

El Orient de una Novela

Rodolfo Mata

El mapa

En el brevísimo texto llamado “Del rigor de la ciencia” (1935), Borges presenta una memorable fábula del arte de trazar mapas: los cartógrafos imperiales habían alcanzado tal minuciosidad en su oficio que necesitaban el espacio de una ciudad para dibujar el plano de una provincia, y el de una provincia para levantar el mapa del Imperio. Más tarde, el deseo de perfección los llevó a delinear un nuevo modelo que coincidía punto por punto con el Imperio, de tal manera que tenía su mismo tamaño. Las siguientes generaciones se percataron de la inutilidad de la empresa y abandonaron el Mapa a la inclemencia del tiempo. Sus vestigios fueron habitados por animales y mendigos y ahora constituyen la única reliquia de las olvidadas disciplinas geográficas en el Imperio,

No todos los mapas tienen esta fatídica suerte. No todos aspiran a tal perfección. Un mapa no tiene por qué arruinarse sino que puede nacer siendo ya una ruina, un derrumbe, un desmoronamiento. Tal es el caso de la novela del brasileño Milton Hatoum, *Relato de um certo oriente*, en la que desde el título aparece la impronta de *orientarse*, la necesidad de un mapa que se sabe sumergido ineludiblemente en su precariedad: una mujer, poseída por el súbito deseo de regresar de São Paulo a Manaus después de una larga ausencia, entra en el espacio de la infancia “a ciegas, como algunos pájaros que se refugian en la copa oscura de un árbol solitario, o como un cuerpo que huye de una esfera de fuego para ingresar en el mar tempestuoso de la memoria”. Desde ahí escribirá a su hermano quien, al saber de su viaje, le ha pedido en una carta (llevan una relación epistolar) que anote todo lo que sea posible: “Si algo inusitado sucediera por allá, diseña todos los datos, como lo haría un buen reportero, un estudiante de anatomía, o Stubb, el disecador de cetáceos”. Pero esta concepción cartesiana del mapa es disuelta por el clima emocional ominoso que precipita el encuentro en la catástrofe, una ruina más. La llegada a Manaus coincide con la muerte de Emilie, la abuela adoptiva de los dos hermanos, único sustituto de la madre que, por razones desconocidas, abandonó a los dos niños. El evento actúa como catalizador y lleva a la narradora, en el fondo de su crisis, a ingresar en una clínica mental “cuya planta recordaba una mariposa”, símbolo de la metamorfosis. Ahí, el cotidiano estará lleno de entrevistas con los médicos e informes que aventarían minuciosamente sus gestos, su mirada, las relaciones que hace, todo su comportamiento. Ahí, “para divertirme —dice— para distorsionar alguna verdad, contaba sueños que no había soñado y pasajes ficticios de mi vida. Sólo no inventé respecto a mis padres, pero hablé muy poco de eso”. Las entrevistas suceden en lo que correspondería a la cabeza de la mariposa mientras la narradora teje su capullo del que, parece, saldrá: otro oriente en la novela. *otiens-ntís* que viene de *orior*, levantarse, salir, nacer, producirse.

El capullo es el mapa-narración. Su levantamiento tiene dos etapas. La primera es la escritura de un relato que la narradora confiesa no saber si es un cuento, una novela o una fábula o

“apenas palabras y frases que no buscan un género o una forma literaria. Yo misma procuré, un tema que norteara la narrativa, pero cada frase evocaba un asunto diferente, una imagen distinta de la anterior, y en una única página todo se mezclaba”. Piensa en enviar una copia al hennano pero, sin saber por qué, rompe el original y

con el papel picado hace un *collage* en el que, a la textura de las letras y las palabras, se intercalan tejidos con bordados abstractos: “el diseño acabado no representa nada, pero quien lo observa con atención puede asociarlo vagamente a un rostro informe. Sí, un rostro informe o destrozado, tal vez una búsqueda imposible”. Este autorretrato es una búsqueda de la identidad y del origen o de la identidad en el origen. Y es siempre diferida. Cuando la narradora recuerda que vio sólo una vez a su verdadera madre antes de salir de Manaus, reconoce que Emilie nunca le escondió nada: “como si me dijera: tu madre es una presencia imposible, es el desconocido incrustado en el otro lado del espejo”.

La segunda etapa produce la versión “definitiva” del mapa-narración que está destinada al hermano como “una carta que sería la compilación abreviada de una vida”:

Tu presagio me dio trabajo. Grabé varias cintas, llené de anotaciones una decena de cuadernos, pero fui incapaz de ordenar las cosas. Confieso que las tentativas fueron incontables y todas exhaustivas, pero al final de cada pasaje, de cada declaración, todo se revolvía en inconexas constelaciones de episodios, rumores de todos los rincones, hechos mediocres, fechas y datos en abundancia. Cuando lograba organizar los episodios en desorden o encadenar las voces, surgía una laguna en la que habitaban el olvido y el titubeo: un espacio muerto que minaba la secuencia de ideas. Y eso me quitaba el peso del oficio necesario y tal vez imperativo que es el de ordenar el relato, para no dejarlo en suspenso, a la deriva, moldeado por el azar.

El taxidermista invocado metafóricamente por el hennano no puede operar. El cetáceo que examina está aún vivo, se incomoda, se retuerce al ser tocado. Su huella es la ruina que simboliza una vida desde la presencia de su muerte. Lo que ya no tiene calor vital todavía existe, pues vive en forma latente. Alimenta el recuerdo que es siempre una experiencia inacabada, fragmentaria, siempre potencial, siempre poética. El pasado, la cosa perseguida (o perseguidora: “el pasado era un perseguidor invisible, una mano transparente señalando hacia mí”) actúa como modelo platónico o como un “falso motor” que mueve sin existir, proyectando una operación demiúrgica en el narrador, como un troquel desvencijado del que cada golpe es un mapa diferente, un conjunto de recuerdos seleccionados, voluntaria e involuntariamente, sobre el que se ha tejido una red de relaciones. Precisamente por eso, en cada mapa se percibe la voluntad de un orden que pretende exorcizar parcialmente la angustia del caos: “Restaba entonces recurrir a mi propia voz, que planearía como un pajarito gigantesco y frágil sobre las otras voces. Así, las declaraciones grabadas, los incidentes, y todo lo que era audible y visible pasó a ser nortado por una única voz, que se debatía entre el titubeo y los murmullos del pasado”. Pero este orden está aún sujeto a una perturbación más: la actividad del lector que, como revisaremos más adelante, es otra fuente de desequilibrio.

De esta manera vemos que la precariedad del mapa-narración está dictada por dos instancias. En primer lugar, el referente no coexiste con su representación: ha desaparecido. La dificultad de una coincidencia punto por punto, como en el mapa borgiano, es aún mayor, pues el cotejo es imposible. Tendría que recurrirse a otra criatura borgiana, Funes el memorioso,¹ único ser capaz de enumerar, sin perder el más mínimo detalle, todos los “hechos” del pasado. Sólo así se podría lograr una presencia del referente aproximada a la que se da en el caso del mapa. En segundo lugar, se trata de un tipo de representación distinta de la fábula de los cartógrafos

¹ Esta nueva referencia a Borges, ahora a sus *Ficciones* (1944), se justifica, como veremos con mayor detalle más adelante, por la deuda que Milton Hatoum confiesa tener con la obra del escritor argentino.

del Imperio. Si el mapa es el doble imperfecto del espacio físico, pues arrastra las simplificaciones obligadas por el punto de vista, la perspectiva adoptada, la escala, etc.; la narración es el doble, también imperfecto, del tiempo, en donde las simplificaciones se dan por la selección de los hechos y su encadenamiento. Sin embargo, esta separación entre lón visual y representación escrita, entre artes del tiempo y artes del espacio, es un tanto arbitraria. ¿Es sostenible el conocido refrán oriental que alega que “una imagen dice más que mil palabras”?

El emblema

El mapa arruinado está presidido por una imagen. Se trata de un dibujo que intriga a la narradora desde el momento de su llegada a Manaus. Al entrar en la “casa que desconocía” (que es la casa de su verdadera madre) decide echar un vistazo en las habitaciones de la planta baja, que se encuentran atiborradas de muebles. En la penumbra, el objeto extraño aparece:

En aquél rincón de la pared, un pedazo de papel me llamó la atención. Parecía el garabato de un niño fijado en la pared, a poco más de un metro del piso; de lejos, el cuadrado colorido se perdía entre los vasos de cristal de Bohemia y las consolas con cubiertas de ónix. Al observarlo de cerca, noté que las dos manchas de colores estaban formadas por mil estrías, con minúsculos afluentes de dos franjas de agua de distintos matices; una figura frágil, compuesta de pocos trazos, remaba en una canoa que bien podía estar dentro o fuera del agua. Incierto también parecía su rumbo, porque nada en el dibujo daba sentido al movimiento de la canoa. Y el continente u horizonte parecían estar fuera del cuadrado del papel.

En medio de una “perspectiva caótica de volúmenes”, provocada por un espejo que reproduce todos los objetos, el dibujo actúa como un foco ordenador. Su discordancia con la decoración suntuosa que lo rodea — explica la narradora — hace que algo palpite en su memoria, algo que remite a un viaje, a un salto que atraviesa décadas. Sin embargo, no hay posibilidad de identificar quién es el autor del dibujo. La sirvienta que hace el aseo diariamente en la habitación ignora incluso su existencia. Al enigma de su contenido contribuye el de su autoría.

El lector queda igualmente intrigado pues el dibujo posee una fuerza simbólica que, sospecha, deberá justificar su existencia en la economía de la novela. Finalmente ve surgir el puente que va desde las primeras páginas, en que el dibujo es presentado, hasta las últimas, en que es interpretado. En medio de las notas, anteriormente citadas, sobre el proceso de composición experimentado por la narradora, surge la analogía:

Pensaba (al mirar hacia la inmensidad del río que traga la selva) en un navegante perdido en sus meandros, remando en busca de un afluente que lo condujera al lecho mayor, o a vislumbrar algún puerto. Me sentí como ese remero, siempre en movimiento, pero perdido en el movimiento, agujoneado por la tenacidad de querer escapar: movimiento que conduce a otras aguas aún más confusas, comiendo por rumbos desconocidos.

De esta manera, regresando sobre las relaciones entre artes visuales y escritas, la novela se puede entender como glosa, traducción, desarrollo de esta imagen. El dibujo se convierte en parte de un gran emblema. O viceversa, la novela se concentra en el dibujo que se transforma en su símbolo. A pesar de que el dibujo no es reproducido físicamente en el libro, podemos continuar hablando de él como

emblema, suponiendo que se presenta como una imagen plástica en la imaginación, suficientemente delineada por las descripciones citadas.

Desde sus orígenes, el emblema estuvo rodeado de un clima de enigma, al igual que nuestro dibujo. El hombre renacentista, en su deseo de recuperar la Antigüedad (también la búsqueda de una memoria), se confrontó con ruinas y restos históricos (frecuentemente anónimos) que se le aparecían a veces en una forma ininteligible. Especial consideración era dada a los jeroglíficos egipcios, pues su hermetismo se tenía por prueba de sabiduría profunda y misteriosa. En ese clima, la creación de un lenguaje ideográfico, a base de imágenes explicadas con textos, se ofrecía como la imitación de ese tipo de saber. Alciato sería quien condensaría estas expectativas con la publicación de su *Emblematum libellus* (1531) cuya repercusión se extendería desde el Humanismo hasta el Barroco. A partir de entonces, la estructura del emblema quedó constituida por tres partes: 1) *inscriptio* o lema que da título al emblema; 2) *pictura* o imagen simbólica; y 3) *suscriptio*, declaración o epigrama que sirve de pie a la imagen.² En el caso de *Relato de un cierto oriente*, la *inscriptio* está perdida en el interior de la novela. Los emblemas regularmente transmitían, de una manera bastante directa, una enseñanza moral anunciada por la *inscriptio*. Sin embargo, la novela no ofrece un didactismo ni una inmediatez. Por el contrario, conserva la “sabiduría profunda” del ocultamiento. Una tentativa de rescate (de las muchas posibles) de esa *inscriptio* perdida podría ejercerse en lo que sería la cabeza de la *suscriptio*, es decir, lo más próximo a la *pictura*, en este caso, a su descripción.³ La frase exhumada sería: “siempre en movimiento, pero perdida en el movimiento”.

Las discusiones alrededor de la primacía de lo verbal o de lo icónico en este tipo de trabajos mixtos son tan antiguas como el emblema, o quizá más: ya desde el *ut pictura poesis* horaciano se muestra una postura. El nacimiento de la emblemática azuzó estos debates que llegan vivos a nuestros días. No obstante su diversidad, las distintas actitudes se pueden concentrar en tres argumentos: 1) la forma literaria es la que priva pues explica y da sentido a la pintura que sin ella no existe. La pintura depende de la narración, es su parásita; 2) la pintura es el origen al que fue sobrepuesto lo verbal. Lo verbal es accesorio; y 3) lo verbal y lo icónico se funden en una síntesis dialógica. Se puede observar que los dos primeros argumentos apuntan esquemáticamente hacia el proceso que generó el emblema, mientras que el tercero está más orientado a la lectura. Lo que sucede es que el poeta dinamiza con su descripción los aspectos visuales en los que se fija y a los que sustituye mientras que la pintura da cuerpo imagético-simbólico a las ideas tratadas. La *pictura* es lo primero que el ojo percibe, lo que atrapa la atención y plantea el enigma, ‘unvitando al lector a interpretarla a la luz de la *subscriptio*’.⁴

Otra interesante vena de las consideraciones sobre el cruce de las artes visuales con las verbales es el tema de la fotografía. En su trabajo con la Hasselblad, el alemán Dorner llega a percibir cómo en una “ciudad corroída por la soledad y la decadencia” las personas desean ser fotografiadas para ingresar en un pequeño mundo fantasmagórico en que el tiempo se ha detenido. Al final de su vida, cambia el laboratorio fotográfico por una biblioteca con obras raras editadas en los siglos pasados. En ella, encontrará las obras orientales (entre las que está *Las mil y una noches* traducida por Henning) que lee instigado por el marido de Emilie.

Sin embargo, esta transformación de fotógrafo a lector no es el evento más significativo sobre el tema. Este lugar es ocupado por el suicidio de Emir, hermano de Emilie. Horas antes del infeliz acontecimiento, Dorner le toma una foto que es descrita por Hakim, hijo de Emilie: “La foto contaba lo que Dorner no me podía

² Cf. Alciato. *Emblemas*. Edición y comentario de Santiago Sebastián; prólogo de Aurora Egido. 2a. ed. Madrid, Ediciones Akal, 1993, p. 19-21.

³ La presencia de la *pictura* como descripción podría considerarse parte del ocultamiento.

⁴ Alciato, 1993, p. 11 y 16.

decir: el rostro tenso de un cuerpo que caminaba en círculo o sin rumbo; una de las manos de Emir desaparecía en el bolsillo del pantalón, y la otra mano acariciaba una orquídea tan rara que Dorner ni siquiera percibió la desesperación del amigo”. Esta foto se convierte en símbolo doloroso del presagio desatendido y Dorner la guarda por muchos años con cierta culpa. Después, por insistencia de Emilie, se mandan a hacer trece ampliaciones. Dorner imagina a Emir viéndose trece veces multiplicado y eligiendo la mejor “versión” para satisfacer a Emilie. Las impresiones son distintas, a pesar de tener la fidelidad mecánica de la reproducción fotográfica. Además, la foto parece contar la historia. Implica ineludiblemente un mundo de actividad responsable de los fragmentos circunscritos por su estructura: un mundo de causas, de “antes y después”, de “si..., entonces..”, un mundo *narrado*. De alguna manera esto también quiebra la prioridad metafísica de las imágenes sobre las palabras, la idea de que la fotografía muestra directamente la realidad que las palabras sólo comunican de manera frágil e infiel.⁵ ¿Dice más una imagen que mil palabras?

La lectura.

La experiencia de lectura de *Relato de un cierto oriente* está regida por la desorientación. El mapa, que el lector va construyendo conforme avanza en la novela, debe someterse a una serie de correcciones para poder finalmente “estabilizarse”, próximo a la intención de la principal voz narradora “que planearía como un pájaro gigantesco y frágil sobre las otras voces”. Pues, una vez que la narradora describe su despertar en Manaus después del vuelo nocturno, su entrada en la casa, su encuentro con el dibujo, las campanadas del reloj y el timbre del teléfono que no alcanza a atender (sabremos más tarde que la llamada anunciaba la muerte de Emilie), se ingresa en el “mar tempestuoso de la memoria, se inicia el recuerdo del espacio de la infancia: la “ciudad imaginaria, fundada una mañana de 1954”,

En el primer capítulo, el relato está dirigido a un “tú” que, en ese momento, corresponde al hermano de la narradora que vive en Barcelona. Se explica que ambos hermanos fueron adoptados por Emilie, que tiene cuatro hijos: Samara Délla, Hakim y dos “hijos feroces, innominables”. La patética historia de Soraya Angela, hija natural de Samara Délla, es presentada. Se trata de una niña muy inquieta, obligadamente silenciosa porque es sordomuda, que muere pequeña al caer y destrozarse la cabeza. Su figura encarnará en cierta forma la “imposibilidad de decir!”, tema de la novela moderna. También se narra un poco del cotidiano de la familia de Emilie, en donde comienza a percibiéndose la presencia de la cultura árabe. El capítulo cierra con escenas del velorio de Emilie, en donde la presencia de su hijo Hakim encabeza la evocación de la figura matema.

Para el segundo capítulo, sin que el lector reciba ningún aviso explícito, el narrador cambia. Poco a poco sabemos que es Hakim. El “tú” ahora corresponde a la visitante de Manaus. Hakim cuenta la historia de la familia materna al salir de Líbano y, en especial, el intento de Emilie de ingresar en el convento de Ebrin. La amenaza de suicidio, con que su hermano Emir logra sacarla de ese lugar, marcará ambas vidas. Emir, en el camino a Amazonia, se enamorará de una francesa en Marsella y será igualmente privado de su pasión para seguir la ruta de la emigración. Esta doble pérdida, la inferida a la hermana al sacarla del convento y la sufrida en Marsella, lo llevará al suicidio. Para el tercer capítulo, ya tenemos otro narrador: se trata del alemán Dorner, fotógrafo célebre en la ciudad. Distráido, se esquivaba de la realidad fijando en el encuadre de la cámara a objetos y personas. Él narra el

⁵ Cf. Burgin, Victor. *The end of art theory: criticism and postmodernity*. Londres: Macmillan, 1986, p. 69. Citado por Steven Connor, *Postmodernist culture.: an introduction to theories of the contemporary* (1989).

suicidio de Emir, quien se ahoga en el Amazonas, e introduce la figura del padre de la familia, el marido de Emilie. El cuarto capítulo es narrado por el padre quien cuenta su propia historia. El lector tendrá que inferir que él es quien habla y que la fuente de la narración son los “cuadernos con las transcripciones de otros” que Dorner llenaba maníaticamente. La figura del hombre duro, silencioso, religioso, lector incansable del Alcorán, descrita por Dorner en el capítulo anterior, es complementada por los motivos que lo llevaron de Líbano a Manaus: cumplir el capricho de un tío suyo que indicó que un sobre con una foto de él, del tío, no podría abrirse hasta que desembarcara un familiar suyo en Manaus. El padre llega a Manaus pero el tío ha muerto. Decide quedarse porque “al ver de lejos la cúpula del teatro, recordé una mezquita que jamás había visto, pero que constaba en las historias de los libros de infancia y en la descripción de un hadji de mi tierra”. La vida del padre estará marcada por frecuentes apropiaciones de *Las mil y una noches* y otros textos orientales — dice Dorner — como si fueran episodios de su propia vida o de la de los demás.

El siguiente capítulo es compartido por dos voces: la de Dorner y la de Hakim. Dorner relata el episodio de las ampliaciones de la foto pre-suicidio de Emir. Hakim cuenta la historia de Dorner y su encuentro maravilloso con este aventurero coleccionista de historias, fotografías y dibujos. Recoge algunas de sus frases memorables: sobre Manaus, “La ciudad y la selva son dos escenarios, dos mentiras separadas por el río”; acerca de su mudanza de profesión, “Solamente alteré el rumbo de la mirada; antes, fijaba un Ojo en un fragmento del mundo exterior y accionaba un botón. Ahora es la mirada de la reflexión la que me interesa”; sobre la exploración, menciona “la peregrinación cósmica de Humboldt” y “el delicado territorio del álder”. Hakim termina su narración describiendo la difícil dinámica familiar que se establece alrededor del embarazo de Samara Délia y su calidad de madre soltera.

El sexto capítulo es retomado por la narradora y consiste en un recorrido por la ciudad de Manaus, inmediatamente antes de recibir la noticia de la muerte de Emilie, “para dialogar con la ausencia de tanto tiempo”. El deterioro preside su trayecto y la lleva a aceptar que la ciudad es *otra*. Intenta verla desde vanos ángulos. Incluso llega a cruzar un *igarapé*⁶ en canoa para aproximarse de otra manera. Recuerda que el hermano alguna vez le dijo que una ciudad vista de lejos, desde el agua, no es siquiera una ciudad: le falta perspectiva, profundidad, y presencia hwnana. Es como un *plano*. Finalmente se encuentra en las calles con Dorner, quien transcribe en una hoja unos versos en alemán, que ella acaba inconscientemente de musitar, y los traduce al portugués. El resultado es una página llena de palabras como astros en un tejido lleno de líneas y borrones. Los versos traducidos imitan la imagen de un cometa y su cauda como símbolos del original perseguido por su traducción. La fuerza de este gesto reverbero en todo la experiencia de *traslado* en el tiempo y el espacio que ha llevado a la narradora hasta ahí.

La voz del séptimo capítulo es la de Hindí Conceição, amiga íntima de Emilie. Cuenta el asedio de que fue víctima Samara Délia por parte de los dos “hijos feroces” de Emilie acusándola de “Mujer de la vida”. Su dedicación silenciosa a la “Parisiense” (comercio que sirve de sostén a la familia) después de la muerte de su padre y su final huida de Manaus, también silenciosa. Hakim ya había salido de Manaus muchos años antes así que Emilie queda sola. Hindí describe esa soledad.

El último capítulo ya lo hemos comentado anteriormente: la narradora principal habla de su ingreso en la clínica de reposo y nos da finalmente la clave de la novela. Se trata de un mosaico de voces orientado por ella que funge como compiladora. Las fuentes son diversas: transcripciones de entre estas (puede ser el caso de Hakim,

⁶ “*Igarapé*” quiere decir “camino de agua”, en tupi, y se refiere a los canales transitados por canoas en la región amazónica.

Dorner e Hindié); fragmentos de textos (los cuadernos de Dorner); fragmentos de cartas (las del hermano) y la propia voz de la compiladora dirigida a su hermano. Los tropiezos que el lector sufre a menudo son motivados por la pregunta ¿quién está hablando? El que toma la palabra en cada capítulo nunca se identifica a sí mismo. Las inferencias sobre quién habla las hace el lector principalmente a través del género de los adjetivos usados por el narrador (el “yo”) respecto a sí mismo y a su interlocutor (el “tú”), y los parentescos mencionados. Esto fuerza a la relectura que de ninguna manera es tediosa porque esta tarea no es tan difícil como podría parecer y además permite adentrarse en la espesura simbólica de la novela de la cual deriva gran parte de su belleza.

Sin embargo, hay cosas que permanecen definitivamente en el enigma y que son fundamentales. Nunca sabemos el nombre de la narradora, ni el de su hermano, ni el del marido de Emilie. Esto es un verdadero hueco en el mapa del lector y complica el proceso de desciframiento mencionado anteriormente, aunque no lo hace imposible. Otros hechos cruciales permanecen ocultos: ¿quién es la madre de la compiladora y de su hermano? ¿Por qué fueron abandonados? ¿Quién es el autor del dibujo? El mapa del lector también nace arruinado y va recomponiéndose paulatinamente, asintóticamente digamos, en dirección al mapa de la narradora. No llega a coincidir con él: es el mapa de un mapa, sujeto también a los fenómenos de la atención y la memoria, a lo fragmentario e inacabado.

Oriente.

El adjetivo “cierto” posee una cualidad curiosa: si es pospuesto al sustantivo significa “conocido”, “verdadero”, “preciso”; pero si es antepuesto, invierte su sentido, pues significa “indeterminado”, “algún”, “un”, “cualquier”. Este mismo movimiento sucede en la novela de Milton Hatoum. *Relato de un cierto oriente* primero nos remite a toda una tradición de la idea de Oriente,⁷ una tradición aparentemente determinada, monolítica, pero después nos muestra una peculiar versión, la de los inmigrantes árabes en la región amazónica, uno entre tantos orientes posibles.

La mezcla de dos mundos, el amazónico y el oriental, se da a través de la circulación de varios objetos y comportamientos. Por el lado oriental, surgen tapetes de Kashmer y de Isfahan, narguiles, tabaco de Teherán, pedazos de cedro de Líbano, el hábito milenar de comer hígado crudo de carnero con las manos, la lectura del destino que hacía Emilie examinando los asientos en las tazas de café, el ferviente apego a las palabras del Profeta por parte del padre (y los conflictos que esto trae por la devoción cristiana de Emilie), etc. Por la vertiente amazónica confluyen frutas exóticas, como el cupuaçú y la pomarrosa, orquídeas amazónicas, peces fosforescentes, pirañas embalsamadas, micos sagüis, enredaderas que ahuyentan la envidia, hojas de tajá que reproducen la fortuna, prácticas de magia blanca, curandería indígena, videncias, etc.

⁷ Cf. Borges, Jorge Luis. Las mil y una noches, in *Siete noches*. 1ª ed.. FCE, 1980, p. 57-74. En esta conferencia, Borges aborda el problema de la presencia de Oriente en la conciencia occidental. Comienza con la revelación de Egipto y Persia ante los griegos y avanza guiado principalmente por las traducciones de *Las mil y una noches* que ayudarán a consolidar el imaginario occidental sobre Oriente. Milton Hatoum menciona otros textos borgianos que tocan el tema de Oriente, en especial “Los traductores de las 100 noches”, en su artículo “Passageni para um certo oriente”. Comenta que no sería exagerado suponer la posible “contaminación” de algunos relatos de Borges a través de la lectura que hizo de los traductores de *Las mil y una noches*, de orientalistas europeos y de otros textos árabes. Por su parte, rinde homenaje al escritor argentino indicando que el Oriente comentado e inventado por Borges fue el que realmente despertó su interés por el tema. (Cf. *Remate de Males*. Revista do Departamento de Teoria Literária, nº4, 13. Instituto de Estudos da Linguagem —Unicamp, 1993, p. 165-68).

Todo esto tiene un reflejo en el vocabulario y así en la lengua y la narración oral. El portugués se escucha con distintos acentos. Anastácia cuenta historias de la selva amazónica a Emilie y a su hijo Hakim. El padre cuenta historias árabes a Dorner. Se da la comunicación pero también la incomunicación, en los momentos de mayor tensión emocional, por bloqueo, Hindí y Emilie hablan en árabe, Dorner en alemán; algunos viejos no saben hablar sino árabe; en las fiestas se escucha cantar y declamar en árabe, así como en la oración o en la lectura de los suras del Alcorán. Una pesadilla persigue a Dorner: Emir se dirige a él en árabe y él responde en alemán Nadie entiende.

Uno de los momentos más felices de la novela es el del interés que Hakim muestra por el árabe. Emilie lo ayuda a aprender. Hay una fascinación por su timbre pero también por su grafía que “recuerda las marcas de las alas de un pájaro que revolotea en un espejo de arena”. Hakim pasa seis años ejercitándose en su pronunciación y ortografía, representando en el papel los sonidos con “minusculos seres retorcidos y espirales que aspiraban a la forma de los caracoles, de las gublas y de las cimitarras”.

En todo esto hay un vasto ejercicio de traducción pues los individuos se trasladan de un contexto cultural a otro llevando su legado de origen. En ese viaje sufren transformaciones, pero al llegar a su destino también transforman su entorno receptor.⁸ En el proceso se va conformando la idea de la *otredad*, de lo exótico, del viaje y del deseo. La misma experiencia de la narradora es un viaje a la infancia. Un deseo de recuperar lo perdido, a veces ignorando lo que se ha realmente perdido.⁹ Asimismo, se puede decir que la narradora realiza una operación de traducción al intentar hacer inteligibles los vestigios que encuentra en Manaus, teniendo como horizonte un original perdido: la infancia.

Relato de um certo oriente es una novela de un espesor simbólico singular. Milton Hatoun ha logrado eliminar, siguiendo la escuela de Borges, todo lo superfluo. No hay el exceso, el derroche barroco, la selva verbal. Su complejidad está a nivel de los conceptos que maneja, de las reflexiones sobre la representación narrativa o visual y sus interconexiones, de las relaciones entre historia y ficción, de la presencia poética del *otro*, del viaje y del deseo. Su belleza no está en su forma sino en el propio comentario amable de su forma. No es una perla barroca, es una perla con un buen oriente.

⁸ Cf. Miller, Joseph Hillis. *Cruce de fronteras: traduciendo teoría*. Trad. y notas de Mabel Richart. Valencia, Amás Belinchón, 1993. (Cuadernos Teóricos 4)

⁹ Cf. Hatoun, Milton Hatoum. *Relato de um certo oriente*.