

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

COLEGIO DE ESTUDIOS LATINOAMERICANOS



**ARTE MEDIEVAL Y BARROCO UNA LECTURA DE LA
MODERNIDAD POR OSMAN LINS**



INFORME ACADÉMICO POR ARTÍCULO
ACADÉMICO PARA OBTENER EL TÍTULO
DE:

LICENCIADA EN ESTUDIOS
LATINOAMERICANOS

PRESENTA:

SONIA MARIE ELLING ESPEJEL

ASESOR:

SERGIO UGALDE QUINTANA



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.

ÍNDICE

| | |
|--|-------|
| Informe por publicación dictaminada de artículo académico..... | I-VII |
| Arte medieval y barroco. Una lectura de la modernidad por Osman Lins..... | 1 |
| Sobre los tiempos paralelos: Bitácora de viaje de un personaje ficticio..... | 3 |
| Bibliografía... .. | 34 |

AGRADECIMIENTOS

A Sergio Ugalde y Valquiria Wey con aprecio y respeto por su apoyo, por enseñar estableciendo lazos de amistad con sensibilidad y generosidad entre sus alumnos.

A mis padres Rosa y Charles, a mi hermano por su apoyo y amor.

A mi familia numerosa y a mis múltiples sobrinos por su alegría y frescura siempre en movimiento, en especial a Aura, Tzintli y Daniela

A mis tías Cuca, Tere y Meche por su calidez, cobijo y enseñanzas de vida.

A la memoria de mi tía Gloria por su gentileza y sembrar en mí el interés por las humanidades. A Nathalie por ser mi compañera de juegos de la infancia y Mayja por su curiosidad hacia el mundo.

A mi familia del otro lado del Río Bravo, sobre todo a Haan, Lloyd, Andrea y Natalia por el cariño, los viajes y transmitirme su fortaleza y dedicación.

A las familias Casabonne, García Noguez y Quaresma por el afecto y la hospitalidad.

A mis amigos de toda la vida Rosario, Óscar, Carla y Augusto por crecer a mi lado.

A Zazilha, Juan Carlos, Aarón, Karla, Diana, Irery, Guille, Manu, Bere, Anahí, Adriana Luis y Abril por la camaradería y la lealtad.

A Paula Abramo y Óscar de Pablo con admiración, por la amistad, y el asombro que su poesía provoca.

A mis amigos de la Facultad: Mariel, Danae, Ashanti, María, Armando, Mafer, Ricardo, Daniel, Diego, Grecia, Valentina, Marisol, Pamela, Vero, Libertad, Ámbar, Leonardo Iván Martínez y Rafael Mondragón por las experiencias y aprendizajes comunitarios.

A Jullion Cooper por la alegría y la fraternidad cuando me encontraba muy lejos de casa.

A Adriana, Juanita, Gáyatri, Daniel y Violeta por la sinceridad, vitalidad y afecto sudamericanos.

A Sol Henaro por las oportunidades que me brindó y su generosidad.

Informe por publicación dictaminada de artículo académico

Tanto el interés por escribir el presente ensayo como el entusiasmo por la literatura brasileña surgieron en mí gracias al curso de Teoría de la Cultura, a las publicaciones del Seminario de Traducción literaria de la Maestra Valquiria Wey y a los cursos de literatura brasileña impartidos por Paula Abramo en la carrera de Estudios Latinoamericanos de esta Facultad. Gracias a un viaje que realicé a Brasil en el 2010 tuve la oportunidad de acercarme por primera vez a la obra del escritor brasileño Osman Lins. Fue en el Museo de la Lengua Portuguesa de São Paulo donde entré en contacto con algunas de las ideas de este autor acerca de la lengua y literatura brasileña que ahí se exponían y a raíz de lo cual decidí leer su principal novela, *Avalovara* en la que encontré un microcosmos literario de gran riqueza artística y prácticamente desconocido en nuestro país. Posteriormente, en México adquirí una antología de novela corta titulada *El arte de caminar por las calles de Río de Janeiro* elaborada en el seminario de traducción literaria brasileña de la Facultad donde pude leer el *Retablo de Santa Joana Carolina*.

Inicialmente, consideré hacer mi tesis sobre la novela *Avalovara* porque me interesaba estudiar la literatura que aborda el periodo de la dictadura brasileña y me sorprendía que la obra de Lins fuera desconocida en México a pesar de su valor literario. Sin embargo, pronto me di cuenta de que el análisis de esta novela, por su complejidad, ameritaba un trabajo de posgrado así que decidí realizar mi investigación sobre el *Retablo de Santa Joana Carolina* ya

que éste expresa todas las características de la poética osmaniana madura además de ser abarcable para una investigación de nivel licenciatura.

Me avoqué al estudio de la obra de Lins desde el 2010 cuando cursé los Seminarios de Tesis en la Facultad, primero asesorada por la Maestra Laura Quintana y después por el Dr. Sergio Ugalde. Me tomó más de dos años de estudio sobre el tema conseguir la información necesaria para escribir este trabajo. Aunque la idea inicial no fue escribir un ensayo, sino realizar una tesis que analizara el *Retablo de Santa Joana Carolina* y que abordara las siguientes preguntas: ¿En qué medida pueden considerarse neomedievales y neobarrocos el ornamento osmaniano y la plasticidad de *Retablo de Santa Joana Carolina* Osman Lins? ¿De qué manera podría relacionarse esta narrativa con la estética literaria neobarroca brasileña e hispanoamericana? Tomando en cuenta que Osman Lins no se considera a sí mismo un escritor neobarroco, ¿cómo se acerca a esta corriente a través de su praxis literaria?

Secundariamente me pregunté: ¿Cuáles son las relaciones forma-contenido en esta obra tomando en cuenta que la forma es medieval, barroca y el contenido social, político? ¿Qué implicaciones políticas tienen dichas relaciones?

Durante gran parte de su obra Lins reflexionó sobre las relaciones humanas deterioradas por distintas cuestiones: el autoritarismo, el patriarcado, el individualismo capitalista y la violencia, por mencionar algunas. Por esta causa, se dedicó a pensar cómo mejorar dichas relaciones y cómo enfrentar la alienación moderna. En sus últimos tres libros esos cuestionamientos derivaron en una suerte de misticismo a partir del cual reacciona a estas problemáticas.

Para expresar esta suerte de misticismo Lins desarrolló un estilo neomedievalista. Retomó varios aspectos de las artes visuales y arquitectura medievales y los convirtió en recursos literarios para proponer su estética por ejemplo: el ornamento, el *aperspectivismo*, la geometría.

A pesar de que en la obra de Lins la estética neomedievalista tiene mayor peso que la neobarroca, en *Retablo de Santa Joana Carolina* utiliza ciertos recursos literarios que podrían considerarse propios de la literatura neobarroca o relacionarse con ella.

Ante la gran distancia que aún existe en materia de estudios literarios entre las Américas hispanohablante y lusófona, me propuse abordar el cuento desde una visión hispanoamericana que permitiera enriquecer su conocimiento y desde la cual se pueda realizar una nueva interpretación. Lo que pretendía hacer era un análisis que reivindicara sus aspectos neomedievales y neobarrocos, todavía poco estudiados por la crítica brasileña, además de considerar las estrechas relaciones entre forma y contenido, a través de un ejercicio interdisciplinario más amplio que me permitiera utilizar las herramientas metodológicas que los Estudios Latinoamericanos proporcionan para analizar problemas de investigación complejos.

Si bien para Europa el arte barroco significó la expresión estética de la Contrarreforma, para las tierras americanas su importancia implicó fines más profundos y trascendentes que el religioso. Ya lo mencionan Octavio Paz y

Haroldo de Campos: Sor Juana, Juan Ruiz de Alarcón y Gregorio de Mattos, los máximos exponentes del barroco americano, se encargaron de explorar todas las posibilidades expresivas de una nueva realidad lingüística, la de la lengua española y portuguesa auténticamente americanas.

El neobarroco no es una simple actualización o reciclaje del Barroco histórico, sino que es traído al siglo XX con otra perspectiva, retomándolo como una tradición de ruptura, una crítica y una propuesta frente a la crisis de la modernidad capitalista. En términos estilísticos se caracteriza por una organización textual fragmentaria, la artificialización comprendida en los siguientes recursos literarios: 1) La sustitución de un referente por otro semánticamente muy alejado 2) la proliferación 3) la condensación —modelo retórico que produce una suerte de espectralización de los referentes y distancia la figura del sentido—; la parodia. la estereofonía como yuxtaposición de discursos y códigos culturales dándole voz a distintas lenguas, ideologías, tradiciones, mitos y prácticas sociales; el metalenguaje y la autoconciencia poética; la hipérbole, la carnavalización en el sentido bajtiniano del término; y la confusión de los géneros literarios.

Los aspectos medievalistas y barrocos de la obra de Osman Lins han sido abordados sólo tangencialmente; la mayor parte de los críticos literarios brasileños que lo estudian coinciden en que Lins tiene estos rasgos estilísticos, pero no profundizan en el tema.

Sólo el estudio de Fabio Cavalcante de Andrade, *Ordem sinuosa: o barroco em Avalovara*, aborda lo específicamente barroco, aunque

únicamente en la novela *Avalovara*. Este trabajo me puede ser de gran utilidad, pero sólo si tomo en cuenta que *Nove*, *Novena* y *Avalovara* son búsquedas literarias distintas, aunque conserven ciertas preocupaciones en común.

Sandra Nitrini, la principal estudiosa de la obra de Lins, ha dirigido numerosas tesis sobre este autor y dedicado gran parte de su trabajo a diversos aspectos de la obra osmaniana, en especial las relaciones, paralelismos y rupturas de éste con la *Nouveau Roman* en su obra de madurez. A este respecto dedicó un libro entero, *Poéticas em confronto. Nove, Novena e o Novo Romance*, donde reconoce que Osman Lins escribe con ciertos rasgos barrocos, sin abundar mucho en el asunto.

También son notables y reveladores los ensayos que Nitrini escribió sobre Lins en su libro *Transfigurações*; de ellos me fueron de gran ayuda dos textos: el dedicado al aspecto pictórico de su narrativa y el que habla de su viaje a Francia durante los años 60.

Otros trabajos, como el de Marisa Soares Balthasar, analizan la teatralidad del relato *Retablo de Santa Joana Carolina*, pero sin hacer conexión alguna con la estética medieval o barroca.

Adelaide Calhman hace un interesante estudio comparativo analizando los paralelismos entre la arquitectura modernista brasileña y el cuento; en este trabajo concluye que la construcción del relato tiene aspectos arquitectónicos y la composición de la arquitectura modernista posee ciertas características

narrativas. Pero fuera de estos aspectos formales, no se interesa por relacionarlo con lo singularmente medieval y barroco o analizar las consecuencias filosóficas o políticas de esta cuestión.

Coincido con Ana Lúza Andrade, quien, entre diversos aspectos formales, resalta el carácter político del discurso literario en *Nove, Novena*. A pesar de que no aborda la dimensión política de *Nove, Novena* desde la visión de lo medieval y barroco¹, es de utilidad para sostener una lectura política de la novela que estoy estudiando.

El libro de ensayos *Guerra sem Testmunhas*² hace explícita la posición crítica de Lins hacia la Nouveau Roman, por lo que descarto las posiciones de los críticos franceses que hacen una lectura del *Retablo* únicamente a partir de las características de esta corriente literaria. Nitrini, explica ampliamente la forma en que Lins desicologizó su narrativa, también me proporciona de manera directa ciertas ideas de Lins acerca de la literatura, las relaciones entre teatro y literatura, la literatura y la sociedad de su tiempo.

De particular ayuda me fueron ciertas entrevistas como la hecha por Edla von Steen, a partir de las cuales puedo conocer de manera directa las posturas de Lins sobre su propia obra.

¹ Bolívar Echeverría menciona con respecto al carácter político del barroco: "El arte barroco [...] no persiguió una estetización pura [...] Este rasgo suyo hace que sea especialmente difícil abstraer sus obras, como puras obras de arte, del complejo conjunto dentro del cual, en interacción con actividades lúdicas y ceremonias festivas, contribuye a des-realizar la realidad de la modernidad capitalista [...] íntimamente conectada con la "cultura popular" [...] El barroco es sin duda "el arte de la contrarreforma [opuesto] al sacrificio capitalista de la forma natural de la vida y del valor de uso del mundo de la vida" en: ECHEVERRÍA, Bolívar, *La modernidad de lo barroco*, México, Era, 1998. p. 218.

Finalmente, la biografía literaria que le dedica Regina Igel me proporcionó una visión panorámica, de gran ayuda, sobre su producción artística.

Ya avanzado el proceso de escritura de mi proyecto de tesis decidí participar en el Concurso de Ensayo del Colegio de Estudios Latinoamericanos y para ello escribí un ensayo con todos los conocimientos que sobre la obra de Lins había obtenido en el proceso de investigación.

El aporte que mi ensayo hace al conocimiento de la obra de Lins, es el de hacer de él una lectura que profundice en el conocimiento de sus aspectos medievalistas y barrocos. El enfoque interdisciplinario es otro elemento original en la forma de abordar el estudio del quehacer literario de Lins.

El ensayo tiene un carácter diferente al del proyecto de tesis que lo inspira, ya que a pesar de abordar las mismas preguntas de investigación, incorpora elementos ficcionales como vehículo del conocimiento y del discurso ensayístico; la estructura inicialmente planteada en el proyecto académico se disolvió parcialmente en aras de las necesidades del ritmo de la narración. Es decir, el ensayo que presento a continuación tiene una carga literaria que no pertenecía al proyecto original, pero es igualmente argumentativo.

Arte medieval y barroco. Una lectura de la modernidad
por Osman Lins

La cultura nordestina [...] tiene su origen directamente en el mundo y la tradición medieval. [...] los arcaísmos, los matices medievales del propio lenguaje sertanero. Un ejemplo muy claro de eso es el "desafío" de la poesía popular y de los cantantes nordestinos. Es marcadamente medieval la dimensión religiosa de la vida sertanera, el ascetismo, la búsqueda de la tierra prometida, el milenarismo cristiano [...]. Eso está muy vivo en todas las expresiones, todos los movimientos místicos.

Se puede decir de otro modo que floreció en Brasil un sebastianismo popular mestizo, mameluco, caboclo. Y yo creo que eso vale para toda la tradición nordestina.

Antônio Risério

Estar en el Sertón es estar en el infinito, es pensar en el infinito, es aceptar el desafío del infinito. Esa idea de sertón sirve como una alerta y un contraveneno para esa tribalización pequeñísima del mundo contemporáneo, donde todo se resume a una forma de consumo. El centro comercial es muy pequeño, esa idea de Sertón como un lugar que no tiene fronteras es una forma de aprovechar el mundo mismo.

Hermano Vianna

Sobre los tiempos paralelos: Bitácora de viaje de un personaje ficticio

11 de diciembre.

Son más o menos las 6 de de la mañana. Viajamos toda la noche y ahora el autobús hace una parada en Recife. ¡Vaya, qué calor! El viaje ha sido muy largo y por ello, al momento de tocar tierra, cobra vida en mi cabeza la siguiente pregunta: ¿Cuál es la distancia que separa a São Paulo del sertón? Sin duda son muchísimos kilómetros. Brasil es un país de dimensiones continentales. Tenemos que esperar 15 minutos antes de continuar el viaje al interior de Pernambuco.

Cuando el autobús vuelve a dar marcha me siento de nuevo en mi lugar para reencontrarme con la ventanilla, a través de ella miro un encuadre de lo que sucede en el camino y conforme pasamos de un pueblo a otro percibo cambios sustanciales en el paisaje. Los cambios en la gestualidad de las personas y en la cultura material de los pueblos son contrastantes, tienen cierto carácter pretérito. Se dice que Brasil se compone por muchos países. Estamos en un lugar muy distinto a SAMPA o Belo Horizonte. Aquí me siento anacrónico. Ahora no puedo pensar que la respuesta a mi pregunta sobre las distancias brasileñas siga dándose en unidades de distancia como kilómetros o millas, al contrario tendría que darse en siglos. Me parece que este viaje es un recorrido a través de tiempos históricos muy distintos.

Después de un par de horas llegamos a Vitória de Santo Antão. Al bajar del autobús descubro en mí una sensación muy cercana a la que algunas veces experimenté al viajar por ciertos lugares en México y confrontar mi experiencia urbana, de asfalto, con la de las polvaredas en los páramos.

Siempre que experimento esta sensación me acuerdo de Einstein y pienso que quizás sea una manifestación velada del relativismo temporal, de que el tiempo no es un absoluto. Claro que el ícono de la física contemporánea hablaba del tiempo físico y esa es otra historia. Por el momento no abundaré en las complejidades de su teoría de la relatividad, pero cuando hice este viaje pensé en la similitud de sus hallazgos en materia de fenómenos electromagnéticos con el desarrollo de los tiempos históricos.

A diferencia de lo que sucede en las megápolis como São Paulo, la Ciudad de México o Tokio, en el sertón parece palpitar otro tiempo. Hay permanencias culturales que parecen venir del medioevo. ¿Cómo se podría explicar que en el sertón continúe viva la Edad Media?

Hace 2500 Km, cuando estaba en SAMPA, la capital industrial y editorial del Brasil, parecía estar dentro de un tiempo “moderno”, si así se le puede llamar. Ahora... lo que estaba presenciando eran desarrollos temporales contradictorios: un tiempo pactado a nivel internacional. Sí, aquel que dictan los relojes; otro tiempo que pareciera haber sido elegido por los pueblos de esta región, consciente o inconscientemente, para ordenar su vida social y cultural. ¿Será que los tiempos históricos también responden a la subjetividad de un pueblo?

Sé que a simple vista esta idea puede parecer disparatada, sobre todo para los historiadores. Pero, lo que voy a relatar explicará el por qué de estas reflexiones.

Traigo en mi mochila libros que por fin compré en Livraria Cultura, una librería brasileña del tipo de Gandhi. Siempre quise leerlos, pero en México no los venden. Uno se llama *Nove, Novena. Narrativas*, el autor es Osman Lins (1924-1978). Es un libro de cuentos o, mejor dicho, de narrativas como lo indica su título. Y es verdad que cuando uno lo lee no sabe cómo clasificar estas piezas literarias que en la primera lectura causan extrañeza. Son demasiado dialógicas para ser cuentos, muy cortas para ser novelas, demasiado ficcionales para ser ensayos y muy argumentativas para llamarlas simplemente ficciones.

Al leerlo me acordaría con asombro de mis primeras impresiones al llegar aquí y al profundizar en el estudio de su narrativa confirmaría que mis percepciones no eran tan equivocadas. En verdad hay mucho de medieval vivo, tanto en la vida cotidiana sertanera como en la obra de Lins.

La realidad Nordesteña fue la que inspiró gran parte de sus “cuentos”. No me parece tanto una coincidencia que este escritor pernambucano haya desarrollado una poética tan medievalista. Sin embargo, con lo que acabo de decir sería fácil pensar que la narrativa osmaniana es un registro mimético de la realidad nordestina, pero no es así. La travesía de Lins como escritor es compleja y las decisiones poéticas que fue tomando a lo largo de su vida fueron inspiradas por razones muy distintas a las de un mero interés sociológico.

Debido a que el escritor en cuestión es poco conocido en México dibujaré un boceto de su obra. En los apuntes de estas páginas de mi diario de viaje busco hacer un registro de lo que

después le contaré a todos en México.

Originario de Pernambuco, Lins descubrió su amor por el arte de narrar desde temprana edad. Sus primeros años de vida los pasó en Vitória de Santo Antão, un pueblo donde había pocos libros y ninguna biblioteca, por lo cual sus primeras experiencias poéticas estarían estrechamente ligadas a la oralidad, la cultura popular y la literatura de cordel nordestinas. Él mismo mencionó en diversas ocasiones que su primera lección de literatura la aprendió de su tío Antônio Figueredo, un hombre del pueblo con gran afinidad por los viajes y los negocios, quien después de cada jornada y con un enorme placer solía contar historias de manera inigualable que sin falta despertaron en el pequeño Lins un asombro poético.

Osman convirtió a varias de las personas que conoció en su tierra natal en personajes de algunos de sus relatos y utilizó las historias de su tío para escribir buena parte de sus relatos. Es más, muchas de las ideas que Osman Lins desarrolló con respecto al arte de narrar en su posterior periodo de experimentación y madurez las tomó de la cotidianidad nordestina (el señor que afilaba cuchillos, el sastre, el vaquero). Pláticas como la siguiente, con el barbero del pueblo le ayudaron a pensar su idea del oficio de escritor:

Un día, conversando con Vicente, mi barbero y eximio bailar de tango, pregunté cuánto tiempo tomaría aprender a afilar una navaja.

—Diez años— me respondió.

—¿Con siete u ocho años de profesión, tú todavía no habías aprendido?

Respondió que no y que se daba por feliz, pues lo que cuesta trabajo en aprenderse es porque tiene secretos y el secreto vale más de lo que es conocido por todos. Yo estaba dispuesto a aprender, si era necesario durante una vida entera, algunos secretos del arte de escribir.¹

Durante la adolescencia nuestro escritor tuvo la oportunidad de mudarse a la ciudad de Recife, por recomendación de sus profesores, con el fin de conseguir una mejor educación. A partir de entonces comenzaría a formarse de manera más sólida, pues entró en contacto con un espectro de obras literarias mucho más rico y amplio.

Fue en un periódico de Recife donde publicó sus primeros dos cuentos, cuando tenía 16

¹ Edla van Steen, "Diálogo entre Osman Lins y Edla van Steen" en *Viver e escrever*, LP&m Editores. Tomado de: <http://www.recantodasletras.com.br/teorialiteraria/3900056>

Fecha y hora de consulta: 15 de enero de 2012 17:48 h.

años y a partir de ahí su pluma continuaría una larga búsqueda literaria.

Cabe resaltar que a pesar de que nació en el Nordeste, no se suscribió a la estética del movimiento regionalista nordestino —narrativa de corte mimético, folclórico, de estructura lineal—. Desde sus primeras obras Osman tuvo un incipiente interés por explorar la fragmentación y el desdoblamiento psicológicos, el mundo interior de los personajes, donde éstos son representantes de los sectores oprimidos de la sociedad en la que él creció: mujeres, niños, viejos, campesinos. Muestra de ello son *O Visitante*, *Os Gestos* y *O Fiel e a Pedra*.

Desde esos primeros libros se podía atisbar su inquietud por la experimentación, la mezcla de los géneros literarios y combinar lo literario con recursos obtenidos de otras artes, como la pintura y la música.

Una vez que terminó de escribir su novela *O fiel e a Pedra* —la última y más emblemática novela que escribió durante esta etapa— nuestro autor decidió cuestionarse seriamente sobre el rumbo que su trabajo había tomado hasta entonces. Cuestionaría de manera más radical su quehacer literario para abandonar el registro sicologista que había tomado y, finalmente, decidiría emprender un viaje en dos sentidos: uno de experimentación formal y otro físico de seis meses con destino a Francia donde le sería posible renovar su escritura.

Dicho viaje sería un viaje sin retorno, no en el sentido de que Lins no regresara a Brasil, sino que a partir de entonces ni él ni sus libros volverían a ser los mismos. Siendo un hombre en extremo disciplinado y metódico como lo era —sin conocer los placeres del desorden rutinario— Lins planeó con mucho cuidado su itinerario de viaje [todo lo contrario a mí, ¡bah! Por esa razón tuve tantos problemas cuando venía camino a Pernambuco], donde las actividades a las que se entregaría con mayor dedicación estarían apegadas a un

riguroso programa cultural en el cual la contemplación de obras pictóricas, escultóricas y arquitectónicas tendría un peso contundente.

Pues bien, en 1961 se embarca con destino a Francia, momento clave para entender lo que Lins comenzaría a escribir después. Encontró en el arte gótico, en sus vitrales, pinturas y elementos arquitectónicos, varios aspectos que le permitirían abordar desde lo literario sus mayores inquietudes. Encontró en ese arte algo revelador: el ornamento, el *aperspectivismo*, la geometría.

Así empieza una nueva etapa como escritor a la que pertenece *Nove, novena. Narrativas*. Hago un paréntesis aquí porque tengo que aclarar que tampoco sería sensato dividir de manera tajante la obra de Lins en etapas, pues como él bien dijo cada uno de sus libros es resultado del anterior: “Supongo que, vista en conjunto, mi obra revela coherencia, como si cada libro naciera del otro. Pero, al mismo tiempo que cada uno nace del otro, establece una rebelión. Podría incluso, freudianamente, decir que mis libros reflejan [...] la paternidad y la revuelta de los hijos contra el padre, en la que el hijo continúa al padre, en el sentido de afirmar contra él su individualidad.”²

Sin embargo, se puede apreciar a partir de *Nove, novena* una búsqueda experimental mucho más definida que en todo lo que había escrito antes. Al principio, las palabras *ruptura* e innovación, hablando de este escritor nordestino, podrían resultar paradójicas porque para innovar recuperó aspectos estilísticos del medioevo. Y la palabra *recuperar* también me resulta paradójica, porque como ya había dicho que puede ser que esto continuara vivo por siglos hasta ahora. Son cosas que de cierto modo ya están profundamente incorporadas a la cotidianidad nordestina. Pero, lo que sucedía era que el blanco de su experimentación se había fijado en el aspecto estructural de la narración.

² *Ibíd.*

Lins se comprometió con su pueblo y su tiempo, esto no quiere decir que hiciera una idealización del Nordeste —como en ocasiones lo hace Jorge Amado con el estado de Bahía. De hecho, a Osman Lins se le considera su opuesto—. En *Nove, novena* fue profundamente crítico con muchos aspectos de su realidad social y cultural: el patriarcado, el feudalismo, las estructuras sociales verticales, la violencia, el racismo, la desigualdad social.

Me sorprende que durante muchos años Osman haya sido poco leído tanto en su país natal como en el resto de América Latina. En *Guerra sem testemunhas*³, menciona lo triste que es cuando esto sucede: “El silencio en torno a sus libros [a los del escritor], si viene de todos lados, como un murmullo, inclusive por parte de personas con las cuales tiene relaciones íntimas, actúa como un disolvente sobre el ánimo del escritor. Muchos de ellos acaban por admitir que todas sus palabras, como hojas verdes, fueron comidas en la sombra por alguna especie todavía no identificada de hormigas.”⁴

En Europa, en cambio, fue bastante bien recibido y grandes casas editoriales se interesaron en traducirlo y publicarlo, como Lettres Nouvelles/ Denoël, Suhrkamp, Bompiani y Seix Barral. La crítica hizo, sobre todo, reseñas de sus libros y pronto analizó la filiación de su obra con el movimiento del Nouveau Roman. Aunque con cierta óptica exotista, una parte de la crítica alemana y francesa de la época, a pesar de su eurocentrismo, llegó incluso a considerar que va más lejos de lo que la Nouveau Roman llegó, debido a “sus obsesiones, su fascinación por lo maravilloso, la pintura de un universo barroco, los ingredientes brasileños: religiones y mitos, el estilo denso, sensorial y plástico y el uso original de todos los recursos de la lengua portuguesa”.⁵ Como ejemplo está el siguiente comentario

³ Guerra sin testigos.

⁴ Osman Lins, *Guerra sem testemunhas: o escritor, sua condição e a realidade social*, Brasil, Ática, 1974, p. 159. Los corchetes son míos.

⁵ Gaby Kirsch, “Recepção da Obra de Osman Lins pela Crítica de Língua Francesa e Alemã” en *Osman Lins. O sopro na argila*, Nankin Editorial, Brasil, 2004, p.122.

publicado en *Bulletin critique du livre français* en 1972:

Osman Lins traduce bien su brasilianidad a través de la pintura de un universo contrastantemente barroco, petrificado de colores tropicales e imágenes vivas. Él lo hace, entretanto, a través de técnicas que lo alejan de las vías tradicionales de la novela brasileña evocadora y narrativa: superposición de planos, "pluralidad de planos", pluralidad de visiones [...] abolición del tiempo. Osman Lins aparece así como el representante original de un Nouveau Roman en su país.

Era considerado una de las grandes revelaciones de la literatura de vanguardia junto con Witold Gombrowicz, Jorge Luis Borges y Malcom Lowry⁶.

Para una gran parte de la crítica francesa, en su mayoría reseñistas de los libros de Osman, la comparación de sus últimos tres libros (*Nove, novena, Avalovara* y *A Rainha das cárceres da Grécia*) con la *Nouveau Roman Français* constituyó su principal centro de atención, lo que en ese país contribuyó a entender la poética osmaniana en un sentido un tanto limitado durante varios años. Algunos críticos alemanes y franceses lograron entender su obra en un sentido más amplio y señalaron sus aspectos barrocos con mayor detenimiento. Entre los críticos que mejor apreciaron su carácter barroco están Franz Hoyer y Claude Fell, por ejemplo.

Por otro lado, tengo que destacar que también era un hombre con una gran sensibilidad visual. Después de cumplir su itinerario de observación de pinturas en los museos franceses y mientras realizaba su travesía por Francia también escribió un libro de viaje, *Marinheiro de Primeira Viagem*, el congénere de este texto. En él registró sus impresiones, reflexiones y puso en práctica un encuentro entre pintura y narrativa mucho más decidido que el que se puede ver en sus trabajos anteriores. Describió varias escenas de su viaje con una maestría plástica por la cual a muchos se les hubiera hecho agua la boca. Estoy segura que cualquiera de nosotros lo habría exhortado a dedicarse a la pintura.

⁶ *ibid.*, p. 113.

En *Marinheiro de primeira viagem* me gustaría subrayar las reflexiones que surgieron durante el encuentro de Osman con las pinturas de Goya, al cual dedica dos apartados en este libro de viajes. El primero se titula “A propósito de Goya” y habla sobre una exposición de grabado que suscita en él un profundo interés por pensar las relaciones entre forma y contenido en la pintura y la literatura, el segundo, “Reflexiones en el Louvre”, se enfoca en explorar sus impresiones sobre la perennidad del arte.

Recordando que Goya era un artista muy comprometido, Osman observa que las representaciones hechas por él en sus pinturas eran testimonios de las problemáticas sociales a las que la España de su tiempo se enfrentaba. Esta característica de la obra del artista español detona en Lins el interés por pensar la función social del arte y las relaciones entre artista, obra y recepción.

Derivado de esto, Lins consideró que una obra de arte no debe aspirar a la universalidad, sino que debe dirigirse a su país y su época.⁷

Si bien, la contemplación de las pinturas de Van Gogh, Matisse, Seurat, Dufy y Renoir le ayudó a poner en práctica ciertos recursos plásticos, a lograr apelaciones visuales de gran fuerza literaria y le dieron recursos para desarrollar un lenguaje plástico -es decir, en términos formales de color, matices, formas, figuras, luces, sombras, y perspectivas- fue la obra de Goya la que le llevó a pensar en estos aspectos que Lins considera fundamentales del trabajo creativo y acerca de los cuales concluye:

[...] Los que contemplen el arte de este pintor [refiriéndose a Goya] distantes en el tiempo y espacio del universo que las suscitó, inmunes, por tanto, a la realidad española que lo generó, pueden juzgar la obra por el equilibrio de las figuras, por los juegos hábiles entre sombra y luz y establecer relaciones posibles con el arte de otros pintores.⁸

⁷ Carta enviada a Antonio Aquilino de Macedo Lima, fechada en 31 de marzo de 1961, en NITRINI, Sandra, “A pintura na poética de Osman Lins” en *Transfigurações*, Brasil, Hucitec, 2010, p. 132.

⁸ Sandra Nitrini, “A pintura na poética de Osman Lins” en *Transfigurações*, Brasil, Hucitec, 2010, p. 132. Los

Es decir, cuando un espectador no conoce el contexto histórico y social en que se generó la obra de arte hará de ella una lectura en términos estilísticos solamente, ignorando el sentido de la obra en un nivel más profundo. Goya pintaba para los españoles, para poner en discusión y problematizar lo que sucedía en la España de su tiempo, por lo cual su obra cobraba un sentido pleno ante los ojos de un español, pero no de alguien ajeno a esa realidad.

A partir de entonces Osman comenzaría a definir que su papel como escritor era escribir para su país y su época. Porque para él, como lo escribió años después en su más importante libro de ensayos *Guerra sem Testemunhas. O escritor e a realidade social* (escrito en 1966, el mismo año en que *Nove, novena* se publicó), la literatura es el “núcleo vital que nunca enmudece”⁹ al interior de una sociedad, por más corrupta que ésta se encuentre, el escritor es la voz de “la conciencia de un momento, la secreta lucidez de un pueblo.”¹⁰ Es decir, Lins concibió el acto de escribir como un acto político¹¹. Hay que

corchetes son míos.

⁹ Osman Lins, *Guerra sem testemunhas: o escritor, sua condição e a realidade social*, São Paulo, Ática, 1974, p. 216.

¹⁰ *Ibíd.*

¹¹ Al respecto Ana Luíza Andrade resalta el carácter político del discurso literario en este libro de narrativas:

Nove, Novena, introduce directamente al lector al aquí y ahora de las voces de los personajes aboliendo al narrador omnisciente por ser un recurso autoritario del proceso ficcional [...] Otros textos mezclan símbolos con palabras, como para sugerir [...] que se pueden revelar o esconder como constructos culturales [...] El proceso de escritura se presenta como un arma política de doble filo. [...] En *Nove, Novena* el lenguaje muestra su potencial ideológico en las perspectivas opuestas de los personajes [...] dados los tiempos autoritarios durante los que Lins comenzó a escribir el libro, la valoración del espacio expresa automáticamente rechazo del tiempo cronológico por ser éste históricamente opresivo.

En: Ana Luíza Andrade, “Nine, novena’s novelty”, en *The Review of Contemporary Fiction*, v. 15 (Otoño 1995) pp. 205.

recordar que en esos años Brasil estaba pasando por un momento histórico muy difícil, el de la dictadura militar que inició en 1964 y que terminaría hasta 1985.

Durante este periodo de politización de su poética parece que Osman dedicó gran parte de su obra a reflexionar sobre las relaciones humanas estropeadas por distintas cuestiones: el autoritarismo, el patriarcado, el individualismo capitalista y la violencia, por mencionar algunas.

En el caso de *Nove, novena* los dos principales agentes que detereorarían las relaciones humanas serían el patriarcado y el capitalismo. Por ello, ocuparía gran parte de sus energías a pensar hasta el fondo cuáles eran sus causas, cómo mejorar dichas relaciones y cómo construir una alternativa a la alienación. En sus primeros libros optó por una narrativa muy cercana a la de la corriente de la Nouveau Roman, en la que exploraba la psicología de los personajes. Pero en sus últimos libros esos cuestionamientos desembocarían en una suerte de misticismo a partir del cual realizaría una profunda meditación acerca de la relación del hombre con el cosmos.

Ya lo habíamos apuntado unos párrafos atrás, en términos formales el encuentro con el arte gótico le fue revelador en este sentido. Sintió fascinación por la ornamentación y los vitrales góticos, a los cuales comparó con el arte renacentista:

[...] el arte del Renacimiento, poco misterioso, muy correcto, con sus perspectivas impecables. Eso no me estimula en nada. Lo que me interesa más bien es la impericia románica, el radiante arte gótico y nuestro desmesurado arte barroco. Situándome, voluntariamente y con una tendencia cada vez más fuerte en la línea de lo imaginario y de lo ornamental, busco ejercer sobre lo real, a través de la novela, una acción creadora más amplia. La realidad que manipulamos ordinariamente surge entonces más rica, más estimulante [...] Los retablos del siglo XIII o los vitrales de esa época muestran imágenes y acontecimientos sin preocuparse por la perspectiva y tienen una extraordinaria fuerza de comunicación, dentro de los límites de su espacio. La contemplación de esas obras me hizo reflexionar mucho e influyó bastante en el tipo de

tratamiento que le he dado al foco narrativo de mis trabajos, principalmente de *Nove, novena* para acá.¹²

Por lo que se deja ver en *Guerra sem Testemunhas*, supongo que estaba muy al tanto de los textos clásicos sobre arte medieval. También debió conocer el interés e impacto que el estudio del arte gótico y barroco tuvo para los intelectuales de esos días. Es muy probable que haya leído textos que se discutían en esa época y que sirvieron para volver a poner sobre la mesa el problema de cómo estudiar el arte barroco y medieval, como el de Wilhem Worringer, “La esencia del estilo gótico”.

En los dos últimos capítulos de *Guerra sem Testemunhas* expresa su punto de vista con respecto a la relevancia del ornamento y el arte medieval en la vida social y plantea su posición frente al malestar del hombre moderno.

Primero, hace una interpretación del mundo moderno en clave medievalista como si el tiempo que le tocó vivir fuera una época neomedieval:

[...] había algo de medieval en nuestra época. Sin peso, sin alas, desarrollando tal velocidad que, por así decir, se hacían ubícuos, los astronautas dejaban sus cápsulas y volaban sobre nosotros, exactamente como los ángeles de la iconografía cristiana. La consecuencia de que un ser humano se multiplicara en el espacio contemplándonos desde muchos ángulos, dislocaba nuestro espíritu, adaptando la sensibilidad moderna, más fácilmente, al mundo gótico o románico, extraño a las leyes de la perspectiva, que a la del Renacimiento. Los seguidores de Einstein tienden a ver, en el tiempo, un inmenso tiempo presente. ¿No era esta una noción donde pulsa la Eternidad? Es lícito también suponer que la rapidez de los transportes y las comunicaciones viniera a desempeñar, estuviere desempeñando, en nuestros días, un papel unificador semejante al ejercido, en la Edad Media, por el latín. Y nunca, desde la invención de la imprenta, estuvo más presente que hoy, entre los hombres, con la amenaza de la guerra atómica, el fin de los tiempos — un idea medieval.

¹² Edla van Steen, *Ibid.*

Habla también de cierta tendencia del arte de la primera mitad del siglo XX —como sucede con Bertolt Brecht o Georges Rouault— a abstraer y diluir el yo, cuya consecuencia primaria era dislocar el interior de las composiciones creando varios centros de gravedad, donde el espectador o lector ignora desde qué preciso punto de vista observa la realidad representada en la obra de arte justo como sucedía en las demás dimensiones del conocimiento: arte, ciencia, tecnología, etcétera.

Lins percibía un mundo descentrado, inestable al que le correspondía un arte muy distinto al que fundó la Modernidad (de Sandro Boticelli o Raffaello Sanzio), un arte desprovisto de líneas de fuga y sin perspectiva.

Osman Lins consideraba que era necesario establecer un límite a esa fluctuación propia de este escenario y llegó a la conclusión de que la literatura debía jugar el papel de una brújula que guiara al hombre dentro de la crisis de la modernidad. Para esto, sería necesario explorar las posibilidades del lenguaje dentro de las leyes establecidas que la disciplinan, encontrar en esta exploración un punto armónico entre libertad y rigor, y no menospreciar el lenguaje popular porque es aquel que utilizan los que viven la lengua con profundidad.

El libro *La esencia del estilo gótico*, obra emblemática de la historia del arte, de Wilhelm Worringer, puede ser de gran ayuda. Desde la perspectiva de la sicología del arte, explica la importancia del ornamento en el desarrollo del arte primitivo. De acuerdo con Worringer, el hombre primitivo se encontraba en estado de total y permanente vulnerabilidad frente a las fuerzas naturales de un mundo que no entendía y sobre el cual no tenía control. Esa inestabilidad le producía un inmenso terror y establecía en su entendimiento de las cosas un abismo: el dualismo entre el mundo y el hombre. Frente a este escenario se hizo necesaria la representación simbólica que superara ese precipicio y le ofreciera cierta seguridad espiritual. El autor explica el paso a la creación del ornamento y las primeras expresiones

visuales en la historia de la humanidad:

Dada pues, esa relación de terror en que el hombre primitivo vive frente al mundo de los fenómenos, tiene que surgir en su pecho, como la más poderosa exigencia espiritual y psíquica, [...] valores de necesidad que le salven del capricho caótico en que se suceden las impresiones del espíritu y de la visión. [...] ha de intentar convertir la inabarcable relatividad del universo en la necesidad de unos valores inmutables y absolutos. Esa exigencia le lleva a crear el idioma y el arte, y, sobre todo, la religión. [...] El hombre primitivo [...] se crea símbolos de necesidad en las formas geométricas o estereométricas. Aturdido y aterrado por la vida busca lo inánime, lo que no tiene vida, porque en ellos ve eliminada la inquietud del devenir y afirmada la fijeza perdurable. Crear arte significa para el hombre primitivo eludir la vida y sus caprichos, fijar en la intuición algo permanente que trasciende de los fenómenos y en donde queda superada la caprichosidad y la mutabilidad de los fenómenos.¹³

Por causa de este intenso terror metafísico surge una necesidad de ornamentar la vida material, para lo cual habría que fijarla en representaciones al extremo abstractas y desprovistas de su carácter orgánico, en un intento por establecer una cierta regularidad visual que ofreciera a los hombres una sensación de seguridad. Los ornamentos fijarían en formas geométricas estas primeras operaciones abstractas. Surgirían el círculo, el triángulo, la línea recta y el cuadrado. Sin embargo, a pesar de sus comprometidos intentos, no lograrían aplacar su incertidumbre.

Sería sólo durante las épocas clásicas cuando la humanidad lograría una relación por completo armónica con la naturaleza. A nivel simbólico su arte y su ornamentación permitirían el “paso del caos al cosmos”. En una atmósfera de optimismo antropocentrista el mundo ya no es algo ajeno frente a sus ojos sino que es su “complemento vivo”¹⁴. Así desaparece el dualismo absoluto hombre-naturaleza.

Durante la Edad Media, surgió una voluntad de forma gótica, distinta a las que con

13 Wilhelm Worringer, *La esencia del estilo gótico*, Argentina, Nueva Visión, 1958, pp. 25-26.

14 *Ibid.*, p. 31.

anterioridad menciona Worringer. En ella hay ciertas coincidencias con el arte primitivo, por ejemplo, que también se expresa por medio de una línea sin carácter orgánico, de manera geométrica y abstracta. La voluntad de forma gótica supera la potencialidad del arte clásico y su expresión orgánica. Es como si nos encontráramos frente a una forma que desvaría. Se trata de una “geometría transformada en vida -preludio de la matemática viviente que es la arquitectura gótica-, multiplica nuestra sensación y eleva hasta límites sobrenaturales [...]”.¹⁵

Las líneas que componen los ornamentos góticos se retuercen sobre sí mismas en la verticalidad de las catedrales generando en el espectador la sensación de no terminar jamás su movimiento vertiginoso rumbo al infinito, en un movimiento ascendente. La relación hombre-mundo que dichas formas góticas revelan es “el anhelo intenso de crear un mundo de complejos expresivos insensibles, suprasensibles, espirituales” porque la imagen que se tiene del mundo -si se analiza en términos de la psicología del arte de Worringer- es la de una realidad caótica ante la cual se respondía con una espiritualidad embriagante.

Las ideas de Worringer vienen a tono con el pensamiento de Osman Lins, quien en una operación semejante enfrenta la crisis de la modernidad esgrimiendo una ferviente defensa del ornamento como forma artística válida para la humanidad durante el siglo XX.

Desde la óptica de Lins, el recrudecimiento de las consecuencias negativas del capitalismo terminó por minar la relación entre los hombres. Un síntoma de esta ruptura en el campo de la estética serían las expresiones del arte contemporáneo que Lins presenciaba en esos años: la negación del lenguaje, la antimúsica, la poesía visual¹⁶, manifestaciones con

¹⁵ *Ibid.*, p.45.

¹⁶ Por ejemplo, Osman habla del acto *Nova poesia nega a palavra* que llevaron a cabo estudiantes de la Escuela Nacional de Bellas Artes en Guanabara en enero de 1968 a través del cual defendían la poesía visual y convocaban a quemar libros públicamente. Se puede revisar la referencia a este pasaje en: Osman Lins, *op. cit.*

las cuales Lins estaba profundamente en desacuerdo y frente a las que defendió la palabra considerando que “[...] la desconfianza en el lenguaje [...] es una enfermedad altamente dañina [...] que puede paralizar al escritor”¹⁷ cuando en realidad la palabra le sirve a los hombres para lograr “[...] el mutuo entendimiento y la comprensión de las cosas.” Piensa que este tipo de arte contribuye a exacerbar el individualismo. Por ello manifiesta que es responsabilidad del escritor tomar cartas en el asunto y defender de esta erosión la integridad de la palabra.

También señala que el encumbramiento de la racionalidad técnica-mercantil capitalista contribuye a minar las relaciones de los hombres con el mundo. En *Guerra sem Testemunhas* aborda la opinión de varios autores para mostrar la complejidad del asunto. Menciona que: “Los años en que vivimos, los más intensamente técnicos que hemos presenciado en la historia humana, son los más vacíos”.¹⁸ Este problema no se circunscribe al pensamiento, sino que se manifiesta también en la decadencia de la arquitectura, la concepción del espacio y los objetos modernistas¹⁹ cuyo carácter estético ahistórico aporta poco a la humanidad y se pierde en el utilitarismo. Ante este problema y según Herbert Lefebvre: sería necesaria la aparición de “una nueva percepción de la vida natural y social, una nueva sensibilidad, tal vez incluso una nueva concepción del espacio, del tiempo, de la vida cotidiana, las relaciones sociales”²⁰ y del arte. Porque en palabras de Ernest Fischer: “[...] con el agravamiento de los problemas del capitalismo, el mundo entero se convirtió en un conglomerado caótico de fragmentos humanos y materiales [...] La imaginación, bombardeada por una masa heterogénea de detalles, ya no los consigue absorber en

p. 203.

¹⁷ *Ibidem*.

¹⁸ José Ortega y Gasset, cit. pos. Osman Lins, *Ibid.* p. 204.

¹⁹ *Ibidem*, p. 206.

²⁰ Herbert Lefebvre, cit. pos. Osman Lins, *Ibid.* p. 206.

cualquier forma de totalidad.”²¹ El pensamiento de Erich Fromm ilumina un ángulo importante del asunto: el encapsulamiento del hombre. Menciona que: “[...] el principio individualista <<contribuyó a cortar todos los vínculos existentes entre los individuos y de este modo separó y aisló a cada uno de los demás hombres>>”.²² De la misma manera, ciertas corrientes arquitectónicas del siglo XX -como el racionalismo- fracturaron el vínculo que el arte ornamental, como el gótico, había establecido entre el hombre y el cosmos.

Por ello, Lins cree que es necesario buscar una poética que desde la literatura restablezca esa relación perdida. Para lo cual retoma, de manera parecida a lo que Worringer plantea, el ornamento como una manera de restablecer dicho diálogo. Ya que el ornamento “teje el mundo”²³. El escritor deberá jugar el papel de un artesano muy especial, aquel que teje la realidad fragmentada a través del lenguaje.

Osman defenderá su posición estética frente a argumentos contra el ornamento como aquel muy discutido a principios del siglo XX y esgrimido por el arquitecto racionalista Adolfo Loos: “El ornamento es un crimen”.²⁴ En opinión de Loos, la nueva arquitectura, para ser moderna deberá mostrar una estética angulosa, rectilínea y despojada de todo ornamento. Para Lins, renegar del ornamento será un grave error e incluso significaría romper el significado del objeto mismo.

* * *

13 de diciembre.

Después de pasar unos días aquí creo que Jacques Le Goff podría escribir una suerte de *Civilización del Nordeste neomedieval brasileño*. Bromeo.

21 Osman Lins, *Op. cit.*, p. 205, apud. Ernest Fischer *A Necessidade da Arte*, Brasil, Zahar Ed., 1966. P. 107-108.

22 *Idíd.*, p. 206.

23 *Ibíd.*, p. 207

24 *Ibíd.*, p. 206

Después de platicar con la gente en la fonda y tomarme un par de cervezas que no me quitan el calor me distraigo un momento para caminar por la plaza principal del pueblo. Cerca de la iglesia hay dos grupos pequeños de *repentistas*²⁵, tocan las *rabecas*²⁶ sin igual y sostienen entre ellos un *desafío*. Con ese fondo musical logré sentarme en el lugar más codiciado, una banca bajo la sombra de un buen árbol. A esta hora no se ve a nadie bajo el rayo del sol. Hace mucho calor y por eso todas las sombras son disputadas por la gente que camina por la plaza, una mínima dosis de frescura se agradece.

Como esta es la primera vez que visito Brasil, todas mis experiencias están mediadas por mis prejuicios culturales, así que para interpretar lo que sucede a mi alrededor recurro a la memoria literaria, las lecturas que sobre este país he hecho. Hasta cierto punto voy interpretando todo lo que me encuentro desde las lecturas de Jorge de Lima. En lo que veo encuentro un poco de Guimarães Rosa, Graciliano Ramos o Manuel Bandeira.

A unos metros de mí hay dos personas, un hombre y una mujer. Hay algo en ellos que me causa una sensación extraña, mezcla de admiración y un conato de temor. Se parecen a Lampião y Dona Maria. Es probable que estas personas no tengan nada que ver con las famosas y casi míticas figuras del *cangaço*²⁷ sertanero, pero aún así su presencia me resulta inquietante.

Tengo poco tiempo para seguir viajando, se acerca mi regreso a México y creo que no podré seguir sertón adentro. Pero confieso que eso me deja de cierta manera tranquilo porque, como dice un personaje de Guimarães Rosa: “sertão é onde manda quem é forte,

²⁵ Es un ritmo musical de tradición folclórica brasileña cuyo origen se remonta a los trovadores medievales.

²⁶ La *rabeca* o *rabeca chuleira* es un *instrumento* musical de cuerda frotada tipo violín del Nordeste.

²⁷ El *cangaço* fue un fenómeno social caracterizado por la violencia de grupos que se dedicaban al bandidaje en el Nordeste brasileño desde mediado del s. XIX hasta el inicio del s. XX. Tiene sus orígenes históricos en el coronelismo brasileño, que obligó a formar un aparato paraestatal de milicias privadas, formadas por jagunços.

com as astúcias. Deus mesmo, quando vier, que venha armado!²⁸ Y yo no vengo armado a conocer esos lugares.

* * *

Quizás estas reflexiones que he hecho convergen en algunos aspectos con la teoría neobarroca que Severo Sarduy plantea en la *Nueva inestabilidad*. Ambos proponen, aunque de manera distinta, una reconciliación del hombre con el cosmos a través de su literatura. Sarduy a través de una escritura neobarroca, Lins a través de una más inclinada a lo medieval aunque también preocupada por lo barroco.

Me parece que los dos escritores latinoamericanos parten de algunos puntos y preocupaciones en común para elaborar sus nuevas poéticas. A pesar de que no parecen haber entablado un diálogo directo y explícito, puede establecerse entre ellos una relación para estudiar la expresión de fenómenos culturales y poéticos en común con Brasil. Podemos ir poniendo unas piedras más en la construcción del puente entre el estudio de estas dos Américas, la lusófona y la hispanohablante.

Esto trae a colación los aspectos barrocos de la obra de Osman que me parece pertinente abordar ahora. Él hace menores referencias al arte barroco que al medieval en sus declaraciones y su obra. Ya retomé la entrevista que le hizo Edla van Steen, en donde afirma que lo que le interesa es el arte medieval y “barroco desmesurado” de Brasil. Algunas otras referencias no son tan explícitas, pero por ejemplo, en *Guerra sem Testemunhas* varios de sus ensayos están ficcionalizados. En uno de ellos, titulado “El escritor y las diferentes formas de la crítica”, la ficción se sitúa en el Monasterio de São Bento de Río de Janeiro, el cual es una de las expresiones más bellas e impresionantes de la arquitectura barroca

²⁸ Traduzco: “El sertón es el lugar donde manda quien es fuerte, con las astucias. Dios mismo, si viniera, tendría que venir armado.”

brasileña. Para hablar de las distintas problemáticas que comprende la relación del escritor y la crítica construye una ficción en donde una televisora reúne a varios especialistas de la lengua y la literatura cuya discusión será grabada. Entre ellos se encuentra un escritor que se incomoda con el toque comercial que la televisora le imprime al debate y menciona que las motivaciones que llevaron a la televisora a escoger como escenario de la discusión ese Monasterio no obedecieron a razones simbólicas. Sin embargo, él sí se alegra de “haber discutido sobre temas literarios justamente ahí, [...] en una construcción que dependiera de muchos individuos” y que le permitió establecer una analogía entre los monjes que habitaron el Monasterio de São Bento y los escritores.

En *Nove, novena* encontramos varios ejemplos de esta estética neomedieval y barroca. Creo que *Retábulo de Santa Joana Carolina*, nos puede servir para ilustrar lo que he contado hasta ahora. Hay críticos que consideran que cada uno de los cuentos de este libro es un retablo cuya expresión mejor lograda es *Retábulo de Santa Joana Carolina*. En lo que resta de este diario contaré acerca de este cuento.

Retábulo de Santa Joana Carolina ocupa un lugar privilegiado dentro de la organización del libro y condensa todas las características de la nueva poética osmaniana. Para empezar, la estructura del cuento es la de un retablo, uno de los elementos arquitectónicos más característicos del arte barroco que decora el altar de una iglesia y representa un pasaje de la vida y milagro de un santo. Esta representación, por lo general, consta de secciones dispuestas geométricamente en las que se distribuyen las escenas más significantes que explican la santidad del personaje. Esta hagiografía está dividida en 12 misterios, cada uno de los cuales se compone de dos partes. A la manera de un auto sacramental, la primera parte consiste en un fragmento poético que condensa el contenido simbólico y religioso de cada misterio. Por su cuenta, la segunda parte relata un episodio significativo de la vida de

Joana Carolina a través del cual, de manera paulatina, se revela su santidad. Hay que destacar que tanto el retablo como el auto sacramental, éste en la literatura dramática y aquel en la arquitectura, son expresiones emblemáticas del arte barroco.

Para construir el *Retablo* Osman retoma la estilística de la tradición literaria cristiana de la Edad Media y la falta de perspectiva de los vitrales góticos. Esta peculiaridad estilística gótica deriva en una reflexión sobre el tratamiento que le había dado al foco narrativo hasta entonces.

La ausencia de puntos de fuga en el dibujo de los vitrales góticos es trasladada en sus relatos en forma de *aperspectivismo* narrativo. Esto lo logra al construir una falsa primera persona que en apariencia cuenta la historia, cuando en realidad detrás de ella “existe una instancia narrativa con visión total del tiempo y del espacio del mundo ficcional.”²⁹ Utilizó este recurso en los cuentos de *Nove, novena*, también para resaltar el carácter pictórico plano de cada retablo.

En el caso específico de *Retablo de Santa Joana Carolina* el *aperspectivismo* también contribuye a crear la atmósfera de santidad que rodea a Joana. En la voz de cada narrador pareciera que la historia de Joana ya existía antes de suceder. ¿Cómo logra esto? Los narradores de todos los misterios confunden los tiempos verbales, narran en el tiempo presente de la historia, pero siempre hay un momento en que introducen un tiempo futuro que desvía la perspectiva del narrador y produce una sensación de que los personajes se encuentran en un acontecer atemporal. A través de las bocas de los narradores siempre se manifiesta el misterio hablando de un tiempo futuro que ellos no conocen, que todavía no acontece y que sin embargo están nombrando, como si ellos no fueran dueños de su tiempo ni de sus palabras, como si se encontraran en un tiempo predestinado.

29 Sandra Nitri, “Um singular contador de estórias” en *Transfigurações*, Hucitec, Brasil, 2010, p. 108.

La confusión de los tiempos verbales es una de las características estilísticas de la literatura cristiana, del Nuevo Testamento, por ejemplo. Para el hombre europeo de la Edad Media, profundamente religioso, “el tiempo no es más que un momento de la eternidad. Sólo pertenece a Dios, sólo por él puede ser vivido [...] este tiempo divino es continuo y lineal.”³⁰

Otro rasgo que comparten *Retablo de Santa Joana Carolina* y el estilo cristiano es la mezcla de cultura y lenguaje popular, alta cultura y lenguaje elevado. “En el mundo cristiano ambos [lenguajes] están fundidos ya desde un principio, particularmente en la encarnación y la pasión de Cristo, en las cuales tanto la *sublimitas* como la *humilitas* cobran inaudita realidad y se funden por completo [...] aparecen a menudo en juego antitético.”³¹

Todos estos son rasgos medievalistas que se van configurando en la nueva poética osmaniana. Sin embargo, para Sandra Nitrini, el ornamento es el recurso osmaniano por excelencia. Dentro del *Retablo de Santa Joana Carolina* también actúa como una especie de detallismo escritural que cumple la función de reforzar las características plásticas de la narración, así como de *desmimetizar* a los personajes y el espacio narrativo. Pero hay que tener cuidado, el ornamento osmaniano no es un recurso que pretenda simplemente embellecer, detrás de él hay un trasfondo político y filosófico también.

Para ilustrar el uso del ornamento cito el siguiente ejemplo:

PRIMER MISTERIO

Las estrellas candentes y las que permanecen, bólidos, cometas que atraviesan el espacio como reptiles, grandes nebulosas, ríos de fuego y de magnitud, las ordenadas aglomeraciones, el espacio desdoblado, las vastedades reflejadas en los espejos del tiempo, el Sol y los planetas,

30 Jacques Le Goff, *La civilización del occidente medieval*, España, Paidós, 1999, pp. 142-143.

31 Erich Auerbach, *Mimesis. La representación de la realidad en la literatura occidental*, México, FCE, 2006, pp. 146-147.

nuestra Luna y sus cuatro fases, todo medido por la balanza invisible, con el polen en un platillo, las constelaciones en el otro, y que mide, con el mismo cuidado, el vértigo, el peso y los números.

Este es el fragmento poético-ornamental con el que se abre la narrativa y el primer misterio, dentro del cual el personaje de una partera narra el nacimiento de Joana Carolina. Si se lee superficialmente el ornamento no tendría nada que ver con la narración que le sigue, pero si se analiza con un poco de detenimiento a lo largo de la novela se verifica que ambos están completamente implicados. Este ornamento establece la relación de Joana con el universo en el momento de su nacimiento. Es una suerte de carta astral que confirma la santidad de la vida de la heroína de la novela y que se hace explícita en la voz del personaje que narra este pasaje. Las “vastedades que se reflejan en los espejos del tiempo” cristalizan el momento exacto en que nuestro personaje nació, su situación cósmica específica que se refleja en los espejos del tiempo porque ya se escribió su destino. Su futuro está explicado por la posición de los cuerpos celestes “todo medido por la balanza invisible”. La balanza invisible es la constelación bajo la que ella nace, Libra, símbolo de la justicia.

En la segunda parte, la parte narrativa, la narradora del primer misterio lo confirma “En tu corazón, jamás le deberás a nadie”³² En el relato de la partera, narrado en tiempo presente, se entrecruzan por momentos afirmaciones futuras que todavía no han tenido lugar, pero que en la narración ya se están manifestando.

De acuerdo con lo que Sandra Nitrini nos dice, el ornamento osmaniano tendría la siguiente, razón de ser:

Si el mundo occidental contemporáneo regido por el sistema capitalista mina la unidad del hombre y acaba por cosificarlo, la Nueva Novela francesa se propone retratar la naturaleza actual del hombre fragmentado. Oponiéndose a la poética realista de la *Nouveau Roman*, Osman Lins no se limita a denunciar [...] procura integrar su personaje en la naturaleza del cosmos. De ahí la recuperación en su escritura, de los ornamentos, valorados por establecer una peculiar unión entre el hombre y las cosas.³³

El ornamento con que comienza cada uno de los misterios también sirve de unión entre

32 Osman Lins, *Nove, novena. Narrativas*, Brasil, Companhia das letras, 1994, p. 74. La traducción es mía.

33 Sandra Nitrini, *Poéticas em confronto: Nove, novena e o Novo Romance*, Brasil, Hucitec, 1987, p. 269.

una pintura y otra, de la misma manera en que la soldadura de plomo une cada elemento en un vitral gótico o en un retablo.

Hay una pintura literaria inserta en cada uno de los misterios. En algún momento de la narración de cada misterio se detiene en una descripción prolongada, como si las acciones se congelaran, lo que permite que la escena se contemple como se contempla un cuadro pictórico. El detalle en la descripción de colores, sombras y formas logra el efecto plástico que ilustra el milagro y con esto se enfatiza el hecho más importante de cada momento crucial en la vida de Joana Carolina:

[...] corta el pan de la merienda para los cinco hijos, dos a su izquierda, los demás a la derecha. Por la ventana, enmascarados contemplan al muerto en el féretro, una de las máscaras con el banjo sobre el pecho; el caballo reposa, todo venas, tiene los ojos morados, las patas ensangrentadas; dos visitantes de cada lado, dos ángeles, dos candelabros, tengo un brazo caído, el otro extendido, la mano sobre la frente de Jerónimo; nos sobrevuela uno de los pájaros que él domesticó [...]³⁴

También el *Retablo* entero es una reflexión sobre el arte de narrar. Hay algunos de los ornamentos introductorios de cada misterio que contienen reflexiones sobre el arte de escribir. Ese es el caso del séptimo y noveno misterios.

En el séptimo misterio, Lins equipara al escritor con los artesanos que trabajan la lana y los textiles para mostrar que su idea de literatura es el de una artesanía.

Hay que recordar que el padre de Osman era un sastre. Por esto, concebía el oficio de escritor de la misma manera que el de su padre, como una actividad artesanal. Eso explicaría algunas características del siguiente pasaje:

SÉPTIMO MISTERIO

Los que hilan, los que tejen unen y ordenan materiales dispersos [...] Pertencen al mismo linaje de las HILANDERAS CARNERO HUSO LANA geométricos, establecen leyes y puntos de unión para lo desunido [...] Así es como sus expresiones más nobles son LANA COSER AGUJA CAPUCHÓN LANA HILANDERA CARNERO HUSO LANA en la alfombra

34 Osman Lins, "Retablo de Santa Joana Carolina" en Wey, Valquiria (coordinadora), *El arte de caminar por las calles de Río de Janeiro y otras novelas cortas*, Coordinación de Difusión Cultural/Dirección de Literatura, México, UNAM, 2001, pág. 72.

En el noveno misterio la reflexión sobre el arte del relato vincula el moderno arte de narrar con la historia del libro. El ornamento introductorio está dividido en dos partes la parte lateral izquierda es una enumeración de palabras referentes o bien a la historia del libro o al proceso de factura de un texto literario:

| | |
|--------------|--|
| PALAV | Duas vezes foi criado o mundo: quando passou do nada |
| RACAP | para o existente; e quando alçado a um plano mais sutil, |
| ITULA | fez-se a palavra. O caos, portanto, não cessou com o apa- |
| RPALI | recimento do universo; mas quando a consciência do ho- |
| MPSES | mem, nomeando o criado, recriando-o portanto, sepa- |
| TOCAL | rou, ordenou, uniu. A palavra, porém, não é o símbolo |
| IGRAF | ou o reflexo do que significa, função servil, e sim o seu es- |
| IAHIE | pírito, o sopro na argila. Uma coisa não existe realmente |
| ROGLI | enquanto não nomeada: então, investe-se da palavra que |
| FOPLU | a ilumina e, logrando identidade, adquire igualmente es- |
| MACÓD | tabilidade. Porque nenhum gêmeo é igual a outro, só o |
| ICELI | nome <i>gêmeo</i> é realmente idêntico ao nome <i>gêmeo</i> . Assim, |
| VROPE | gêmea inumerável de si mesma, a palavra é o que perma- |
| RGAMI | nece, é o centro, é a invariante, não se contagiando da |
| NHOAL | flutuação que a circunda e salvando o expresso das trans- |
| FABET | formações que acabariam por negá-lo. Evocadora a ponto |
| OPAPE | de um lugar, um reino, jamais desaparecer de todo, en- |
| LPEDR | quanto subsistir o nome que os designou (Byblos, Cartha- |
| AESTI | go, Suméria), a palavra, sendo o espírito do que — ainda |
| LETEI | que só imaginariamente — existe, permanece ainda, por in- |
| LUMIN | corruptável, como o esplendor do que foi, podendo, mes- |
| URAES | mo transmigra, mesmo esquecida, ser reintegrada em sua |
| CRITA | original clareza. Distingue, fixa, ordena e recria: ei-la.” |

De acuerdo con lo que explica en *Guerra sem Testemunhas*, Lins quiere hacernos notar dos cosas en este misterio. La primera es que a lo largo de la historia del libro las relaciones entre tipografía, composición visual e imagen podían ser hechas de maneras más dinámicas. Cuando nos explica por qué usa señales gráficas para sustituir los nombres de los personajes queda un poco más clara esta idea:

Usé señales gráficas para caracterizar algunos personajes en Nove, novena [...] Fue usado donde facilitaba la identificación de personajes, sin romper el ritmo necesario para la narrativa. No necesitando ser leído, como un nombre, pero apenas visto, como un guión [...] Sucede que las señales gráficas, en un texto, no son invención mía. El guión esclarece el diálogo para el lector. Y las palabras, en los jeroglíficos egipcios, eran separadas por una señal determinada. También para separar las palabras, como se ve en los viejos manuscritos latinos, no siempre fueron utilizados recursos literarios, también los gráficos.

35 Valquiria Wey, *Op. cit.*, p. 76.

Otro aspecto que nuestro escritor toca en este pasaje es el del poder alquímico y cosmogónico del lenguaje literario para crear la realidad al nombrarla, una vez más su poder de *transmutar la carne en verbo*.

* * *

14 de diciembre.

Conforme pasan los días se va dejando parcialmente de ser un viajero, es como si nos incorporáramos de manera gradual a la rutina del lugar que visitamos y cuando las fuerzas de esta inercia rutinaria nos llevan a ver los detalles que no mirábamos con anterioridad ya no se puede idealizar tanto. A la manera de los fotógrafos, la primera impresión de un lugar que consigue un viajero se imprime en su consciencia como una instantánea, una polaroid de poca nitidez, sin balance en el color y que por la mala calidad del revelado se irá desvaneciendo, ligeramente púrpura, víctima de los borrones del tiempo y la memoria. Brasil no es solamente carnaval y fútbol. Ahora miro a las personas que caminan a mi alrededor afuera de la terminal de autobuses y las percibo de una forma distinta. Todavía veo en ellas los gestos audaces del repentista en desafío, pero también las marcas de las arideces del sertón, la vida dura, las probables leguas caminadas bajo el sol y la austeridad.

Este fue mi último día en el pueblo. Dentro de poco me llamarán a subir el autobús que me llevará de regreso a Recife.

* * *

En los aspectos barrocos de la obra de Lins tenemos todo un oasis de estudio; es un aspecto de su obra aun poco estudiada por la crítica brasileña, en parte porque parece que en Brasil, si lo comparamos con Hispanoamérica, el arte barroco ha sido mucho menos estudiado y su constitución como tema de análisis es más reciente. Investigadores como Affonso Ávila, Petra Schumm o el escritor Haroldo de Campos así lo confirman.

Afonso Ávila menciona al respecto: “Después de dos siglos de incompreensión y desprecio [...] en las últimas décadas [...] el barroco retoma críticamente el lugar que le toca en el proceso de evolución de las formas artísticas. No es el caso de una simple revisión valorativa [...], deja [...] la condición de mero objeto de atención erudita para constituirse como tema vivo de la cultura”.³⁶

Por su cuenta, Petra Schumm³⁷ retoma la controversia provocada por el poeta Haroldo de Campos en 1981 en su ensayo “El secuestro del barroco en la formación literaria brasileña”.

En aquel ensayo, Haroldo tocó las fibras más sensibles del debate que sobre el periodo barroco brasileño se había iniciado en la década de 1970. Señala que ciertas corrientes de la crítica y la investigación en el campo de la historia de la literatura brasileña, como la de Antônio Cândido, ignoraron casi por completo el tema hasta el punto de prácticamente borrarlo de la historia. Haroldo considera que el error de Cândido fue emplear un argumento de orden únicamente sociológico para la valoración del barroco, el de la falta de público y producción impresa. Por este motivo termina por desatender su importancia y situar el momento fundacional de la literatura propiamente brasileña en el Arcadismo prerromántico.³⁸

Afrânio Coutinho rescató el barroco brasileño, aunque de manera un poco ingenua. A partir de entonces la consideración de este tema sólo vendría a valorarse en su justa dimensión por Haroldo de Campos, quien no solamente revisaría de manera crítica este momento de la literatura brasileña, sino que propondría una estética neobarroca propia para el ámbito del Brasil. Encuentra su fundamento en las premisas del *Manifiesto Antropófago* de Oswald de Andrade gracias a los cuales, según el ex-concretista, se pensaría cómo superar

³⁶ Afonso Ávila, *O Lúdico e as Projeções do Mundo Barroco*, Brasil, Perspectiva, 1980, pp. 9-10

³⁷ Petra Schumm, “Nuevas tendencias de la investigación sobre el barroco brasileño” en *Revista de crítica literaria latinoamericana*, Año XX, No. 40, Lima-Berkeley, 2º semestre de 1994, pp. 127-139.

³⁸ Haroldo de Campos, *De la razón antropofágica y otros ensayos*, México, Siglo XXI, 2000. p. 7.

o invertir la relación de dominación cultural y dependencia entre las metrópolis y América Latina.

El escritor antropófago, nos indica, es la encarnación inversa de la figura del buen salvaje de Rousseau, tiene la capacidad de devorar los mejores especímenes de la literatura y la cultura europea para incorporarlos a su tradición y creación literaria y así destronar el logocentrismo eurocentrista. De esta manera, la figura del alquimista también se determinaría por la noción de antropofagia, la capacidad de deglutir diferentes tradiciones para generar una cultura nueva y propia.

Según Haroldo, el primer gran antropófago de la historia literaria de Brasil fue el poeta barroco Gregório de Matos. Según considera Haroldo, el barroco brasileño tiene fuertes dosis de carnavalización y encontró su primera corriente de expresión en la “novela malandra”.

Sin embargo, no podemos considerar a Lins un escritor neobarroco. No comparte con esa corriente la parodia, la hipérbole, la antropofagia brasileña o la carnavalización en el sentido bajtiniano del término. Pero sí tiene en común la confusión de los géneros literarios, la autoconsciencia poética y el metalenguaje, la incorporación de mitos. Así como ciertos guiños estilísticos que se remiten a este arte colonial americano.

Osman no tenía la intención de carnavalizar su literatura, sino que al contrario es un tanto más solemne y pesimista con respecto a las relaciones humanas y el mundo moderno que los escritores neobarrocos. De manera que quizás sea más cercano a Nietzsche que a Bajtín en ese sentido.

También recupera la figura del escritor como alquimista, pero lo hace de una manera muy distinta, a través de su noción de “convertir la carne en verbo”, es decir, convertir las experiencias vitales en literatura. Esta noción la desarrolló después de incursionar en la literatura dramática y a raíz de eso reafirmar su predilección por la literatura y tomar distancia

del teatro.

Hasta ahora hablé de las características barrocas del texto, pero si bien a Osman el barroco no le es en absoluto ajeno -tanto en su obra ensayística como narrativa hay constantes referencias a él-, puso siempre en primer lugar en el orden de sus preocupaciones el arte medieval y en segundo el barroco. Ponderó con mayor amplitud y profundidad el arte gótico. También cabe mencionar que no estableció -por lo menos no lo manifestó en las fuentes que yo he consultado- un diálogo con la antropofagia; y las referencias al barroco brasileño son menos que las del arte gótico y escritores como Dante Alighieri.

* * *

15 de diciembre.

Quisiera ponerle fin a esta bitácora ensayística sobre un autor tan complejo y extraordinario, del cual tenemos aún tanto que aprender. Hay que recordar que la transición experimental en la carrera de Osman y de la cual surgió *Nove, novena. Narrativas* fue también un periodo de preparación para la escritura de sus dos obras maestras: *Avalovara* y *A rainha das cárceres da Grecia*.

En fin, se hace tarde y tengo que prepararme para regresar a Recife, en cuyo aeropuerto internacional tomaré mi vuelo de regreso al DF. Pero, no puedo dejar de pensar que el verdadero milagro de Joana Carolina fue el de continuar viva y conservar su integridad moral, la rectitud e influencia positiva sobre las personas que habitan en medio de una realidad tan dura. Sin embargo, estoy seguro de que si Julia, mi hermana, leyera este cuento no estaría de acuerdo con los aspectos morales del catolicismo de Lins hacia la conducta femenina. Me diría que las mujeres no tienen por qué ser mártires, ni conservar una pureza sexual en los

términos en que el catolicismo lo plantea y que, a veces, se sugiere en el *Retablo de Santa Joana Carolina*; me diría que era obligación de Joana mantenerse soltera por el resto de su vida después de la muerte de su esposo.

La cultura nordestina es abrumadoramente patriarcal, de ello no me cabe duda. No hace falta leer *Pastoral* (otro cuento de *Nove, Novena*) para darse cuenta de ello. Salvador de Bahía y el sertón son las regiones del Brasil con mayor incidencia en feminicidios. Supongo que por esto Lins escribe con preocupación y empatía sobre la condición de las mujeres en estos lugares. Creo que *Retablo de Santa Joana Carolina* no sólo es una forma simbólica por medio de la cual Osman hace un homenaje a su abuela y un intento de “incorporarla al cosmos”, también es un canto a las mujeres nordestinas y una denuncia de lo dura y cruel que es la vida en esta región del Brasil donde me encuentro.

Lástima que en los viajes no se puede abarcar y conocer todo. Siento una innegable impronta política en la apuesta estética de Osman que, en este viaje, no voy a alcanzar a descifrar del todo. Me parece que la evidente discursividad religiosa, los guiños y gestos estilísticos (como la confusión de los tiempos verbales, las parábolas, la conjugación en un solo código de los discursos *humilitas* y *sublimitas*), las metáforas de la religiosidad como “transmutar la carne en verbo”, demuestran una fe en el “poder cosmogónico de la palabra”³⁹ y están encaminados a construir una concepción neomedieval del universo con un trasfondo político. El catolicismo tenía un peso indiscutible en la vida popular e intelectual de la región en la que Lins nació y se desarrolló durante buena parte de su vida —la misma de Helder Câmara⁴⁰—. A su alrededor se gestaba la teología de la liberación, a través de la cual los

³⁹ Sandra Nitrini, *Poéticas em confronto: Nove, novena e o Novo Romance*, Brasil, Hucitec, 1987, p. 139.

⁴⁰ Uno de los principales representantes de la teología de la liberación en Brasil.

movimientos sociales y la religión comulgaban para renovar la liturgia y la teología en aras de construir la justicia social. Lins pertenece a un universo de intelectuales católicos, del que me gustaría hablar con mayor profundidad en las páginas de este diario en otra ocasión. Tal vez lo haga en un siguiente viaje, cuando regrese a esta parte del sertón...

Sin duda hay muchos aspectos de la cultura nordestina que mis prejuicios y ojos de mexicano deben estar pasando por alto. Parece que después de realizar este viaje a Pernambuco y a través de la obra de nuestro querido Osman yo tampoco soy el mismo.

¡Ah!, es tiempo de regresar al DF. Tengo muchos asuntos pendientes que resolver en la Facultad y por eso ahora recuerdo un par de opiniones de dos compañeros míos y que representan la posición frente a la literatura que una gran cantidad de estudiantes de la carrera tienen: “Las personas que se dedican a la literatura son meros hedonistas, despreocupados de la política y la sociedad se dedican únicamente al propio placer”, “el arte no puede ser político si su mensaje político no es explícito” o “que quiten la literatura del plan de estudios porque para transformar la realidad latinoamericana sólo necesitamos estudiar ciencias sociales”.

A lo largo de mis nueve semestres de estudios en el CELA escuché este tipo de opiniones con frecuencia. La obra y vida de Lins (y obviamente la de muchos otros escritores) rebate sus opiniones y defiende a las experiencias estéticas literarias como formas de conocimiento acerca de todas las dimensiones de lo humano, incluido la política y la social.

Sin cerrar la discusión, creo que hay en las manifestaciones cotidianas, en las concepciones del tiempo y el espacio medievalista sertanero y osmaniano una expresión propia de lo político. La literatura neomedieval y barroca de Lins fue un intento de crear esa nueva sensibilidad social a través del arte del que hablaba Henri Lefebvre. El ornamento osmaniano es político porque intenta restablecer lo que la modernidad capitalista fragmentó,

porque surge como propuesta de una forma de vivir en sociedad, paralela a la modernidad occidental, en la forma en que sus personajes establecen las relaciones entre ellos hombres y entre lo humano y el mundo.

Sin embargo, no concuerdo con lo que Lins piensa sobre el arte contemporáneo. Estoy consciente de los gravísimos problemas que enfrenta el sistema del arte en la actualidad, sobre todo de los derivados de su relación con el mercado. Empero, creo que dentro del arte contemporáneo y sus manifestaciones no-objetualistas se encuentran innumerables y valiosísimos ejemplos de formas de arte relacional críticas con la modernidad capitalista que proponen nuevas formas de experimentar lo político y las relaciones entre las personas. Me parece grandiosa la recuperación que hace del arte medieval y barroco, aunque no creo que las artes tradicionales sean el único medio para pensar nuevas formas de relación entre los hombres y el mundo; tampoco soy tan afecta a la búsqueda de una comprensión de la *totalidad*⁴¹ del universo y la humanidad derivadas del misticismo de Lins. El término *totalidad* me parece peligroso por incubar el germen del dogmatismo.

Por otro lado, creo firmemente que el conocimiento sobre la dimensión política y social de lo humano no puede abordarse únicamente a través discurso de disciplinas como la sociología o la ciencia política. La forma literaria es mucho más que una forma. A mis compañeros de la Facultad quiero decirles que concuerdo con Umberto Eco: “pensar que el arte contemporáneo está mucho más interesado en abstracciones y especulaciones abstractas que en el hombre es una forma de malentenderlo, es pensar que sólo se puede hablar de lo humano en términos tradicionales.”⁴²

⁴¹ Una noción característica de la literatura del Boom latinoamericano.

⁴² Umberto, Eco, cit. pos., CHRISTENSEN, Peter G., Erich Fromm’s Escape from Freedom: A Reference Point for

Qué sensación tan difícil de describir... experimentar que el ritmo natural del tiempo tiene sus diástoles y sístoles, que es elástico, mucho más orgánico de lo que las manecillas marcan con su ritmo regular. Dentro de unos días estaré en Recife, es probable que como yo cada una de las personas que encontraré en el aeropuerto ya haya entrado en tensión, en algún momento u otro, con la tiranía de esas manecillas porque viajar es, entre otras cosas, exponerse a las refracciones del tiempo en la cultura.

* * *

19 de diciembre.

Es un poco tarde. [Tic-tac...tic-tac...] No recordaba mi reloj de pulsera, durante todo el viaje lo tuve guardado. Me lo volví a poner un tanto decepcionado. [Tic-tac, tic-tac...] Llegué con el tiempo justo. [Tic-tac, tic-tac...] De nuevo estoy en el Aeropuerto Internacional de Recife. [Tic-tac...] Caminar por los pasillos y salas del aeropuerto entre personas de orígenes geográficos tan diversos me confunde, me marea. [Tic-tac, tic-tac...] Sus relojes culturales interiores palpitan a ritmos dispares [tic-tac, tic-tac...]. Junto con la multitud me voy acercando a la sala principal [tic-tac...] Una vez ahí es abrumadora la presencia de aquel reloj enorme, imperioso que indica el tiempo pactado y convencional... tal vez sea un imán gigante [tic-tac...] y nosotros brújulas a las que hace perder su norte. [tic-tac...] Siento que no podemos evitar apuntar en su dirección... [tic-tac] Conforme la marea de personas se aproxima a él todos los relojes interiores se sincronizan. [tic-tac...] Llegó la hora de abordar [tac].

Bibliografía citada

- Almeida, Hugo (org.), *Sopro na argila*, Brasil, Nankin Editorial, 2004, 374 pp.
- ANDRADE, Ana Luiza, "Nine, novena's novelty", en *The Review of Contemporary Fiction*, v. 15 (Otoño 1995) pp. 204-207

- AUERBACH, E, *Mimesis. La representación de La realidad en La literatura occidental*, México, FCE, 2006.
- ÁVILA, Affonso, *O Lúdico e as Projeções do Mundo Barroco*, Brasil, Perspectiva, 1980, 317 pp.
- CAMPOS, Haroldo de, *De la razón antropofágica y otros ensayos*, México, Siglo XXI, 2000, 226 pp.
- CHRISTENSEN, Peter G., "Erich Fromm's Escape from Freedom: A Reference Point for Osman Lins' Nove, Novena" en *Chasqui-Revista de literatura latinoamericana*, Vol. 23, N°. 2, 1994 , pp. 30-38
- LINS, Osman, *Guerra sem testemunhas: O escritor, sua condição e a realidade social*, Brasil, Atica, 1974, 224 pp.
- _____, *Nove, Novena. Narrativas*, Brasil, Companhia das Letras, 1994, 211 pp.
- NITRINI, Sandra, *Poéticas em confronto: Nove, novena e o Novo Romance*, Brasil, Hucitec, 1987, pp. 289.
- _____, *Transfigurações: Ensaio Sobre a Obra de Osman Lins*, Brasil, Hucitec, 204 pp.
- SARDUY, Severo, *Nueva inestabilidad*, México, Vuelta, 1987, 71 pp.
- SCHUMM, Petra, "Nuevas tendencias de la investigación sobre el barroco brasileño" en *Revista de crítica literaria latinoamericana*, Año XX, No. 40, Lima-Berkeley, 2º semestre de 1994, pp. 127-139.
- WEY, Valquiria (coord.), *El arte de caminar por las calles de Río de Janeiro y otras novelas cortas*, México, UNAM, 245 pp.
- WORRINGER, Wilhem, *La esencia del estilo gótico*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1973, 142 pp.

Entrevistas citadas:

- STEEN, Edla von, "An interview with Osman Lins" en *The Review of Contemporary Fiction*, v. 15, Otoño 1995, pp. 161-172

Bibliografía consultada

Obra de Osman Lins:

- LINS, Osman, *Guerra sem testemunhas: O escritor, sua condição e a realidade social*, Brasil, Atica, 1974, 224 pp.
- _____, *Nove, Novena. Narrativas*, Brasil, Companhia das Letras, 1994, 211 pp.
- _____, *Gestos*, Brasil, Olympio, 1957.
- _____, *Avalovara*, Brasil, Companhia das Letras, 2005.
- _____, *La reina de las cárceles de Grecia*, España, Alfaguara, 1981, pp. 253.

Obras de la literatura neobarroca:

- CAMPOS, Haroldo de, *Galaxias*, Libros magenta.
- LEZAMA LIMA, José, *Paradiso*, España, Cátedra, 2008.

Textos críticos:

- COELHO BARBOSA, Marta Maria, *A Borboleta Azul na Parede de Vidro: O Imaginário Medieval em Nove, Novena, de Osman Lins*, Brasil, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2008, 88 pp.
- DALCASTAGNÈ, Regina, “O escritor brasileiro e seu espaço de resistência” en *Revista de crítica literária latinoamericana*, Año XXXI, No. 61. Lima-Hanover, 1er. Semestre de 2005, pp. 47-57.
- IGEL, Regina, *Osman Lins. Uma Biografia Literária*, Brasil, T.A. Queiroz/Instituto Nacional do livro/ Fundação Nacional Pró-Memória, 1988, 174 pp.
- NITRINI, Sandra, *Poéticas em confronto: Nove, novena e o Novo Romance*, Brasil, Hucitec, 1987, pp. 289.
- _____, “Um singular contador de histórias” en *Transfigurações: Ensaio Sobre a Obra de Osman Lins*, Brasil, Hucitec, pp. 90-111.
- _____, *Poéticas em confronto: Nove, novena e o Novo Romance*, Brasil, Hucitec, 1987, 289 pp.
- _____, “A pintura na poética de Osman Lins” en *Transfigurações: Ensaio Sobre a Obra de Osman Lins*, Brasil, Hucitec, pp. 127-140.
- OLMOS, Ana Cecilia, “Los límites de lo legible. Ensayo y ficción en la literatura latinoamericana” en *Crítica cultural*, Volumen 4, Número 1.

Textos teóricos:

- BAKHTIN, M, *Estética de la creación verbal*, México, Siglo XXI, pp. 396 pp.
- BARTHES, Roland, *El grado cero de la escritura*, México, Siglo XXI, 2006.
- _____, Sade, Fourier, Loyola, España, Cátedra, 1997, pp. 211.
- CARPENTIER, Alejo, *Razón de ser*, Cuba, Letras cubanas, 1984, pp.128.
- CÂNDIDO, Antônio, *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*, Brasil, Itatiaia, 1981.
- CELORIO, Gonzalo, “Narrativa cubana de adentro y de afuera” en *Ensayo de Contraconquista*, México, Tusquets, 2001, p. 17-72.
- _____, “Del barroco al neobarroco” en *Ensayo de Contraconquista*, México, Tusquets, 2001, p. 75-105.
- CHIAMPI, Irlemar “La literatura neobarroca ante la crisis de lo moderno” en *Criterios*, La Habana, No. 32, 1994, pp. 171-183.
- ECHEVERRÍA, Bolívar, *La modernidad de lo barroco*, México, Era, 1998, 231 págs.
- ECO, Umberto, *Arte y belleza en la estética medieval*, España, Lumen, 1999, 211 pp.
- JAMESON, Frederic, *El giro cultural. Escritos seleccionados sobre el posmodernismo, 1983-1998*, Buenos Aires, Manantiel, 1999.
- LE GOFF, Jaques, *La civilización del occidente medieval*, España, Paidós, 1999, 350 pp.
- _____, *Lo maravilloso y lo cotidiano en el Occidente medieval*, España, 1986, 135 pp.

- _____, *Tiempo, trabajo y cultura en el Occidente medieval*, España, Taurus, 1983, 211-311.
- LEZAMA LIMA, José, “La expresión americana”, en *El reino de la imagen*, Biblioteca Ayacucho, Caracas, 1957, 1981
- LYOTARD, Jean-François, *La condición posmoderna: informe sobre el saber*, México, Rei, 1990, pp.119.
- ORTEGA Y GASSET, La deshumanización del arte, España, Biblioteca Nueva, 2005, pp.198.
- RICOEUR, Paul, *Teoría de la interpretación. Discurso y excedente de sentido*, México, Siglo XXI /Universidad Iberoamericana, 2006, 112 pp.
- SARDUY, Severo, *Barroco*, Buenos Aires, Sudamericana, 1974.
- _____, *Nueva inestabilidad*, México, Vuelta, 1987, pp. 71.
- WEISBACH, Werner, *El barroco: arte de la contrarreforma*, España. Espasa-Calpe, 1948, 345 pp.
- WELLEK, René y WARREN, Austin. *Teoría literaria*, España, Gredos, 2009.
- WORRINGER, Wilhem, *La esencia del estilo gótico*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1973, 142 pp.