

RASGAR EL PRESENTE: MEMORIA Y FABULACIÓN EN RELATO DE UM CERTO ORIENTE.

*Adriana Kanzevolsky**

“Escribir es así, una especie de traslado en que lo vivido pasa, a través del tiempo, de un cuerpo al otro.”

Juan José Saer.

“[...] ya no puedo describir lo real, lo real es
sobredicho en el intento”

Lila Zamborain, *Rasgado*.

Resumo: O presente trabalho articula-se em torno da pergunta sobre o modo como se torna possível dar conta do visível, entendido como o sinônimo do real, em *Relato de um certo Oriente*. Partimos da idéia de que a recorrência à memória, que mistura lembrança e invenção, constitui-se como o único meio para tornar suportável o visível. Para tanto, centramo-nos nos diversos narradores do romance e no valor e significação que o ato de lembrar tem para cada um deles.

Palavras-chave: visível, memória, invenção, narradores.

Abstract: This work explores the ways used in *Relato de um certo Oriente* to account for the visible, which is regarded here as a synonym for the real. We hold that resorting to memories, where remembering and inventing merge together, constitutes the only means to support the visible. Thus, we focus not only on the different narrators of the novel but also on the value and signification that the action of recalling comprises for each one of them.

Key words: visible, memories, invention, narrators.

* Doutora em Literatura Hispano-americana pelo Departamento de Letras Modernas da FFLCH-USP.

La cegadora luz del presente.

Si en Relato de um certo Oriente buena parte del pasado se reconstruye hasta el final del capítulo 5 en la voz de diversos narradores que ofrecen su testimonio a la hija adoptiva de Emilie, quien ordena la trama y homogeniza las voces, me interesa detenerme brevemente en el capítulo 6, contado desde su propia perspectiva y centrado en el lapso de algunas horas del día de su llegada a Manaus, cuando recorre la ciudad y se encuentra con el fotógrafo alemán Dorner; un capítulo que se cierra en el momento en que finalmente alcanza la casa de Emilie y se topa con el velorio. Se trata de un recorrido que abarca varias horas y que, al igual que el proyecto narrativo, se anuncia en las dos primeras páginas cuando, al pasar, la narradora comenta: “Já eram quase sete horas quando resolvi sair de casa” (2000: 12).

El objetivo de la salida es ir desde la casa de su madre a la de Emilie, separadas apenas por cinco cuadras. La dificultad de ese encuentro, deseado pero pospuesto durante tantos años, se traduce en un relato que, moroso, prolifera en la descripción de los elementos arquitectónicos con los que ella se encuentra en el trayecto. Si bien los leones de piedra, las columnas, la Diana de bronce, incluso las acacias, se conservan y permanecen idénticos, como si el tiempo no hubiera pasado, ellos cargan la marca de la muerte, se le presentan como ornamentos de una lápida. Y en el breve recorrido, el único resquicio de vida proviene de una imagen del pasado, ya que se trata del recuerdo de los hermanos sicilianos - esos personajes a quienes Soraya Ângela imitaba al regresar de sus paseos con Hakim - que irrumpe en la memoria cuando atraviesa la plaza.

El procedimiento narrativo es idéntico cuando, párrafos más abajo, relata su primer arribo a la casa de Emilie, quien no está, situación que la induce a deambular por la ciudad, a “dialogar com a ausência de tanto tempo”. Es decir, los lugares de infancia que reencuentra en el transcurso de su paseo no la remiten claramente al pasado, aunque no dejan de hacerlo, pero tampoco la sitúan nítidamente en el presente. La materialidad del pasado representada por lugares y objetos que surgen en su camino, antes que situarla en un tiempo de bordes diferenciados, le causan más bien aturdimiento y la colocan en un lugar de indecisión temporal y espacial, porque simultáneamente son los mismos que conoció y no lo son, remiten al pasado pero aguzan la nostalgia. Por lo que ya en ese primer momento, la materia que persiste del pasado no constituye una llave maestra de ingreso al mismo sino, por el contrario, se presenta como una especie de obstáculo que deberá sortear para poder “dialogar com a ausência de tanto tempo”.

Que Emilie esté fuera de casa, cuando logra recorrer las cinco cuadras que la separan de ella, abre la posibilidad de salir del espacio conocido y familiar de la

casa, es decir, del espacio de la infancia e internase en un barrio desconocido y, con ello, en el presente. Una decisión que, mientras modifica su estatuto convirtiéndola en observadora externa, le permitirá ingresar en espacios vedados, cuando niña, y considerarlos de otra manera. Pero también, acceder al espacio desconocido, prohibido durante la niñez y sólo imaginado por los relatos de los mayores, suaviza la tensión del encuentro con el ámbito inconfundible de la infancia.

El recorrido da lugar a la proliferación del lenguaje que se deleita minucioso en la descripción de ese barrio pobre y, durante varias páginas, la narradora parece ser sólo un pretexto para que el discurso se sumerja en la superficie de lo visible, en todo aquello que se amalgama con el presente y la ofusca. Un procedimiento que alcanza su punto culminante en la descripción del “hombre arbusto” — enredado en los animales que carga y al cual los turistas arrojan monedas y después piedras —, con el que se topa en medio del trayecto. En cierto sentido, el ingreso a ese barrio le permite exorcizar las quimeras de los relatos de sus mayores, pero también, la intensidad de lo visible se torna insoportable, al punto de casi cegarla. Escribe: “[...] não era a luminosidade que incomodava, e sim tudo o que era visível” (2000: 124), una afirmación que párrafos más abajo se completa con la confesión de la insuficiencia de la palabra para dar cuenta de aquello que ve. Refiriéndose al hombre de la plaza, comenta: “[...] queria descrevê-lo minuciosamente, mas descrever sempre falseia. Além disso, o invisível não pode ser transcrito e sim inventado” (2000: 126). La confesión de la imposibilidad de describir al hombre de la plaza muestra simultáneamente una ambición desmesurada y una renuncia radical. Al no poder dar cuenta cabal del referente la descripción se torna una pretensión imposible y, en consecuencia, el lugar vuelve a su condición de “ciudad prohibida”. La constatación de esa imposibilidad resulta paradójica en un libro que gozoso se entrega a la descripción minuciosa y detallada de lo visible. Cabría preguntarse, por lo tanto, si la afirmación de la narradora es un rasgo de este personaje — lo que la situaría como una voz discordante frente a la poética que organiza el texto —, o si por el contrario, ella es una suerte de portavoz de la poética sobre la cual se erige *Relato...* y, en ese caso, la sobreabundancia de descripción en el mismo estaría vinculada no a la lógica narrativa sino a la lógica poemática. Aunque no tengo una respuesta ni precisa, ni definitiva, creo que la novela, como el personaje, se sitúan en esa contradicción entre la fascinación por lo visible y la frustración por la imposibilidad de dar cuenta cabal de ello.

Ahora, la impotencia que la narradora le confiesa al hermano alcanza también a lo invisible, a aquello que, como dice, “não pode ser transcrito e sim inventado”, ¿no transcrito y sí recordado?, podríamos preguntarnos nosotros, a despecho que ella señale a la pintura como un medio más idóneo para la captación de algo que se

le escapa a la palabra. Nuevamente, la respuesta no es ni simple ni definitiva. Si nos atenemos a las declaraciones de Hatoum acerca de su narrativa¹, podríamos afirmar tranquilamente que sí, que inventar y recordar son manifestaciones del mismo movimiento y, en consecuencia, la memoria estaría en condiciones de dar cuenta de lo invisible. Pero, ¿qué sucede si nos situamos en la lógica de la narradora? La única certeza es ese movimiento contradictorio que impulsa la narrativa, la confianza en la palabra y la memoria — o la invención — de otros narradores y la tensión opuesta que la lleva a homogeneizar sus voces, a planear por encima de sus diferencias y otorgales una voz única.

Al promediar el capítulo, la narradora se topa inesperadamente con Dorner; un encuentro que relega esos cuestionamientos a un segundo plano porque la conversación con el fotógrafo alemán reintroduce el universo del pasado y, en consecuencia, la memoria del hermano, ligada a sus propios recuerdos, vuelve a ocupar el primer plano. Aunque la lectura del pasaje derive finalmente en ese encuentro que, de algún modo, resulta tranquilizador, creo que el mismo instala ciertas preguntas nodales para pensar *Relato...* Me refiero a que si como cree el hermano de la narradora la distancia es una forma de huir del horror y de conjurar lo visible, ¿es posible afirmar que la memoria es el único modo de presentificar lo visible sin que dañe, que la memoria es el único medio de soportar lo real y lo visible, en tanto presentifica pero mantiene una distancia que resguarda? ¿En tanto el recuerdo está atravesado por la invención y por historias leídas, pero también por secretos que nunca se revelan y a los que se atisba de forma oblicua?

Pienso que el ejercicio de rememoración que llevan a cabo todos los personajes indica que sí pero también habla de un vacío, ya que ellos no sólo cuentan lo que saben porque lo han vivido o porque lo han recibido en forma de relato sino hablan como una forma de llenar el vacío dejado por la red múltiple de secretos sobre los que se organizó esa vida familiar. Cabría, entonces, preguntarse ¿quiénes recuerdan en *Relato*? ¿qué recuerdan? ¿por qué y para qué recuerdan? e, incluso, ¿de qué modo recuerdan?

1. A lo largo de los dieciocho años que lleva publicada la novela, Hatoum ha dicho en diversas ocasiones que la frontera entre “a realidade e a ficção é quase sempre nebulosa, sem ser necessariamente sombria” (s/d: 26), o que “[en] el límite, la memoria y la imaginación son casi hermanas siamesas” (2004: 24) o, incluso, que concibe *Relato...* como un *récit de mémoire*, un discurso que simultáneamente es una forma de memoria y una construcción ficcional.

La tela de la memoria

La organización de *Relato de um certo Oriente* nace de un fracaso: la imposibilidad de la narradora de encontrar una línea que organice su propio discurso, un proyecto que inicia durante la época en que estuvo internada en una clínica psiquiátrica, pero que no concluye porque a cada nueva tentativa las líneas narrativas se multiplicaban y se desbordaban en otras historias, lo que finalmente da lugar a un *collage* que entrecruza fragmentos de papel e imágenes difusas bordadas sobre restos de tela. Es decir, en un relato que combina de modo informe la palabra y la imagen. La muerte de Emilie — la matriarca de la familia, que la acoge junto con su hermano durante la niñez — y la necesidad de narrársela al hermano en Barcelona, quien le había encargado un relato minucioso si se producía algún hecho notable durante su visita a Manaus², la llevan a recurrir a los “testimonios” de otros personajes/narradores, voluntarios o involuntarios³, que compartieron el ámbito de su infancia pero quienes también guardan secretos e informaciones del pasado de su madre adoptiva que, tanto la narradora, como su hermano, desconocen. Es así, que podemos pensar que ella repite frente a los demás personajes la demanda de relato que recibe del hermano ausente y que los mismos remedan en escala menor su propia función.

Entre aquellos que recuerdan y narran, Hakim ocupa un lugar central porque es el personaje que comporta los trazos del heredero; es el hijo dilecto a quien la madre inmigrante le ha enseñado a hablar y escribir en el árabe ancestral, singularidad que lo convierte en el memorialista privilegiado de la inmigración⁴. Cuando hablo de heredero no pienso en esa condición sólo como un don que Hakim recibe de Emilie sino como una posición que él construyó, ya que no sólo fue protagonista y testigo de la vida familiar sino un buscador incansable de los secretos que Emilie atesoraba.

El testimonio de Hakim parte de la curiosidad que en la adolescencia le producía el gran reloj del living, el mismo que en el capítulo 1 sabemos fascinaba a Soraya Ângela⁵. La recuperación narrativizada de la historia del reloj, que se sobreimprime

2. En la penúltima página le escribe: “[...] [A]o saber que vinha a Manaus, pedias para que eu anotasse tudo o que fosse possível: ‘Se algo inusitado acontecer por lá, disseque todos os dados, como faria um bom repórter, um estudante de anatomia, ou Stubb, o dissecador de cetáceos’” (2000: 165).

3. Me refiero específicamente al padre muerto, cuya llegada a Manaus conocemos por el relato que le había hecho a Dorner y que éste había transcritto en un cuaderno que entrega a Hakim, quien a su vez se lo entrega a la narradora.

4. Si pensamos en la organización de la novela, Hakim también es un narrador privilegiado en el clásico sentido benjaminiano, en tanto es el que vuelve, pero vuelve para contar lo que vivió en el lugar de origen.

5. La narración de Hakim comienza exactamente con una referencia a la curiosidad que le producía el reloj. Cuenta el personaje: “‘Tive a mesma curiosidade na adolescência, ou até antes: desde sempre. Perguntei várias

al pasado de Emilie en el Líbano y a una vocación religiosa frustrada por la imposición de Emir, quien amenazó con suicidarse si la hermana no abandonaba el convento y viajaba a Brasil con él, le llega a Hakim muchos años después de la adolescencia a través de relatos de Hindié Conceição.

En la conversación sinuosa de Hakim que, a lo largo de extensos momentos deriva en un monólogo, ocupa un lugar central la reconstrucción de una navidad — cuyo relato le llega fundamentalmente a través de Hindié pero también de Anastácia Socorro — particularmente conflictiva porque pone en escena la discrepancia religiosa entre Emilie y su marido, una discrepancia que, según entiendo, metafórica de modo intenso y nítido la problemática de la extranjería en el texto. El conflicto se desata por el método elegido para carrear los pavos destinados a la cena de navidad; por sugerencia de Hindié, los emborrachan y los matan por asfixia, una práctica estrictamente prohibida dentro del islamismo, dado que es vista como una forma de martirio. Hakim cuenta: “As aves morriam lentamente, ébrias, os olhos dois pontos de brasa e o pescoço mulambento como um barbante. ‘Esse martírio só pode ser obra de cristão’, proferia meu pai, sabendo que Hindié já fizera isso em outras casas e que era uma prática bastante difundida na cidade” (2000: 36).

Cuando hablo de extranjería pienso en la asociación canónica entre esa condición y la barbarie⁶, ya que es como bárbaras que el marido considera a Emilie y a su amiga por llevar a cabo esa práctica. Pero si ante los ojos de ese hombre sólo un cristiano es capaz de semejante acto de barbarie, inmediatamente el texto agrieta esa imagen cuando se focaliza en Emilie, quien ante la reclusión del marido en el cuarto setencia: “— Deve ser uma das proibições do Livro — ironizou Emilie, mas hoje quem dita o que pode e não pode sou eu, não um analfabeto guerreiro que se diz Profeta Iluminado” (2000: 39).

Pienso que esas dos réplicas en las que el desprecio traza una imagen del otro como impiadoso e ignorante dejan leer también uno de los nudos centrales que atraviesan *Relato...*, hablo del enfrentamiento que el texto muestra una y otra vez entre la adoración de la imagen o el privilegio de la palabra. Una disyuntiva que

vezes à minha mãe por que o relógio e depois de muitas evasivas, ela me pediu que repetisse a frase que eu pronunciava ao olhar para a lua cheia. Devia ter uns três anos quando apontava para o céu escuro e dizia ‘é a luz da noite’. Foi a explicação oblíqua que Emilie encontrou na minha infância para não falar de si” (2000: 33).

6. Se trata de una asociación sobre la que, en general, vuelven todos aquellos que trabajan con la problemática de la extranjería; quiero, sin embargo, recuperar dos especificaciones sobre el término que aparecen en “Metáfora y memoria” de Cynthia Ozick porque creo que ponen al desnudo aquello que las ironías de Emilie y su marido dicen de forma oblicua. En el referido ensayo, la escritora señala: “Los romanos originalmente tenían una sola palabra, *hostis*, para designar tanto al enemigo como al extranjero” Y, más adelante: “En la ley germánica, el extranjero era *rechtsunfähig*, un paria sin acceso a la justicia” (1997/98: 28). (Cynthia Ozick. “Metáfora y memoria”, en *Diario de poesía*, nº 44, 1997/98).

luego de esa navidad adquirirá la forma de una guerra entre Emilie y el marido, en la que a la destrucción de las imágenes de los santos, la matriarca responde ocultando durante días el *Corán*.⁷

Si, como dije, Hakim evoca esa conflictiva navidad y sus consecuencias a través del recuerdo de aquello que le contó Hindié, y en ese sentido puede considerársele un testigo de segundo grado, la reconciliación de sus padres modifica su lugar. No sólo porque se transforma en un narrador de primer grado sino porque se vuelve protagonista, en tanto el relato se desvía de las disidencias entre Emilie y el tendero y se centra en su aprendizaje del árabe, esa lengua que durante años el niño creyó atributo y práctica exclusiva de los adultos⁸. Una creencia que, como a todo hijo de inmigrantes, le deparaba la ilusión de vivir una vida doble, una vida en árabe dentro de la casa y una vida en portugués en las calles y en la escuela. Y es el haber aprendido esa lengua de los adultos, aquello que, en buena medida, le franquea el acceso al pasado.

Precedido por el relato fabuloso que le hace Emilie de la muerte de su abuela Salma, el aprendizaje de la escritura árabe lo inscribe desde el comienzo en el linaje de su familia materna, ya que había sido esa mujer, la encargada de enseñarle el “alifebata” a su madre.

La adquisición del árabe fascina como el encuentro con una materialidad sensual, en el que no parece importar la relación entre signo y referente sino la cualidad de dibujo de cada letra que se cincela sobre la página, una percepción en

7. A modo de digresión, cabe señalar aquí que si las diferencias religiosas imprimen trazos de barbarie en Emilie y en su marido respectivamente, los ritos alimentarios, esparcidos y evocados con deleite en varios pasajes de la novela, los connotan como bárbaros ante los ojos de Anastacia Socorro. Me refiero particularmente a un rito que Hakim evoca en el capítulo 2 cuando durante la matanza del carnero, antes de asarlo para la comida del sábado, condimentan el hígado y, repitiendo un rito milenario, lo comen crudo. Sin embargo, mientras que para la india la ingesta de la carne cruda es un indicio incuestionable de barbarie que la lleva a refugiarse en el interior de la casa, para Hakim niño, quien también contempla la escena, se trata de una “festa exótica”, de una “novidade assombrosa”.

La elección de las dos perspectivas para contar ese recuerdo apunta, por un lado, a la reivindicación del relativismo cultural como un valor a celar, en otro plano, es un elemento más en la construcción de la figura de Hakim como el heredero del linaje. Él es aquél que pese a haber nacido en Brasil reúne las condiciones para vincularse con la cultura de origen.

Valga notar aún que la percepción de la extranjería es siempre relativizada y que los personajes establecen alianzas inestables y parciales en lo que a este aspecto se refiere. Me explico: la religión torna extranjeros a Emilie y su marido, la comida los engloba como extranjeros y bárbaros a los ojos de Anastacia, pero otra vez el cristianismo compartido establece una complicidad entre esas dos mujeres que rezan juntas, aunque cada una pronuncie el nombre de Dios en otra lengua.

8. Hakim comenta: “Já estava me habituando àquela fala estranha, mas por algum tempo pensei tratar-se de uma linguagem só falada pelos mais idosos; ou seja, pensava que os adultos não falavam como as crianças” (2000: 49).

la que el heredero condensa la fascinación de la madre por la imagen y la del padre por la letra.

Dije más arriba que su interés por develar el pasado de Emilie es una de las condiciones que contribuyen a que Hakim se configure como un heredero. Y en ese sentido el aprendizaje del árabe se vuelve un elemento esencial, cuando en el momento de la mudanza de la Parisiense a la casa nueva, Hakim viola la correspondencia que Emilie escondía en un objeto de madera que tenía la forma de un árbol. Las cartas entre su madre y alguien que firmaba como V.B. — la vicesuperiora del convento de Ebrin — lo enfrentan con la violencia de la emigración de Emilie pero también con la violencia que ella había ejercido sobre Emir durante el viaje que los condujo a Brasil. A diferencia de los relatos del pasado que recibe por voluntad de los interlocutores, violar la correspondencia de Emilie, ingresar sin permiso en un pasado que ella guardaba celosamente lo lleva al borde del desvarío, al tiempo en que le enseña que hay secretos que deben mantenerse como misterios, una lección que el libro parece hacer suya, en tanto deja al lector zonas vacías que a éste le cabe aceptar o completar con su propia imaginación, con su propio relato.⁹

Hakim retorna como narrador del capítulo 5. Se trata de un capítulo que alrededor de dos escenas centrales — el momento en que se despide de Emilie y aquél en que se despide de la hermana para irse al sur —, evoca una multiplicidad de conversaciones nimias que son la trama de la cotidianidad y, por eso, aquéllas que dejan entrever la función que la charla cumple en la vida de diversos personajes.

Hakim se detiene fundamentalmente en los momentos compartidos por Emilie y Anastácia, quienes mientras bordan juntas conversan. Pasando de una lengua a otra, Emilie evoca anécdotas de su vida en el Líbano, aquel lugar que según acota el narrador “latejava em sua memória”, porque Manaos era sólo superficie, sólo su mundo visible. Si el relato de Emilie, con su aura fabulosa impuesta por la distancia temporal y espacial que deslumbra a Anastácia tiene como función disminuir la distancia que la separa del lugar de origen, ¿qué sucede con los relatos de Anastácia, quien también ha dejado atrás su mundo original? Hablar, en su caso, es la forma que encuentra para huir del trabajo arduo. Inventar historias que

9. Evidente en las palabras de Hakim, la creencia de que develar los secretos del otro es una práctica violenta parece ser un valor compartido por varios personajes. En el capítulo 6, cuando la narradora se encuentra con Dorner, ambos recurren al destino de amigos para evitar hablar de la propia intimidad y en determinado momento ella comenta: “Conversar era roubar uma crença, violar um segredo do outro” (2000: 131).

No deja de ser sugestiva la tensión que se establece entre esa creencia y la necesidad casi incontrolable de los personajes de fabular relatos, de evocar recuerdos. Cabría preguntarse por lo tanto: ¿de qué hablan? o ¿para qué hablan? Retomaré esas cuestiones más adelante.

fascinan a la patrona es un modo de hurtarle el cuerpo a la muerte reiterada que implica el trabajo agotador y diario.

Acercar el pasado, entonces, es la función primordial que esos relatos tienen para Emilie y descansar en las palabras el objetivo de Anastácia, pero también los relatos de la primera ensanchan el mundo de la criada, quien interrumpe el flujo discursivo de la patrona y pregunta “como é o mar? o que é uma ruína? onde fica Balbek?”. Por su parte, las historias de Anastácia que tejen fábulas sobre el mundo de la selva y el poder de las plantas, maravillan a la patrona y la inducen a incorporar al patio de la casa esas plantas con poderes extraordinarios.

Ninguna de las interlocutoras se preocupa por la veracidad de los relatos de la otra, ni tampoco los pone en duda porque la verdad parece estar en suspenso en el transcurso de esas tardes envueltas por el humo del narguile y por el sabor de algunas frutas de Oriente o del sur del país. Presente, Hakim no interviene, ni siquiera cuando Emilie recurre a él con la mirada porque no entiende alguna palabra de origen indígena, que atribuye a los “truques da língua brasileira”. Situado otra vez entre las dos culturas, ni libanés, ni indio, esas conversaciones son para él la fuente de sus futuros relatos, de aquéllos de los que habrá sido testigo.

Pero en el fragmento de cotidianeidad que recorta ese capítulo no son sólo la inmigrante y la india venidas de fuera las que hablan, sino que el narrador alude a las interminables conversaciones a la mesa, que una y otra vez volvían sobre pequeñas o grandes anécdotas de la vida de la ciudad como un modo de apropiárselas, como una manera de que aquellos acontecimientos que no habían protagonizado formasen parte del espesor del propio pasado, pero también como un modo de conferir algún sentido al vacío de la vida provinciana.

Al final de capítulo 3 Dorner le dice a la narradora: “A mania que cultivei aqui, de anotar o que ouvia, me permitiu encher alguns cadernos com transcrições da fala dos outros. Um desses cadernos encerra, *com poucas distorções*, o que foi dito por teu pai no entardecer de um dia de 1929” (2000: 70) (Cursivas mías). Son, entonces, estas anotaciones las que nos posibilitarán leer en el capítulo 4 el relato del arribo a Manaos del padre de la narradora. Su comentario, sin embargo, no se limita a ser un artificio narrativo para introducir el testimonio de un muerto sino que delinea el lugar del fotógrafo alemán dentro de *Relato de um certo Oriente*. Dorner es el extranjero que, desde afuera, anhela documentar por medio de la imagen y, más tarde de la palabra, la vida de la ciudad, los rostros y costumbres de sus habitantes, la vasta exhuberancia de la selva.

¿A qué me refiero cuando digo que Dorner es un extranjero en una novela cuyos protagonistas son libaneses o descendientes? No sólo a que él es el único europeo de la trama, como también el único personaje ilustrado, sino a que se trata del único

personaje cuya vida y cuyo discurso no se articulan en el vaivén entre memoria y ficción o entre verdad y ficción. Dorner, del cual nada sabemos antes de su llegada a Brasil, se construye como testigo de esa familia libanesa y también como aquél que en el plano de la representación observa y explicita el carácter entre veraz y fabuloso de los relatos biográficos de los demás personajes. Por lo que pese a ser amigo de Emilie, de su marido y de Emir y de haber sido el testigo privilegiado del suicidio de este último, se mantiene siempre en la distancia cautelosa del extranjero, de aquél que mira desde afuera, aunque sea un invitado bienvenido.

Pero Dorner, quien según escribe la narradora en el capítulo 6, desconcertaba a los demás porque “visivelmente não era turista nem da terra” es también el único extranjero de la novela que se distancia de sí mismo y *se sabe* extranjero, no sólo ante los brasileños sino probablemente ante sus amigos libaneses. Al hablar sobre la religiosidad de Emilie y su marido, un aspecto que, como señalamos, cubre con un velo de extranjería a cada miembro de la pareja ante los ojos del otro, especula: “Nunca me perguntaram se eu era religioso, mas talvez condenassem secretamente este estrangeiro que vivia no mato entre os índios, que nunca entrara numa igreja, e no entanto podia rezar uma Ave-Maria em nhengatu” (2000: 69). Una aprehensión que, como vemos en el transcurso del texto, resulta infundada, no sólo porque ni Emilie ni su marido se preguntan por la falta de religión de Dorner sino porque su extranjería es la única que nunca se ve amenazada por el halo de la barbarie.

Y son su curiosidad y su falta de prejuicio en relación a los habitantes del Amazonas, como también en relación a sus amigos libaneses aquello que lo lleva a leer la traducción alemana de *Las mil y una noches*, un libro que adquiere el valor de una revelación porque, como dice: “No início de nossa amizade ele [el marido de Emilie] se mostrara circunspecto e reservado, mas ao concluir a leitura da milésima noite ele se tornara um exímio falador. Às vezes, a leitura de um livro desvela uma pessoa” (2000: 79). La lectura de ese clásico los vuelve amigos pero también le devela una suerte de secreto; cuando se acerca al final, Dorner percibe que muchos de los episodios biográficos relatados por el tendero eran adulteraciones de alguna de las noches. Por lo que a través de esa lectura comprende que la intersección entre memoria y ficción articula la vida del amigo.

Pero, si tenemos presente que en su conversación con Dorner la narradora comenta que hablar era robar una creencia, violar el secreto a alguien, y si también recordamos que al irrumpir en la intimidad de Emilie a través de la lectura de su correspondencia, Hakim percibe que ese gesto conduce al desvarío, concederle al libro el poder de develar a una persona se vuelve particularmente significativo. Por lo que la reflexión de Dorner parece decir que la única forma posible para

revelar sin violencia la intimidad de otro es a través de la palabra de un tercero, no de cualquier palabra sino de la palabra escrita, aquella que se sitúa en el lugar nebuloso en que se enmarañan la ficción con la memoria y en donde los secretos conservan su calidad de misterios.

Como mencionamos, las conversaciones entre Dorner y el padre de la narradora están en el origen del capítulo 4. No leemos esas charlas sino un monólogo que aparece entrecomillado, recurso que si ahora alude a la reproducción de la palabra escrita, en los demás capítulos señala la literalidad y la ajenidad del discurso de los narradores a quienes cede la palabra.

Señalé más arriba que Hakim es el testigo privilegiado de la inmigración y, si bien esto es cierto, al padre le cabe la evocación del momento puntual en que llega a Manaos, cuando ese hombre proveniente del Líbano, donde había leído en las cartas de su tío Hanna historias fabulosas sobre la ciudad desconocida, que fusionaban el canibalismo de sus habitantes, la singularidad de la naturaleza y la riqueza exorbitante de la ciudad, se topa con la pobreza pero también se deslumbra con la intensidad de lo visible, al punto que con el tiempo el encuentro con el paisaje es evocado como una suerte de epifanía que sella su relación con la nueva tierra. Recuerda el narrador: “Compreendi com o passar do tempo, que a visão de uma paisagem singular pode alterar o destino de um homem e torná-lo menos estranho à terra em que ele pisa pela primeira vez” (2000: 73).

Las seis páginas que conforman su relato detallan minuciosamente el arribo a ese lugar al que sería una pretensión llamar de ciudad, a ese territorio que se escapa de los límites de Brasil y se interna en la selva. Aunque el relato se centra y expande en las sensaciones de la llegada y del encuentro con el primo, por medio de frases extremadamente económicas recupera los motivos que determinaron el viaje, su decisión de no abandonar Manaos y el hecho de haberse enamorado de Emilie. Aunque en apariencia se trata de tres decisiones de índole diferente, en el origen de todas está lo leído o lo escuchado. Son los relatos de su tío Hanna, que había emigrado a Brasil décadas atrás, relatos contruidos sobre la lógica que articula la mirada exótica, los que alimentan el deseo del viaje, más allá que la decisión final le hubiera cabido a su padre, quien determina la partida¹⁰. Es la visión de la cúpula del teatro que le recuerda una mezquita que “jamais tinha visto, mas que constava nas

10. La recepción de una carta de Hanna que incluía una foto que sólo debería ser vista cuando el próximo pariente desembarcase en Brasil decide la partida. “Ao ler o bilhete — cuenta el narrador —, meu pai, dirigiendo-se a mim, sentenciou: chegou a tua vez de enfrentar o oceano e alcançar o desconhecido, no outro lado da terra” (2000: 72).

histórias dos livros da infância e na descrição de um hadji de [sua] terra”, aquello que decide su fijacion en la ciudad. Y son las conversaciones de los levantinos acerca de la belleza de Emilie las que le confieren la certidumbre de que se casaría con ella mucho antes de conocerla, confesión con la que termina su relato¹¹.

Traigo a colación los tres ejemplos porque pienso que condensan en pocas páginas el rasgo determinante de ese personaje que en el transcurso de la novela aparece siempre en compañía del *Libro*. Se trata de aquél en el cual más clara e intensamente se manifiesta el *continuum* entre lo vivido y lo leído, lo fabulado y lo recordado. Y es por ello que el impulso que rige sus acciones está medidado por los relatos que lee o escucha en boca de otros. En ese sentido puede considerársele como un personaje paradigmático de la poética que organiza *Relato de um certo Oriente*, un texto que se hace en el vaivén entre la memoria y la ficción.

Presente a todo lo largo de toda la novela en los testimonios de Hakim y de la narradora, Hindié Conceição, la amiga íntima de Emilie, su compañía al final de la vida es la narradora del penúltimo capítulo y quien se hace cargo de evocar sus días finales y la desaparición misteriosa de Samara Délia. Hindié Conceição es el personaje que estuvo más cerca de Emilie y la depositaria de sus secretos, ya nos referamos a la historia de su venida a Brasil, o a la clave del cofre enterrado en el gallinero, donde ella guardaba sus recuerdos más preciosos pero también protegía el dinero que semanalmente Samara le entregaba como fruto de las ventas en la Parisiense.

Si Hakim es el testigo de la inmigración, Dorner el extranjero que con distancia documenta la vida de la ciudad y registra la llegada a Brasil del padre de la narradora, el relato de Hindié, ese personaje connotado todo el tiempo por un olor inconfundible, se desprende de lo visible y se ancla en las expectativas y frustraciones de la amiga que no se distinguen con nitidez de sus propios sentimientos porque, solterona, su vida se entrelaza a la vida familiar de Emilie.

Pese a su intimidad, el relato de Hindié no devela ni secretos ni aspectos desconocidos de la vida de Emilie, su importancia y singularidad no radican, entonces, en su evocación sino en que ella es una metonimia de una Emilie anciana en diálogo con la muerte. El silencio toma cuenta de esa mujer de gestos desmesurados que durante años asustaba a los niños con sus abrazos y es ese silencio que parece dialogar “com algo semelhante à noite” el que cuenta el fin de

11. Cuenta el padre: “Muito antes do desaparecimento de Emir soube que me casaria com Emilie; os levantinos da cidade eram numerosos e quase todos habitavam no mesmo bairro, próximo ao porto. [...] Os solteiros falavam de Emilie com efusão e esperança; os mais velhos recordavam a juventude, resignados e pacientes. [...] Emilie era a única filha e, de tanto ouvir falar dela, enamorei-me” (2000: 76).

la vida de la casa, el fin del linaje y, en consecuencia, la desaparición de lo visible que cede espacio a la muerte. Su relato no dialoga con el pasado sino con el silencio por venir, por ello no se sitúa entre la ficción y la memoria sino entre la memoria y la muerte.

Bibliografia:

- _____. “Treze perguntas para Milton Hatoum”, *Magma*. Pós-Graduação do Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada, USP, nº8, 2002/2003, São Paulo.
- Fonseca, Maria Augusta (org.). *Olhares sobre o Romance*. São Paulo, Nankin Editorial, 2005.
- Hatoum, Milton. “Armadilhas para um leitor”. *Entre Livros*, ano I, nº 9, São Paulo, s/d.
- Iegelski, Francine. “*Raduam e Hatoum em contraponto*”. Biblioteca *Entre Livros*, ano I, nº 3, São Paulo, s/d.
- Kanzepolsky, Adriana. “Escribir la memoria”. *Nueve perros*, ano 4, nº 4, 2004, Rosario.
- Marcondes e Ferreira de Toledo, Marleine Paula. *Milton Hatoum. Itinerário para um certo Relato*. São Paulo, Ateliê Editorial, 2006.
- Ozick, Cynthia. “Metáfora y memoria”, en *Diario de poesía*, nº 44, 1997/98.
- Saer, Juan José. *Una literatura sin atributos*. Santa Fe, Universidad Nacional del Litoral, 1986.
- Scramim, Susana. “*Milton Hatoum*”. *Revista Cult*, nº 36, s/d. São Paulo.
- Scramim, Susana. “Um certo Oriente: imagem e anamnese”, em Cristo, Maria da Luz Pinheiro. *Milton Hatoum – Arquitetura da Memória: ensaios sobre os romances Dois irmãos e Relato de um certo Oriente*. Manaus, EDUA- Editora da Universidade do Amazonas, 2006.
- Zilberman, Regina. “Memória entre oralidade e escrita”, em *Letras de Hoje*, Porto Alegre, v. 41, nº 3, setembro de 2006.