

# ANUARIO DEL COLEGIO DE ESTUDIOS LATINOAMERICANOS

2007

JORGE RUEDAS DE LA SERNA  
Coordinador



FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS  
UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

## Cosas: infierno, alpargata: trabajo y alienación en *Vidas secas*

Hermenegildo BASTOS\*

En 2008, este pequeño libro, experimental y clásico, completará 70 años de vida. ¿Qué se puede decir de esa longevidad? ¿De dónde proviene la actualidad de esta obra? En primer lugar podemos decir que ella viene de cómo propicia en el lector acompañar su producción, el trabajo de la obra como un pasajero que tiene la oportunidad de viajar al lado del capitán de un barco o del piloto en un avión. Al ser llevado por ese ritmo, el lector también observa el trabajo de los personajes y, junto a eso, el tema de la libertad directamente conectada al trabajo como su contrapartida. Trabajo y libertad: del autor en su producción de la obra y de los personajes en los eventos narrados.

Decir que no es posible otro mundo que no sea el de la reificación, presupone tener el mundo real como espacio de una derrota previa. Esa derrota aparece en la literatura como tema pero también, lo que es más importante, inscrita en la propia obra.

Otto Carpeaux (1978) decía acerca de Graciliano Ramos que el autor quería eliminar todo: las comas, las palabras, las frases, los capítulos, los libros enteros, quería también eliminar el mundo para quedarse solamente con la poesía, el absoluto. Faltó entender que la poesía, entretanto, también es reificada.

He aquí la cruel experiencia vivida por el niño mayor en el deslumbramiento que experimenta todo poeta al descubrir una nueva palabra: ¿qué quiere decir infierno? El joven no podía aceptar que una palabra tan hermosa (palabra-objeto definida por Sartre) pudiese tener un significado tan maligno. Infelizmente no pude resistir: Sinha Vitória no le da atención, después le dará un porrazo.

Como no sabía hablar bien, el niño balbuceaba expresiones complicadas, repetía las sílabas, imitaba los berridos de los animales, el ruido del viento, el sonido de las ramas que crujían en la vegetación agreste, rozándose. Ahora había tenido la idea de aprender una nueva palabra, con seguridad importante ya que figuraba en la conversación de doña Terta. Iba a memorizarla y transmitirla al hermanito y a la perra. *Baleia* permanecería indiferente pero el hermanito se admiraría con envidia.

—“Infierno, infierno” (Ramos, 1986, pp. 59-60).

El lenguaje es, como se ha observado, un problema en *Vidas secas*, pero no el lenguaje como origen del ser humano y sí, como dice Marx en *La ideología alemana*, la conciencia inmediata del hombre. Los personajes en *Vidas secas*, en su existencia casi natural, ganan

---

\* Véase p. 68, nota.

su supervivencia en la lucha con los elementos naturales y se podría decir que en una etapa primitiva de las fuerzas productivas. A pesar de eso ellos reciben su sueldo, hacen parte de la economía capitalista en la cual la hacienda, su propietario, los otros trabajadores, los habitantes de la villa —entre ellos el soldado amarillo, el dueño del almacén, el fiscal, etcétera— se integran al proceso de explotación capitalista en su forma colonial.

Cerca de la naturaleza, pero al mismo tiempo alejados de ella por una relación de trabajo enajenado, los personajes de *Vidas secas* parecen símbolos del ser social en su proceso de evolución histórica. En este sentido es que se puede decir que naturaleza es ahí la cuestión: naturaleza y naturaleza del hombre, historia natural del hombre e historia humana de la naturaleza.

De ahí cierto carácter mágico que preside las acciones de los personajes. La magia, práctica social de otros tiempos, ahora pasa a ser una forma de enajenación. El lenguaje es mágico y, como herramienta ya elaborada del metabolismo hombre/naturaleza, es al mismo tiempo el límite que se coloca a los personajes y la fantasía de superarlo.

El diálogo del niño mayor con Sinha Vitória es seguido por otra escena —ahora un diálogo y una acción de Fabiano. Al volver de la decepción que sufriera con la madre, el joven se encuentra con Fabiano, quien le ordena que ponga los pies sobre la tierra; en otras palabras, que bajase de las nubes. Los pies del joven están puestos sobre el cuero y el vaquero dibuja con un cuchillo una alpargata. En vez de las palabras de la poesía, una alpargata para golpear el piso del mundo y ser golpeado y molido en el piso del mundo.

En el dibujo hecho por el vaquero, la alpargata que fue diseñada a la medida del pie del joven es al mismo tiempo el imaginario: el carácter teleológico del trabajo. Del diseño del vaquero en el cuero aparece la alpargata, por lo tanto algo ya existente de forma teleológica como lo es todo trabajo humano en la idea del vaquero. Pero este trabajo trae en sí sus limitaciones: siendo producción de un artefacto para la lucha por la supervivencia es al mismo tiempo una forma de sumisión a las condiciones impuestas.

El niño menor también tiene una parcela de castigo o sufre la burla de los otros. También Baleia muere soñando con un mundo de abundancia, un sueño imposible de ser soñado, un delirio.

La imaginación es impedida de ser realizada plenamente y, de esta forma, penetra los límites impuestos a ella, pasando a incluirlos pero, al mismo tiempo, combatiéndolos. La condición común al niño mayor, al menor y a Baleia es el de la reificación. *Vidas secas* narra el mundo reificado y la lucha de los hombres por la libertad.

La condición del autor es la misma que la de los personajes. Él también vive el mundo reificado y su actividad como escritor también se da en ese mundo. La cuestión tratada como situación de los personajes es también la cuestión de la obra que está siendo producida y seguida de cerca por el lector. El lector ve la imaginación y sus límites en la historia y en el discurso. La obra narra dos historias simultáneamente: la historia de Fabiano y su familia, y la historia del acto de escribir la obra. El escritor se convierte en personaje de la obra, de modo diferente de aquél cuando es narrador-personaje.

Lo que se llamaría “libertad de crear” es un problema en *Vidas secas*, como de hecho lo es en toda obra literaria. Pero aquí lo es asumidamente, como una provocación. En vez de “crear”, producir: éste es el principio del problema, pero como tal, puede ser también el camino para su ecuación. Libertad de producir, libertad de disponer de las técnicas de producción. Pero ¿quién puede disponer sin constreñimientos (económicos ante todo, seguido de

políticos) de las técnicas de producción? “La libertad completa nadie la disfruta: comenzamos oprimidos por la sintaxis y acabamos teniendo que encarar la Delegación del Orden Político y Social, pero en los estrechos límites en el que la gramática y la ley nos coaccionan todavía nos podemos mover” (Ramos, 1982, p. 34).

El lector es llevado a acompañar el transcurrir de la obra, a compartir las elecciones del escritor y convertirse en participante de ella, involucrarse en la cuestión del acto de escribir a cada línea. ¿Qué significa ejercer la actividad de escritor en este mundo? Fingir que se está en otro mundo de plena libertad es una ilusión totalmente extraña para Graciliano Ramos —siendo ésta, en mi opinión, la lección de reprobación del gran escritor. La obra descifra el espanto del niño mayor, la sensación de impotencia y ridículo del niño menor, la agonía y el delirio de Baleia. La construcción de *Vidas secas* es de extrema libertad en relación con los modelos tradicionales de la novela, en relación con la verosimilitud. Invade el terreno de la poesía, lo que fue tan bien observado por João Cabral de Melo Neto. Como un *panel*, desprecia los modelos tradicionales de la narrativa romanesca. Compone el conjunto a partir de partes en sí ya autónomas. Teje un diálogo entre el narrador (instruido, racionalista, politizado) con el personaje (inculto, místico y mágico, no politizado) haciendo que los universos de los dos se contaminen mutuamente. El narrador, aparentemente neutro, está mezclado en las acciones narradas e, igual al personaje, tampoco puede apuntar las salidas para la condición de opresión en la que todos viven.

Cada palabra proyecta un solo significado y éste es Fabiano, el mundo de Fabiano colocado aquí junto al del escritor, de tal forma que los dos mundos se confunden: Fabiano habla por encima del habla del escritor.

Cabe ver el tema de la prisión en Graciliano Ramos, dominante en *Memórias do cárcere*, colocado como posibilidad real en *Angústia*, pero presente en todos sus libros como un tema que incluye el propio arte y que se potencia a partir de él —siendo el arte el lugar en el que la prisión se confronta con la posibilidad de su superación. Aquí radica, en mi opinión, la actualidad del escritor. Actualidad que lo coloca en diálogo con los grandes escritores del realismo con quien él estaba relacionado pero también con los escritores que lo siguieron.

La libertad de crear del escritor moderno, en especial la de él, radica en que dispone de varias técnicas de producción literaria que, alternadamente, corresponden a varios modos de producción. La diacronía se ofrece a él sincrónicamente. En su libertad de disponer de técnicas variadas de otros momentos de la historia, todas reunidas como si fuesen actuales, nos transmite al mismo tiempo dos cosas complementarias a pesar de tener significado distinto y opuesto:

1) El ejercicio de la libertad (que el escritor de otros momentos históricos no podía contar) como crítica al fortalecimiento de la técnica en una sociedad en la que la producción humana apenas mira los intereses inmediatos y alineados de la dominación. Todos somos sus lectores, y los demás esclavos de las técnicas impuestas para la reproducción de las condiciones de producción; 2) la ilusión de que su libertad es común a todos los miembros de la sociedad de la que hace parte.

La obra nos transmite esa contradicción que le es constitutiva. Es en el terreno de la técnica que la mimesis es irrefutable: por las técnicas que la obra pone en acción, la misma apunta para el mundo de la producción y, de esta manera, para la sociedad de la división del trabajo y de la explotación.

El arte es libertad y como tal se opone al mundo de la opresión en el que vivimos. Lo específico del trabajo artístico es que en él los fines prácticos que están en la mira del trabajo humano son puestos en suspensión.<sup>1</sup>

En su trabajo el artista moderno hace uso de los medios o técnicas de producción con relativa libertad de opción: no lo hace para atender a cualquier finalidad práctica. Sin embargo, todos nosotros, incluyendo al artista como miembro de la sociedad, estamos obligados a producir según las técnicas que interesen a la mercantilización ya en vías de ser absoluta. Lo primero que nos dice una obra de arte es que el mundo de la libertad es posible, y eso nos da fuerza para luchar contra el mundo de la opresión.

Cada artista desarrollará su trabajo según sus propias peculiaridades. Eso le asignará su marca que es la manera como él se sitúa en medio de las contradicciones. El trabajo literario es así: maldito porque le recuerda al hombre contradictoriamente su falta de libertad, pero también es un espacio de resistencia porque reafirma el horizonte de la libertad.

*Vidas secas* es, de esta manera, representación del mundo y representación del trabajo artístico. El camino para considerar la representación desde el punto de vista dialéctico es tomar el arte por aquello que es: una forma específica de trabajo. “Toda producción —dice Marx— es apropiación de la naturaleza por el individuo, en el interior y por medio de una determinada forma de sociedad” (1970, p. 252).

Por apropiación se debe entender tanto las formas jurídicas de propiedad como la efectuada práctica de los derechos (V. Godelier, 1986, p. 19). El discurso también es un objeto de apropiación. Su estudio como objeto debe ser completado por su estudio como sujeto de apropiación, es decir, como agencias históricas de conocimiento, placer, energía y poder. En otras palabras: el discurso debe ser estudiado no apenas en relación con el valor de intercambio de la obra de un autor, esto es, su *status* de propiedad, pero también y al mismo tiempo en términos de su valor de uso, o sea con referencia a las funciones y efectos variables de su producción literaria como una agencia de apropiación.

En términos de representación, apropiación se define en la intersección de las actividades de texto-apropiación y mundo —apropiación, en el sentido de que el concepto encierra también actividades no económicas y no jurídicas. De esta manera, tanto el mundo en el libro como el libro en el mundo son apropiados a través de actos de adquisición intelectual y asimilación imaginativa en los niveles de la escritura y la lectura.

Al definir *Aneinung* (apropiación) como una función de trabajo, Marx relaciona los varios modos de apropiación no apenas con las condiciones variables de producción y propiedad sino también con los patrones variables de relación entre el individuo y su comunidad. Apropiación envuelve eventos y estructuras de homogeneidad y heterogeneidad en el sentido de que la relación entre el apropiador y su propiedad no es fija o invariable, pero debe admitir históricamente varios grados de identificación como de distanciamiento, enajenación y reificación. El proceso de convertir algunas cosas como propias es inseparable de hacer otras cosas (y personas) ajenas, de tal forma que el acto de apropiación envuelve siempre auto-proyección y asimilación pero también enajenación a través de la expropiación.

---

<sup>1</sup> Véase sobre esto particularmente el volumen 2 de la *Estética* de Lukács, su discusión sobre Kant (Lukács, 1972). Véase también Miguel Vedda (2006).

Para el materialismo la cultura no es un reino aparte sino que integra el conjunto de la vida social. En este sentido el concepto básico aquí es el de modo de producción. La verdad es que se trata de una problemática (mientras sea tratada como un conjunto de problemas teóricos) que Frederic Jameson considera “la más nueva área vital de la teoría marxista en todas las disciplinas; de manera no paradójica, también es una de las más tradicionales...” (1992, p. 81). Alrededor del concepto de modo de producción se han entablado las grandes discusiones teóricas y políticas dentro y fuera del marxismo.

“Modo de producción” designa la forma como está organizado y se desarrolla el proceso de producción de las condiciones materiales de existencia de los hombres. Por lo tanto se trata, en primer lugar, de la producción material, pero el concepto abarca también la forma social o superestructura. Como bien observa Godelier en los innumerables momentos en que trabaja el concepto de modo de producción, “Marx parece distinguir las condiciones materiales que constituyen la base de éste y las relaciones de producción que constituyen su forma social” (Godelier, *idem.*, p. 69). Pero comprenderlos como distintos es captar la dialéctica que hay entre ellos. Según Godelier la forma social es la forma histórica particular que las relaciones sociales tienen, su característica específica.

La expresión infraestructura/superestructura puede llevar, debido a su cualidad de metáfora espacial, a un dualismo con la idea subyacente de que la infraestructura determina la superestructura de modo mecánico, lo que es raro en el pensamiento de Marx. El origen de la determinación está en la praxis humana, como leemos en *La ideología alemana*.

En vez del dualismo subyacente a la metáfora espacial infraestructura/superestructura, lo que tenemos son las prácticas humanas transformadoras de la naturaleza y del propio hombre. En el concepto gramsciano de bloque histórico, reencontramos el pensamiento de Marx y Engels con mayor explicación de la cuestión de poder: la producción humana, sea material o espiritual, es producción para el poder. En lugar de la abstracción infraestructura/superestructura, tenemos la historia concreta donde los dos niveles convergen con la excepción de que si hay convergencia ésta no deja de ser dialéctica. La infraestructura separada del momento histórico concreto, por lo tanto abstraída, no existe. No es una realidad exterior a la historia.

En *Marxismo y literatura*, Raymond Williams, en su análisis apurado del binomio infraestructura/superestructura, y, después de pasar por nociones como “mediación” y “homología”, llega a la noción gramsciana de hegemonía que se une a la de bloque histórico (Williams, 1979). “Hegemonía” va más allá de “cultura” porque relaciona el proceso social como totalidad. También va más allá de “ideología” porque en ella lo decisivo no es apenas el sistema consciente de ideas y creencias pero todo el proceso social vivido. Es todo un conjunto de prácticas y expectativas sobre la totalidad de la vida: nuestros sentidos y distribución de energía, nuestra percepción de nosotros mismos y de nuestro mundo.

La realidad de cualquier hegemonía es la de que, a pesar de ser por definición dominante, jamás será total o exclusiva. Ella necesita ser reproducida a cada día y en su interior se entablan diariamente luchas y esfuerzos en el sentido de la construcción contra las hegemonías. Es aquí donde se constituye la literatura como territorio de litigio.

En las formaciones sociales burguesas, donde surgió la literatura autónoma, la dialéctica base/superestructura se da de manera muy específica. La forma capitalista de producción es una forma antagónica porque reposa sobre la separación de los productores de las condiciones de producción. Los trabajadores están excluidos de los medios de producción y de las mercancías producidas por su propio trabajo. Siendo así la forma capitalista de producción,

supone, contiene y reproduce una oposición y una contradicción objetivas entre las dos clases que de ella participan.

Del análisis comparativo que Marx realiza de las formas anteriores a la producción capitalista y a la forma de producción burguesa (1973, vol. I, pp. 241ss) se deduce que en las sociedades pre-capitalistas la producción del poeta, como ejemplo la del campesino, nunca se alcanza el *status* de propiedad individual (Cf. Weimann, 1992). Para aquel que se apropia, para los medios y condiciones de apropiación y para la propia literatura, considerándola como conjunto de códigos, de temas, etcétera, son propiedades colectivas dadas, y los significados y modos de producción son comunales, son incuestionablemente dados, como una propiedad repartida. Después de todo hay muy poco para que él pueda hacer su propio. Lo suyo era también el de la comunidad. En las palabras de Marx sobre la producción material: “Las condiciones objetivas de trabajo no aparecen como producto de trabajo pues ya están dadas”.

En la ausencia de divisiones profundas entre aquel que se apropia y sus propiedades, la función de representación permanece limitada. En la narrativa premoderna (aquí llamada de literatura por comodidad) había poca necesidad del modo de representación en el que un acto deliberado de auto-proyección interaccionaría con la asimilación intelectual del mundo y en el que la universalidad de este último ayudaba a intensificar la expresión particular de individualidad del primero. Los usos de auto-proyección de la representación permanecen limitados hasta cuando la apropiación se caracteriza no por las contradicciones dinámicas entre actividades individuales y determinados objetos y relaciones, pero más bien por la “reproducción de relaciones presupuestas”. Mientras aquel que se apropia se relaciona con su objeto como, en las palabras de Marx, alguna “parte inorgánica de su propia subjetividad”, el uso de la representación es restricto.

Sin embargo, en el inicio de la modernidad el proceso de apropiación discursiva en forma de representación asume una cualidad mucho más dinámica e imprevisible. Siendo menos predeterminado por la propiedad comunal, por los materiales culturales pre-supuestos, por las convenciones y tradiciones literarias, el acto de representación surge bajo situaciones en las que el escritor es confrontado con la creciente necesidad de apropiarse de los significados y formas de la producción literaria. Él tiene que hacer todo eso porque confronta las condiciones y significados de la producción y recepción literaria como cosas ajenas, como producidas por otros, como alguna cosa que él, incuestionablemente, no puede considerar como parte de la existencia de su ser intelectual. De esta manera, la cualidad representativa de su escritura y la propia función de representación se convierten en un problema.

Desde el Renacimiento, la dimensión de representación discursiva deja de estar garantizada, entra en un estado de vulnerabilidad e imprevisibilidad que, paradójicamente, hace la representación al mismo tiempo problemática y necesaria (en política y en literatura). Lo que el arte representativo presupone (y donde prospera) es la pérdida o ruina de la plenitud de aquella propiedad en la que el yo y la sociedad eran mutuamente comprometidos y en el que ese comprometimiento era incuestionablemente dado y garantizado.

Los términos que aquí se relacionan son apropiación, representativo y representación. En las sociedades pre-modernas, cuando el acto de apropiación es mínimo, como ya vimos, lo representativo del escritor no está en juicio, ya que su trabajo es también el trabajo comunal. Aquí tampoco se problematiza la representación. En el proceso creciente en que el trabajo del escritor se desprende del trabajo comunal, perdiendo la legitimidad previa, se problematiza lo representativo. Es en ese proceso (que es el mismo proceso por el cual el arte se hizo autóno-

mo) que la representación, ahora también problemática, se hace necesaria. Del mismo modo, según Robert Weimann, la representación se hace necesaria a partir del Renacimiento desde el mismo momento en que se hizo problema.

En *Vidas secas* el lector acompaña el transcurrir de la escritura de ese problema pero no el escribir como cosa en sí misma, sino como aquella en que Fabiano se mueve. He aquí algún elemento de su actualidad, su contemporaneidad.

### *Bibliografía*

- Carpeaux, Otto Maria, “Visão de Graciliano Ramos”, en Brayner, Sônia (selección de textos). *Graciliano Ramos*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1978.
- Godelier, Maurice, Verbetes “Trabalho”. *Enciclopédia Einaudi*, vol. 7, *Modo de produção/Desenvolvimento/subdesenvolvimento*, Lisboa, Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1986.
- Jameson, Frederic, *O inconsciente político. A narrativa como ato socialmente simbólico*, traducción de Valter Lellis Siqueira, São Paulo, Ática, 1992.
- Lukács, Georg, *Estética*. 1. *La peculiaridad de lo estético*. 2. *Problemas de la mimesis*, Barcelona-México, Grijalbo, 1972.
- Marx, Karl, Prólogo a *Contribución a la crítica de la economía política*, traducción de J. Merino, Madrid, Alberto Corazón Editor, 1970.
- Marx, Karl, *Elementos fundamentales para la crítica de la economía política (Borrador) 1857-1858*, traducción de Pedro Scaron, Buenos Aires, Siglo XXI Argentina, 1973, 3ª ed.
- Ramos, Graciliano, *Vidas secas*, São Paulo, Record, 1986, 58ª ed.
- Ramos, Graciliano, *Memórias do cárcere*, São Paulo, Record, 1982, vol. 1, 15ª ed.
- Vedda, Miguel, *La sugestión de lo concreto. Estudios sobre teoría literaria marxista*, Buenos Aires, Gorla, 2006.
- Weimann, Robert, “Text, Author-Function and Society: Towards Sociology of Representation and Appropriation in Modern Narrative”, en Collier, Peter y Geyer-Ryan, Helga, *Literary Theory Today*, Cambridge, Polity Press, 1992.
- Williams, Raymond, *Marxismo e literatura*, traducción de Waltensir Dutra, Rio de Janeiro, Zahar Editores, 1979.