenía de escueta denuncia; se saltaron lo que era, en definitiva, una visión pesimista del hombre y la sociedad del Nordeste. Cuando Fabiano se enfrenta por segunda vez con el soldado amarillo que lo había abusado y castigado, se humilla por segunda vez porque éste representa el Gobierno, y el Gobierno es siempre Gobierno. La izquierda pasó como sobre ascuas por esta conclusión y sólo celebró la denuncia.

Había otra razón para que Graciliano Ramos fuese saludado como un maestro del regionalismo político. En 1936, había sido preso y mantenido en la cárcel casi un año, sin juicio ni acusación, por sus conocidas simpatías con el comunismo. El mismo Gobierno de Vargas que había premiado la neutralidad política de Mario de Andrade nombrándolo Director del Instituto de Artes de la Universidad del Distrito Federal (Rio de Janeiro, 1938), habría de perseguir y torturar psicológicamente a Graciliano Ramos, convirtiéndolo automáticamente en mártir de la izquierda. Aunque ya en 1937, Ramos salió de la injusta prisión, en torno a su figura se centraron en Rio de Janeiro escritores contestatarios. En ese contexto, *Vidas Secas*, y toda la obra anterior y posterior de Graciliano Ramos habría de ser leída y discutida. Una lectura diferente de ésta se impone, sin embargo, ahora.

Polémica tácita con el Modernismo

Es bien conocida la actitud anti-modernista de Graciliano Ramos. En más de una ocasión se refirió acremente, y hasta

con desprecio, a los paulistas que iniciaron un movimiento que él veía como excesivamente preocupado con la modernidad europeizante. El vanguardismo de Mario y Oswald de Andrade no le interesaba para nada. De ahí que haya sido muy fácil filiarlo (por su temática y su poética) en el grupo del Nordeste. Pero lo que se ha observado menos es que también Graciliano Ramos se ha referido acremente a muchos de sus compañeros regionalistas. La facilidad de Jorge Amado le pareció siempre aliteraria; el punto de vista de Lins do Rêgo, demasiado elitista. (Aunque era amigo de ambos, no se callaba sus críticas, en privado y en público.) Pero lo que es menos sabido es que ya en su primera novela atacaba tanto los excesos del regionalismo como los presupuestos básicos de la antropofagia. Al escoger como protagonista de *Caetés* a un intelectual de provincia, que sueña con escribir una novela histórica sobre los indios que poblaron esa región en la época del descubrimiento y conquista del Brasil (los caetés del título), Graciliano Ramos está matando dos pájaros de un tiro. El regionalismo aparece ridiculizado en la mediocridad del ambiente con una ferocidad que ha hecho recordar a la crítica las novelas de Eça de Queiroz. Lo que nadie parece haber notado es que la idea de una novela histórica sobre los caetés es un pretexto para una polémica tácita con los postulados de *Manifiesto Antropófago*, de Oswald de Andrade. Porque ese manifiesto toma como punto de partida simbólico precisamente el momento en que los indios caetés matan y devoran al obispo Sardinha. Al burlarse de la empresa imposible de reconstruir aquel episodio y de las ambiciones del narrador, João Valério, Graciliano Ramos se está burlando también de las pretensiones de Oswald de Andrade de reconstruir en la São Paulo de los años veinte un matriarcado de Pindorama que tal vez sólo existió en su imaginación encendida por los fuegos de Nietzsche y Freud.

Tal vez la inquina que posteriormente mantuviera Graciliano Ramos contra éste, su primer libro, se debía al hecho de que la polémica tácita resultó invisible. Ni siquiera Antonio Cândido (que ha dedicado buenas observaciones al libro) parece haber sospechado la coincidencia entre el mediocre proyecto de João Valério y la doctrina antropofágica de Oswald de Andrade.⁸ Sin embargo, en el contraste entre la mediocridad del ambiente provinciano en que se mueve el narrador y su ambición de novelista histórico, se insinúa sutilmente una burla a los antropófagos. Al fin y al cabo, si João Valério, que era de Alagoas, no podía reconstruir una sociedad perdida irremediablemente, qué podrían hacer los antropófagos paulistas que tal vez sólo vieron un indio en las láminas de Hans Staden o de Theodore de Bry. Para Graciliano Ramos, ese canibalismo de los Modernistas era apenas un juego literario. Una frase de una entrevista con Homero Senna, sintetiza su oposición al grupo de São Paulo:

—E que impressão lhe ficou do Modernismo?
—Muito ruim. Sempre achei aquilo uma tapeação desonesta. Salvo raríssimas exceções os modernistas brasileiros eram unos cabotinos. Enquanto outros procuravam estudar alguma coisa, ver, sentir, eles importavam Marinetti.

—Quer dizer que não se considera modernista?
—Que ideia! Enquanto os rapazes de 22 promoviam seu movimentozinho, achava-me em Palmeira dos Índios, em pleno sertão alagoano, vendendo chita no balcão⁹

Más tarde, Graciliano Ramos llegaría a conocer a Oswald

de Andrade y a manifestar su simpatía por él, pero esa simpatía no se extendió nunca al movimiento modernista que él veía (con delicado error) como un apéndice del futurismo. No es cuestión de discutir ahora este enfoque parcial sino de registrar la intención de polémica tácita con la antropofagia que tiene, casi invisible, *Caetés*. Aunque el autor se negase a admitirlo, esta novela era algo más que un libro olvidable.

El regionalismo psicológico

Si Graciliano Ramos se apartaba, en teoría y práctica, del Modernismo, también se apartaba en la práctica del regionalismo como lo entendían sus amigos de Alagoas. Así lo demuestran las dos novelas que publica sucesivamente después de *Caetés*. Tanto *São Bernardo* como *Angústia* se sitúan, no en el sertão, sino en pequeñas ciudades del interior en que la mediocridad de la vida y las pasiones mezquinas se vuelven más ridículas por las ambiciones literarias de sus narradores protagonistas. Ambos libros están más cerca del Flaubert de *Madame Bovary* o *L'Education sentimentale*, del Dostoievski de *Crimen y castigo*, que de los narradores del regionalismo brasileño. Son novelas psicológicas en que la maldad del protagonista de la primera, y los impulsos criminales del protagonista de la segunda, importan más que la descripción del ambiente o las costumbres. Representan una variante de la mal llamada "novela psicológica." A las exploraciones de Eça de Queiroz y Machado de Assis, suman una obsesión del autor por las fracasadas ambiciones literarias.

Novelas en que el sarcasmo y la ironía conducen a veces el texto a la parodia, fueron leídas como documentos realistas. La confusión es explicable. También Flaubert fue identificado con el realismo decimonónico, a pesar de *Salammbô*, de *La Tentation de Saint-Antoine*, de *Bouvard et Pécuchet*; es decir: de su obra más creadora y original. Algo de la mediocridad, aunque nada de la inocencia, de los escritos de Flaubert asoma en el Paulo Honório de *São Bernardo* y en el Luis da Silva de *Angústia*. Lo que agrega Graciliano Ramos es lo que ya había encontrado en Machado de Assis: esa metanarración que convierte el *São Bernardo* que lee el lector en el *São Bernardo* que escribe Paulo Honório. La distancia es mayor en *Angústia*, o parece mayor, porque Luis da Silva no logra dar remate a sus notas. O, por lo menos, el texto de la novela no tiene la condición de acabamiento que el de *São Bernardo*. Hay una razón biográfica para esta diferencia entre una y otra narración. En tanto que Graciliano Ramos corrigió hasta el menor detalle de las otras novelas que publicó en vida, *Angústia* salió a la luz en 1936 cuando él todavía estaba preso. No hubo revisión final, acontecimiento que provoca no pocas de las lamentaciones del autor en sus *Memórias do cárcere*. Circula, incluso, la leyenda de que por estar inconforme con el texto de *Angústia*, resolvió destruirlo, arrojándolo a la basura. Su mujer, Heloísa, y Rachel de Queiroz, serían las encargadas de rescatar el manuscrito y protegerlo del autor, y de la policía, hasta su publicación. (Otra variante de la leyenda indica que todo fue programado por el autor, como una broma para estimular a sus protectoras.)¹⁰ Sea como fuere, el texto de *Angústia* no tiene el "acabado" del de *São Bernardo* y justifica el que muchos críticos lo consideren inferior al segundo.

Tal vez sea cierto. Pero hay en *Angústia*, en el texto mismo de la novela, una tensión trágica que no se mitiga ni siquiera cuando ocurre el asesinato de Tavares por Luis da Silva. Esa tensión se origina (como en Dostoievski, como en Borges) cuando el lector descubre que el asesino y su víctima, que el

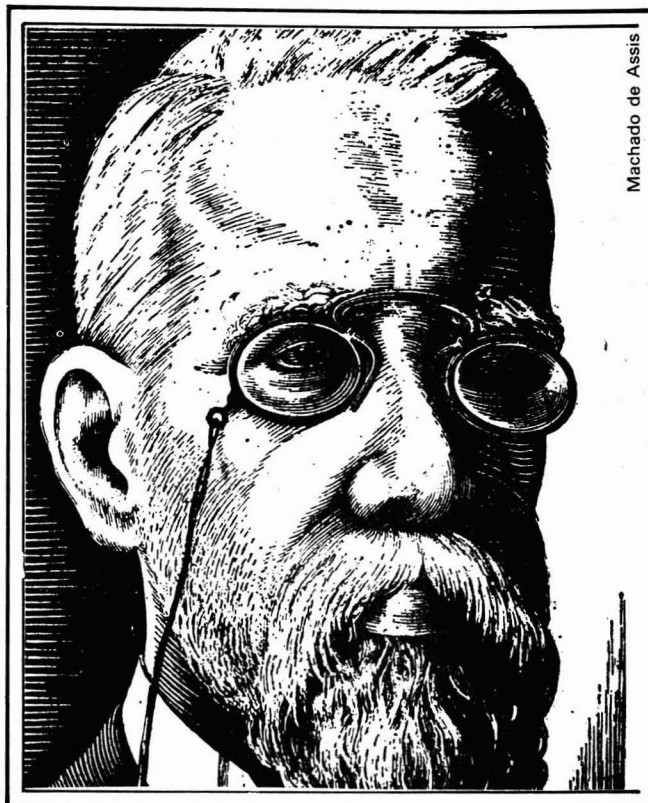
frustrado Luis da Silva y el seductor Tavares son dobles, esquizofrénicamente separados por la narración. Aunque Graciliano Ramos se inspiró para componer a estos personajes en personas que él mismo conoció, la fuerza oscura y obsesiva que ellos alcanzan en el texto de la novela, viene de otra fuente: el autor y su narrador son idénticos en la actitud aunque distintos en la peripecia biográfica.

Autobiografías secretas

Ya Flaubert había declarado cierta vez: "Madame Bovary, c'est moi." Como su maestro, Graciliano Ramos llegó a decir: "sólo puedo escribir lo que soy."¹¹ Sus tres primeras novelas (en que siempre hay un escritor de provincia, fracasado, de protagonista) son espejos deformantes de su propia iniciación literaria. Así como Graciliano Ramos se sintió marginalizado en Palmeira dos Índios o en Maceió con respecto a la vida literaria brasileña que se centralizaba en Río de Janeiro o São Paulo (sólo residirá permanentemente en la entonces capital del Brasil a partir de su salida de la cárcel, en 1937), sus protagonistas son escritores frustrados (João Valerio, en *Caetés*), ocasionales (Paulo Honório en *São Bernardo*) o meros periodistas de provincia (Luis da Silva en *Angústia*). En el espejo deformante de su mediocridad reconoce Graciliano Ramos la caricatura de su propia ambición.

La crítica se ha encargado de corregir esa versión negativa de sí mismo que él ofrece en sus libros autobiográficos o en sus cartas y declaraciones periodísticas. Aunque prefería hablar de su obra como si no valiese nada, o estuviese aún muy por debajo de lo que pretendía, Graciliano Ramos sabía perfectamente que su ambición literaria no era vulgar. El éxito de *Angústia*, más tarde confirmado y aumentado por *Vidas Secas*, habrían de atemperar un poco su escepticismo, sin modificarlo del todo. Porque las raíces de esa insatisfacción consigo mismo llegaban muy lejos, hasta una zona arcaica de su vida.

De ahí la paradoja de que sus primeras tres novelas (tan trágicamente autobiográficas) fuesen inscritas por la crítica del momento en una tendencia literaria, el regionalismo, con la que muy poco tenían que ver. El equívoco fue consagrado por la publicación de *Vidas Secas*: esta obra parecía indiscutiblemente una pieza mayor del regionalismo nordestino. La verdad es que ni las tres primeras novelas eran, literalmente, costumbristas, ni *Vidas Secas* era apenas un documento regional. Las obsesiones de João Valerio, Paulo Honório y Luis da Silva eran cualquier cosa menos típicas. Intelectuales que necesitaban (como los protagonistas de *Memórias póstumas de Brás Cubas* y *Don Casmurro*, de Machado de Assis) dejar un testimonio de su vida y pasiones, o, por lo menos, transformar su realidad en novela, los tres escapaban anchamente del mundo mediocre y aliterario que los rodeaba. Es inútil que cierta crítica quiera ver en estas tres primeras novelas un reflejo del mundo real en que vivió Graciliano Ramos sus cuarenta y cuatro primeros años. Puede demostrarse fácilmente (y Helmut Feldmann lo ha hecho) en qué personajes reales se basó el novelista alagoano; qué anécdotas encuentran eco en las novelas; qué detalles escapan de la crónica periodística o de la sección policial. Lo que las unifica no es lo anecdótico de Alagoas sino la obsesión literaria de los protagonistas: obsesión que es eco de la que consumía a su autor. Nada más subjetivo que esta pasión. Nada menos regionalista que esta subjetividad. Como Guimarães, otro gran escritor erróneamente inscrito en el regionalismo, Graciliano Ramos sólo usaba el marco local para explorar una pasión



extremadamente singular. Sus maestros (Flaubert, Dostoiévski, Eça de Queiroz, Machado de Assis) ya le habían enseñado a liberar su obra de las falsificaciones del regionalismo.

Memorias de infancia y cárcel

Los dos libros más importantes que escribe Graciliano Ramos después del éxito equivoco de *Vidas Secas* serán explícitamente autobiográficos. Con *Infância* (1945), abandona la máscara novelesca y habla, por primera vez, en nombre propio. La narración es atroz. Nacido en una familia de sórdidos sertanejos, el niño Graciliano sólo conoce el abuso de la autoridad paterna y el odio de una madre abrumada por la maternidad. El miedo, el terror incluso, es su experiencia más constante. Castigos brutales, indiferencia, arbitrariedades; esa es la lección que aprende en su infancia y que transmite a las criaturas de sus novelas. Leer *Infância* es no sólo reconocer muchos de los personajes de sus tres primeros libros, y relevar anécdotas y paralelos. Es, sobre todo, descubrir que el más autobiográfico de todos sus personajes es el Fabiano de *Vidas Secas* porque éste, como el niño Graciliano, pertenece a la vasta comunidad de los humillados y ofendidos de que habló Dostoiévski. Nada más parecido al mundo de naturaleza implacable y brutalidad del poder que dibuja *Vidas Secas* que el mundo que el novelista invoca en *Infância*.

Que el autor haya encontrado en aquella novela la fórmula perfecta para ficcionalizar su realidad más íntima es una de las paradojas de la literatura brasileña. No son João Valerio, Paulo Honório o Luis da Silva quienes realmente "representan" a Graciliano Ramos en su ser interior. Es Fabiano que aguanta estoica y humildemente los golpes de fortuna, la brutalidad de la naturaleza, el arbitrio obscuro del poder. Incluso en la peripecia del hijo mayor de Fabiano (que escucha en la noche la voz del padre contando historias) hay un eco de esa única luz que a veces recibía el niño Graciliano

de su duro padre. Su libro más autobiográfico y su novela más objetiva, "regionalista", acaban por mostrar su íntimo parentesco literario.

Un crítico perspicaz ya había descubierto que en Graciliano Ramos, "o menino é tudo."¹³ Como Wordsworth (que había acuñado en un famoso poema la fórmula: "The Child is Father to the Man"), las raíces más hondas de la creación literaria de Graciliano Ramos están en esa infancia atroz. La redacción de las *Memórias do cárcere* (que sólo fueron publicadas póstumamente en 1953) confirma esa paternidad invertida. Al margen de su indiscutible valor como documento político de una época infame de la sociedad brasileña, las memorias valen como retrato no retocado del viejo Graciliano. Sus grandezas y mezquindades, su generosidad hirsuta y su incapacidad de reciprocidad, así fuese mínimamente, un gesto de amistad o de amor, aparecen implacablemente registrados en las cuatro partes de este libro infernal. Graciliano Ramos aprendió en su infancia la dura lección del castigo corporal, de la falta de amor, de la injusticia, hasta un punto en que sus sentimientos se congelaron, su capacidad afectiva se automutiló, su masoquismo llegó a refinamientos increíbles. En la cárcel, y a pesar del testimonio de sus sentidos que reiteradamente le demostraban el aprecio y no sólo el cariño, sino el respeto con que era distinguido por sus compañeros y hasta por los carceleros, Graciliano Ramos continúa presentándose como un ser perseguido y destituido, el niño apaleado que nunca se queja pero nunca perdona.

Es cierto que la cárcel (sin juicio o acusaciones) era la clásica situación kálfiana que podía haber fomentado el masoquismo hasta en el más empedernido optimista, pero el regodeo con que Graciliano Ramos acepta esta situación feroz, el cuidado con que se deja despojar de todo, o renuncia a privilegios normales, indican que, desde su infancia, estaba entrenado para convivir con seres infernales y que su estancia en la cárcel fue (de manera paradójica) la culminación de sus pesadillas masoquísticas. Los horrores que imaginariamente padeció el protagonista de *Angústia* fueron las realidades de su autor en la horrible experiencia que registran las *Memórias do cárcere*.

Felizmente, el masoquismo de Graciliano Ramos se detenía ante el arte de escribir. Aquí él pasaba la raya. Como lo demuestran las memorias, aún en las condiciones más desfavorables él conseguía escribir. Un impulso de invención más fuerte que el impulso de autodestrucción lo hizo continuar tomando notas y pensando obsesivamente en la necesidad de dejar un testimonio personal durante los peores momentos de su vida en la cárcel. Es cierto que, en más de una ocasión, debió destruir sus notas. Pero no menos cierto es que dedicó los últimos años de su vida (mal de salud pero aún entero) a la redacción de este libro. Algo de la obsesión que tenía Paulo Honório de registrarlo todo, había en él. A su muerte, quedaban un par de capítulos por escribir pero la tarea principal estaba concluida.

Aunque para Graciliano Ramos el libro era sólo un borrador, la muerte se encargó de darle término. Por una última paradoja que él tal vez hubiera sido capaz de aceptar como se acepta la fatalidad, el manuscrito fue vetado por el Partido Comunista brasileño y se publicó sólo por insistencia de los herederos. La versión que se conoce fue preparada por uno de sus hijos, el escritor Ricardo Ramos, y ha sido impugnada por una de sus hijas, Clara Ramos y por algunos críticos. La comparación de algunas páginas facsimilares del manuscrito con el texto publicado permite verificar extrañas variantes. Lamentablemente, el acceso al manuscrito es por

ahora imposible. Se anuncia una edición crítica del libro. Hasta que no sea publicada parece más prudente suspender el juicio.

Esta tal vez sea la última paradoja que subrayar en el curioso destino literario de Graciliano Ramos. Inscrito desde sus orígenes literarios en un movimiento regionalista con el que tenía poco que ver; celebrado por *Vidas secas*, un libro que es muy suyo pero sólo en la entraña más íntima de su escritura autobiográfica; exaltado por un Partido al que dedicó muchas energías en las últimas décadas de su vida pero que interfirió estalinísticamente en la publicación de su última obra importante, Graciliano Ramos pareció destinado a producir su obra en el equívoco. La fama es el peor de los malentendidos, dijo una vez Rilke. En el caso de Graciliano Ramos, esto resulta evidente.

O, por lo menos, lo era hasta hace poco. Con la perspectiva de casi treinta años de su muerte, ya parece posible leer a Graciliano Ramos como lo que es: el mayor novelista brasileño de la primera mitad del siglo XX, el único que puede situarse (sin concesiones) entre Machado de Assis y Guimarães Rosa, y no apenas como el mejor de los regionalistas.

Yale University

Notas

1. Me baso en un texto, "La novela brasileña", recogido en el volumen primero de mis *Narradores de esta América* (Montevideo, 1969, aunque modificado y ampliado sustancialmente.)
2. Véase, en el mismo volumen de *Narradores*, los trabajos sobre "Mariano Azuela: Testigo y crítico", "Doña Bárbara: Una novela y una leyenda americana", "Hipótesis sobre Ciro Alegría."
3. Para un enfoque "socialista" de la obra de Graciliano Ramos, véanse los trabajos de Carlos Nelson Coutinho y Leônidas Câmara en *Graciliano Ramos*, editado por Sônia Brayner (Rio de Janeiro, 1977).
4. Los mejores trabajos sobre Mario y Oswald de Andrade, en el contexto del Modernismo, son los de Haroldo de Campos: *Morfología de Macunaíma* (São Paulo, 1973) y el prólogo a las dos "novelas-inventión" de Oswald, en el volumen 2 de sus *Obras Completas* (Rio de Janeiro, 1971). Para la antropología, véase el excelente estudio de Benedito Nunes en el volumen 6 de las mismas *Obras* (Rio, 1978). He adelantado el enfoque de este capítulo en las notas a Mario y Oswald de Andrade en mi *The Borzoi Anthology of Latin American Literature*, volumen II (New York, 1977).
5. Un paralelo entre Mario de Andrade y Borges ha sido esbozado en mi libro, *Mário de Andrade/Borges* (São Paulo, 1978). Para una información más detallada sobre la carrera literaria del escritor argentino, véase mi *Jorge Luis Borges. A Literary Biography* (New York, 1978).
6. El pesimismo de Graciliano Ramos ha sido señalado, entre otros, por Otto Maria Carpeaux, Antônio Cândido, Alvaro Lins, Olivio Montenegro y Rolando Morel Pinto. Para una discusión, véase el artículo de Franklin de Oliveira en la recopilación citada de Sonia Brayner.
7. Aunque menos divulgada que su opinión sobre los Modernistas, no es menos demoledora la que lo merecen los Nordestinos: unos "analfabetos de talento. Embrenhando-se pela sociologia a pela economia, lançan no mercado romances causadores de enxaqueca ao mais tolerante dos gramáticos. La opinión está citada por Clara Ramos en su *Mestre Graciliano. Confirmação humana de uma obra* (Rio de Janeiro, 1979), p. 137.
8. Véase la edición de Antônio Cândido de *Graciliano Ramos, Trechos escolhidos* (Rio de Janeiro, 1975), pp. 8-9.
9. La entrevista está en Brayner, recopilación citada, pp. 50-51. El encuentro de Graciliano Ramos con Oswald de Andrade está registrado en el libro citado de Clara Ramos, pp. 120-121.
10. El episodio de la destrucción y salvamento de *Angústia*, en sus dos variantes (la segunda es atribuida a Lins do Rêgo) está en Clara Ramos, p. 92.
11. En la misma entrevista con Homero Senna, reproducida en Brayner, afirma Graciliano Ramos: "Só posso escrever o que sou. E se as personagens se comportam de modos diferentes, é porque não só um só. Em determinadas condições, procederá como esta ou aquela das minhas personagens. Se fosse analfabeto, por exemplo, seria tal qual Fabiano..." (p. 55).
12. Véase Helmut Feldmann: *Graciliano Ramos. Reflexos de sua personalidade na obra* (Fortaleza, 1967).
13. Véase el trabajo de Otávio de Faria, "Graciliano Ramos e o Sentido do Humano," en Brayner, p. 175.
14. Para la discusión sobre el manuscrito de *Memórias do Cárcere*, véase Clara Ramos, pp. 252-262.