

RELATO DE UN CIERTO ORIENTE (LA VISIÓN
DE LA IDENTIDAD Y DE LA ALTERIDAD RESPECTO
A LOS REFERENTES ÁRABES EN LA LITERATURA
BRASILEÑA CONTEMPORÁNEA)

*A Tale of a Certain Orient (The Vision of Identity
and Otherness Concerning Arab Models in Modern
Brazilian Literature)*

Alva MARTÍNEZ TEIXEIRO
Universidade de Lisboa
alvateixeiro@gmail.com

Recibido: septiembre de 2013; Aceptado: octubre de 2013; Publicado: diciembre de 2013
BIBLID [0210-7287 (2013) 3; 67-89]

Ref. Bibl. ALVA MARTÍNEZ TEIXEIRO. RELATO DE UN CIERTO ORIENTE
(LA VISIÓN DE LA IDENTIDAD Y DE LA ALTERIDAD RESPECTO A LOS
REFERENTES ÁRABES EN LA LITERATURA BRASILEÑA CONTEMPORÁNEA).
1616: *Anuario de Literatura Comparada*, 3 (2013), 67-89

RESUMEN: Este artículo pretende examinar críticamente uno de los fenómenos más interesantes de la literatura brasileña contemporánea: la reflexión literaria respecto a la identidad y la alteridad en relación con el imaginario oriental árabe. El estudio de la recreación de Oriente, realizada generalmente por autores descendientes de emigrantes árabes y situados en una de las periferias occidentales, Brasil, se centra en la concepción de la novela como mecanismo ficcional de (re)construcción de la identidad, presentada por autores como Raduan Nassar y Milton Hatoum. De manera complementaria, será analizada otra perspectiva posible, respecto a la distinción ontológica y cultural supuesta

entre ambos polos: la traducción entendida como proceso singular de arte, impulsor de la asimilación de una síntesis heterogénea de ideas y principios estéticos «orientales», en la novela del narrador Alberto Mussa *O enigma de Qaf* o en la obra poética *Isfaban* de Marco Lucchesi.

Palabras clave: Oriente, Brasil, Novela, Identidad, Alteridad.

ABSTRACT: This article intends to critically examine one of most interesting phenomena in modern Brazilian literature: the literary reflection over the identity and otherness regarding the eastern Arab stereotype. The study of the re-creation of East, which is generally carried out by authors of Arab descent living in one of the western periphery –Brazil– focuses on the idea of novel as the fictional means to renew identities. This conception has been introduced by authors such as Raduan Nassar and Milton Hatoum. It will also be analysed a different perspective regarding the ontological and cultural distinction between both poles: the traslation as a singular process of art, which encourages the integration of a heterogeneous synthesis of ideas and aesthetic «eastern» principles in the novel of Alberto Mussa *O enigma de Qaf*, or in Marco Lucchesi's poetry book *Isfaban*.

Key words: East, Brazil, Novel, Identity, Otherness.

A inicios del siglo XX la emigración árabe, principalmente libanesa y siria, optó, como tantas otras, por Brasil como un país de exilio y acogida, en el que los expatriados desembarcaban con pasaporte turco, porque sus ciudades de origen se incluían hasta 1919 en el imperio otomano. Hoy, algunos de sus descendientes, convertidos en una destacada comunidad dentro del panorama de las letras brasileñas contemporáneas, se dedican a una nueva y sugestiva recreación de Oriente. Así, estos escritores se distancian de una originaria tradición árabe, rica en poemas y relatos, aclimatando preferentemente su herencia cultural al que es considerado por antonomasia el género occidental de la contemporaneidad, la novela. Como curiosidad contrastiva, paradójica y ocasionalmente, un escritor brasileño de ascendencia itálica, el laureado poeta en lengua italiana y portuguesa Marco Lucchesi (1963), aprovechará este importante sustrato de la formación cultural del país sudamericano para dedicarse a los encantos de una poesía de inspiración árabe y persa.

Es justamente ese processo de *aggiornamento* la particularidad de una reconocida estirpe de escritores de filiación principalmente libanesa, pues no por casualidad los autores libaneses son considerados en el mundo árabe como insignes guardianes y continuadores de su magnífica tradición literaria. De entre ellos, nos centraremos en Raduan Nassar (1935), Milton Hatoum (1952) y Alberto Mussa (1961), por su peculiaridad en trazar,

cada uno a su modo, las líneas de una narración, específica y distinta –por heterogénea, compleja y exuberante– de la de los países árabes y también de otras líneas de fuerza dominantes en las letras brasileñas, consiguiendo, además, despertar el interés no solo en su país de origen, sino también, además de en otros, en los países arábigos. En este sentido, resulta profundamente esclarecedor recordar las palabras de la profesora Helena Carvalhão Buescu (2013, 37) al reflexionar sobre la propuesta defendida por Galin Tihanov de repensar el exilio como elemento formativo en la historia del cosmopolitismo, de la que destaca «o sublinhar dos transbordos constitutivos que relativizam os recortes políticos dos estados-nação e das literaturas que estes supostamente “conteriam”», pues el traspasar de fronteras protagonizado por los escritores que nos ocupan es una muestra paradigmática de este fenómeno.

Así, por mencionar solo tres ejemplos concretos del referido interés, mientras que la obra poética *Isfaban* de Lucchesi, tras la edición iraní de 2003, fue publicada en versión bilingüe en Brasil tres años después y la novela de Mussa *O enigma de Qaf* (2004) será en breve traducida al árabe y publicada en Egipto, Milton Hatoum recordaba en una entrevista al respecto de su novela *Relato de um certo Oriente* (1989) que la mayor recompensa que le proporcionó fue la satisfacción de su padre al leer un artículo en un periódico de Beirut, en el que se mencionaba la obra, afirmando que el hijo de un inmigrante que vivía en Brasil regresaba al Líbano a través de un libro (Scramin 2000, 1).

El interés que estas obras pueden despertar en el mundo árabe se debe a esa condición de *um certo* Oriente que presentan, una visión del patrimonio cultural diferente, pero también rica y problemática, por distanciada y amalgamada. Las referencias y resonancias arábigas son delimitadas por la mudanza de los tiempos, las culturas, las creencias y las lenguas. Estos autores trasladan el Mediterráneo o el desierto al portugués, al paisaje brasileño de la contemporaneidad y, a pesar de las apariencias, de la decadencia de Dios. Para esta serie de desplazamientos, se instaura la pluralidad de fuentes que funda una poética de la heterogeneidad.

Por lo tanto, el Brasil de los escritores de origen árabe contiene un valor positivo, es la categoría intermediaria entre dos polos, uno periférico (Sudamérica) y otro opuesto de Occidente (Oriente Próximo), provocando esto una condición ambigua y original, respecto de la relación de alteridad que convencionalmente se atribuye a las literaturas occidentales en sus contactos con este imaginario oriental. Al disminuir o mutar la distancia histórica, antropológica y cultural, en estas narraciones resulta imposible recrear el bazar de lo raro y lo lejano e, igualmente, resulta impensable encontrarse con los persas de Montesquieu o con los marroquíes de Cadalso,

porque, ajeno a la cultura con la que entra en contacto, el inmigrante nunca es íntegramente el extranjero, ni se vale plenamente de *le regard étranger* usbekiano.

Pero además de situarnos ante *um certo* Oriente que se opone a su más convencional simulacro occidental, estas obras aportan a la literatura brasileña y a la Literatura en general un mayor o menor impulso de renovación e invención, pues, entre las publicadas en las últimas décadas, podemos distinguir diferentes grados de reelaboración de la memoria que se entrecruzan en el tiempo. En primer lugar, se encuentran las ficciones más próximas del conformismo de los modos realistas, como *Nur* (1999) de Salim Miguel, que se adecuan a la novela de memorias de esa emigración, cultivada también por otros escritores brasileños de diversos orígenes y tiempos. Es el caso, por ejemplo, de las novelas *No exílio* (1948) de la escritora de origen judío Elisa Lispector o de la pretensamente posmoderna *Procura do romance* (2011) del hijo de refugiados de la dictadura militar argentina Julián Fuks –ficcionalista perteneciente al fenómeno recién bautizado por la profesora Leyla Perrone-Moisés de la *literatura exigente*–.

Frente a este tipo de obras, que al modo de Dostoievski se valen de recuerdos como puntos de luz en la oscuridad, en un segundo grado de reelaboración de la temática identitaria, se sitúa la obra de Raduan Nassar *Lavoura arcaica* (1975), contemporánea de la literatura comprometida de la época de la dictadura brasileña, pero también del discurso literario de grandes renovadores como una Clarice Lispector, bien distanciada ya, como sabemos, de los principios narrativos que estructuraban el terrible relato del éxodo familiar, relatado por su hermana en la obra citada. En ese contexto, la narrativa de este fascinante Juan Rulfo brasileño, que escribió dos novelas y algunos cuentos deslumbrantes y después decidió abandonar la literatura, representó una mutación excepcional en la sensibilidad literaria.

Nassar ocupa, en consecuencia, un lugar aparte en ese terreno de la actualización de la identidad árabe de donde emergen temas innovadores que, con los años, se convertirían en auténticos *topoi* literarios. De hecho, él es no solo un precursor, sino literalmente el iniciador, pues es quien verbaliza, con la violencia original, un conjunto de motivos que, con el tiempo, se volverán convencionales y, a veces, redundantes.

En este ficcionalista de origen libanés y, en concreto, en la novela analizada, el peso de la herencia es depurado gracias a una terrible lucidez en relación a la condición humana, que «por vezes faz com que estabeleçamos paralelismos com as ficções sulistas Faulknerianas, nas quais as paixões elementares fazem ecoar também um ambiente bíblico ou de tragédia clássica» (Martínez Teixeira 2006, 30), así como, gracias a

un lenguaje poético y colérico que transporta ese tono de tragedia bíblica, mezclado con evocaciones islámicas, al espacio de una opresiva hacienda familiar del interior de São Paulo.

Su concepción de la existencia como falta y dolor, pero también como vivencia de una problemática identidad colectiva –en su caso de naturaleza puritana–, será reutilizada y reconducida por Milton Hatoum en novelas como el ya referido *Relato* o la posterior *Dois irmãos* (2000). Estas, partiendo de la tradición memorialista presente en la literatura brasileña, asentada por *Dom Casmurro* o *Grande sertão: veredas*, se situarán a la sombra del ejemplo nassariano y entrecruzarán en sus páginas diversas morales y religiones en convivencia, hablarán de resignación y respeto, pero bullirán de personajes sublevados. Son ficciones sobre la culpa y los remordimientos o, antes, sobre su ausencia. Mientras todo Occidente habla incesantemente del arrepentimiento, estos novelistas –y, sobre todo, Nassar– proponen una revelación turbadora: durante mucho tiempo hemos denominado *éclairés*, paradójicamente, a los espíritus alimentados de ilusiones y contra este engaño los autores nos presentan la destrucción final de esas ilusiones. Destrucción materializada en la decadencia de familias irracionalmente confiantes en un perdón imposible y, principalmente, puesta en escena a través de un personaje diabólicamente perspicaz, que será paradigma del antagonismo a esa esperanza cándida: André, protagonista de *Lavoura arcaica*, que representa la inversión fatal de la parábola del hijo pródigo, con su clarividente insistencia en la revuelta contra la ficción ilusoriamente redentora de su devota familia.

Así, las obras de estos dos autores –especialmente *Lavoura arcaica*, por haber significado un modelo literariamente iniciático para Hatoum– representan una nueva literatura que, por anhelo de permanencia, renuncia a lo novedoso y desdeña ciertos signos de la contemporaneidad. Son narrativas que actualizan los grandes temas literarios epigonales, como los textos de la tradición bíblica, coránica y oriental, gestados en el pasado por unas cuantas voces iluminadas.

Son, en efecto, unas grandes líneas temáticas que, ya en un tercer grado de renovación de las letras del país sudamericano, encontramos en otra tendencia que no cesa de innovar, perpetuando el patrimonio de las epopeyas, los cuentos y la lírica de la cultura oriental, a través de la fusión de las modernidades narrativa y lírica occidentales y los relatos mitológicos o los principios estéticos de una estilizada Arabia. Es el desvío protagonizado por autores como Alberto Mussa o Marco Lucchesi, que se distancian del visceral tamiz de la memoria y la identidad para presentar un friso de temas y motivos literariamente orientales.

En fin, centrándonos ya, después de esta breve panorámica, en el objeto central de estas sintéticas y genéricas páginas, que nos permitirán percibir mejor las principales variaciones sobre el Oriente propuestas por la literatura brasileña contemporánea, debemos insistir, respecto de las obras de Nassar y Hatoum, en que, pese a la naturaleza plural de sus narrativas, presentan ciertos elementos comunes de los que los autores parten para demostrar su gran versatilidad en el modo de tratar la identidad.

Los dos escritores retratan los nuevos mundos (re)creados por los emigrantes árabes en Brasil pero, paradójicamente, no escriben la epopeya de un mundo en mutación. Las tres novelas ejemplares comienzan con la decadencia y condena de cada una de las familias que las protagonizan, avanzando a partir de ahí, gracias a unos personajes aprisionados en un ambiente cadaverizado, hacia los grandes espacios de la tragedia clásica, la primera, o de la tan literaria y burguesa tragedia menor, las dos últimas. En suma, se trata de reescribir la idea felizmente expresada por Maurice Blanchot de que *l'homme est l'indestructible qui peut être détruit*.

En este sentido, es fácil percibir la parálisis del tiempo como elemento creador de sentido en unas obras de organización aparentemente simple, pues nos presentan casas donde la fachada se abre y, como en las de muñecas, revelan sin pudor su interior. La restricción de la visión a ese espacio limitado es radicalizada hasta el punto de poder ser entendida como metáfora del significado de las novelas: del control asfixiante, de los estertores finales de los odios y culpas y de la vida que los últimos descendientes de cada estirpe buscan agónicamente en un nuevo exilio fuera de esas casas.

Así, «o Oriente feito por Hatoum são uma loja e uma casa em Manaus» (Toledo 2006, 139) no *Relato*, pero también en *Dois irmãos*, mientras que en *Lavoura arcaica* se compone esencialmente «da cal e das pedras da nossa catedral» (Nassar 1999, 18), una hacienda construida en torno a los rígidos principios morales del patriarca familiar. Todo esto provoca una primera extrañeza: la ausencia de exotismo. La de Oriente es una pintura trágica e íntima de la importancia de la oralidad, la sensualidad e, igualmente, de la cultura del honor y del sacrificio.

Los dos autores revelan en sus universos un primado del placer, en figuras como Emilie, protagonista de *Relato*, o Zana y Halim, personajes de *Dois irmãos*, pues, pese a sus sufrimientos, todos ellos se dedican con fervor a una «paixão voraz como o abismo» (Hatoum 2008, 135), una pasión agónica que, en *Lavoura arcaica*, se presenta líricamente oscura y tentadora en el impulso incestuoso de André respecto de su hermana.

Asimismo, ese hedonismo presente en las fiestas celebradas en las novelas introduce ciertas tradiciones de la cultura árabe, como la hospitalidad,

y, al mismo tiempo, permite una cierta apertura de sus reducidos mundos narrativos. Son ejemplos de estas celebraciones más o menos báquicas, las reuniones nocturnas en casa de Emilie, momento de confidencias que se alargaban hasta el amanecer, con la matanza de carneros y el posterior festín de *quibe*, o las fiestas en la hacienda de *Lavoura arcaica*, donde se danzaba lentamente al son de la flauta de un viejo tío emigrante.

En este sentido, aquello que el pensamiento y los hábitos *neomediterráneos* de estos personajes situados en dos orillas nos enseña es más del orden del mito que del mito del orden. Estas escenas introducen un cierto humanismo mediterráneo, que contesta la civilización técnica, por un lado, por medio del hedonismo. Por otro, también realiza su llamada a la liberación de los cambios, por medio de la ancestral austeridad de la labor arcaica asignada a André y sus hermanos en la hacienda, convertida por el patriarca en una «escuela de meninos-artesãos» (Nassar 1999, 78). Percibimos esta misma negación en las novelas de Hatoum a través de la práctica del comercio, dedicación preferente de las primeras generaciones de este grupo migratorio. Esta práctica milenaria –retomada por los padres de estas sagas novelescas y modernizada por la «sanha emprendedora» (Hatoum 2008, 98) de sus hijas– les ayudó a establecer, a través de los intercambios comerciales, muchas veces ambulantes, las bases de la bonanza familiar y de un enriquecedor intercambio cultural.

Por otra parte, igual que ocurría con la herencia árabe, el ambiente cerrado alrededor del que orbitan los personajes permite esquivar la tentación de las grandes panorámicas sociales para retratar la adaptación al país de acogida. Este está ausente de *Lavoura arcaica* y presente secundariamente en las otras dos novelas aquí analizadas, donde las novedades, como la eufórica inauguración de Brasilia, llegaban a Manaus desde un Brasil «tão distante», «como um sopro amornado» (Hatoum 2008, 96). Igualmente, esta ambientación claustrofóbica facilita distanciarse de cualquier pintoresquismo respecto a la realidad brasileña, como, en una conferencia, manifestaba Milton Hatoum (1996, 9): «O Oriente e o Amazonas podem formar o perfeito par exótico. Escrever sobre índios, seringueiros e a floresta exuberante pode significar um aceno à imagem que muitos leitores esperam de um escritor amazonense».

Es esta la razón de que la identidad híbrida y problemática de dichas sagas familiares imposibilite la simplificación del exotismo. Esta complejidad es sustentada por la mirada nassariana sobre las profundidades humanas, así como por la mayor movilidad de los personajes de Hatoum y su superior integración en el tejido social, que son saludados como novedades con relación a *Lavoura arcaica*.

Una tal apertura permite una mayor heterogeneidad, pues en las novelas de Hatoum hay una recuperación «da memória coletiva e histórica, mas também da pessoal, em que se mesclam o local e o nacional, o particular e o universal, não como memórias essencialistas ou lineares» (Cury 2007, 11). En este sentido, además, en las obras de estos dos autores, la multiplicidad de orígenes, valores y creencias de los personajes niega cualquier absurda pretensión de ver las verdades cansadas de un imaginario colectivo homogéneo, pues los *clivages* nacionales y religiosos son notorios.

La heterogeneidad en la literaturización de lo oriental contribuye, del mismo modo, a la ya referida hibridación de las tradiciones árabes con diversos hábitos y modos brasileños, amazónicos, rurales o urbanos, pero también a las (con)fusiones de las propias tradiciones con la modernidad. Estas contaminaciones graduales provocan diferentes representaciones y vivencias de la condición árabe, de un modo u otro, algo traumáticas.

De esta manera, la primera generación de emigrantes, los familiares recordados, aquellos que amplían el horizonte melancólico de sus descendientes son casi imágenes estáticas y, por lo tanto, depuradas por la acción del tiempo, como el abuelo de *Lavoura arcaica*, a quien André sitúa como antagonista de los «discernimentos promíscuos do pai» (Nassar 1999, 91). Con su sabiduría y su verbo toscos y arcaicos, la respuesta constante que daba a todas las cuestiones, *Maktub* –es decir, está escrito–, conseguirá condensar todos los matices del *fatum* de esta tragedia.

Según este principio de purificación efectuado a través de los mecanismos de la memoria, en *Relato*, novela polifónica con diferentes narradores, podemos conocer un retrato del tío Hanna, el primero de la familia protagonista en emigrar a Brasil. Es Dorner, fotógrafo alemán amigo de la familia y especie de cronista, con sus retratos de la vida amazónica, quien aprovecha la disposición del marido de Emilie para que este rompa su laconismo y le hable de las cartas de Hanna.

Curiosamente, Dorner es el ejemplo perfecto de un viajante moderno, que altera su percepción occidental del mundo a través del contacto con el Brasil –pensemos que su mirada sobre el fascinante espacio amazónico ya no es la del otro, pues, por ejemplo, «podia rezar uma Ave-Maria em nhengatu» (Hatoum 1999, 90)–, mientras que el tío Hanna se aproxima a una de las categorías distintivas de la literatura de viajes clásica, la extrañeza, pues como indica el marido de Emilie, las cartas del tío los dejaban «estarrecidos e maravilhados» (Hatoum 1999, 94).

Es la única concesión a la maravilla presente en estas novelas, operada, curiosamente, a través de la aplicación de un filtro memorialístico diferente: la contaminación sutil del fantástico oriental de *Las mil y una noches*. Como indica Dorner, después de leer la traducción de Henning, «aos poucos

constatei que havia uma certa alusão àquele livro, e que os episódios de sua vida eram transcrições adulteradas de algumas noites» (Hatoum 1999, 104).

El innominado marido de Emilie narra la llegada de Hakim y otras historias siguiendo la técnica oriental del relato enmarcado, pero también toma de esta obra de gran impacto en el Occidente decimonónico, época de grandes expediciones, la fascinación provocada por unas relaciones y una moral fundadas en la violencia. Se trata de la transposición a otra cultura de los hechos de sangre que abundan en el paradigmático libro de las Arabias, pero que, a diferencia de la traducción pionera de Antoine Galland, en esta versión de lo exótico amazónico, visto por el primer emigrante de la familia, no son expurgados, junto con el erotismo oriental, como ocurría en la referida versión francesa. La adaptación de este posible inicio de las *Mil y una noches*, que son las cartas de Hakim, obedece a la intención de escandalizar y fascinar en el Líbano moderno, que ya no París, por una brutalidad ancestral digna de sus antepasados literarios, pero también por una suntuosidad arquitectónica absolutamente extravagante en tierras brasileñas.

La segunda generación de estos linajes respira en las páginas de las ficciones. Para ellos, el movimiento que definió su existencia en la infancia –pues emigraron con sus padres– es visto como un distanciamiento definitivo en relación al espacio que constituye su identidad: es un lugar de dolor y de ambigua relación con la tierra. Aquello que experimentan ya no es una relación de pertenencia que les permita establecer un vínculo de identidad unívoco, sino afectivo.

Ejemplo de este cambio es la diferente relación con el distante Líbano de Zana y de su padre, después de que este retornase a la tierra natal. Este personaje está dominado aún por una relación de pertenencia que implica posesión entre dos elementos. Pertener a un espacio significa mantener una relación de identidad, sumisión, pero también idealización respecto de este: antes de partir, el padre «já sonhava com o Mediterrâneo, com o país do mar e das montanhas» (Hatoum 2008, 42).

Por su parte, Zana mantendrá, con ese mismo paisaje mediterráneo, una relación afectiva que establece ya alguna *décalage*, porque el apego es el sentimiento de una identidad que se desplaza. Este vínculo un poco menos visceral hará que Zana dé a su nostalgia la dimensión exacta: hay en sus memorias cierta poesía de la ausencia de la tierra lejana, pero su Mediterráneo es trágico. El Líbano es una imagen obsesiva solo a partir de la marcha de su padre, porque esta significa la pérdida definitiva de contacto con sus raíces y sus afectos primeros, pero, al mismo tiempo, estos impiden la imagen idílica del Mediterráneo: para ella este cliché es

una simpleza, porque raramente un mar habrá sido lugar de tantas guerras civiles e intolerancia durante el siglo pasado. Además, Zana es también una mujer de las dos orillas en otro sentido, ya que, pese a cultivar ese cierto humanismo de que hablamos, su actitud ya no es aquella característica de lo que podríamos denominar fenicismo libanés, representado típica y tópicamente en la magnífica ficción neocostumbrista de *Gabriela, cravo e canela* (1958) o en la más humorística novela, también amadiana, *A descoberta da América pelos turcos* (1994).

Pues bien, cuando, después de una brutal paliza de Omar a Yaqub, sus dos hijos gemelos, Halim, el marido de Zana, decide enviar a este último a la aldea natal para separarlo de su hermano y acabar con la hostilidad y con la amenaza de los ecos bíblicos de Caín y Abel que se convierten en motor del drama, Zana no puede dejar de pensar en el terrible destino de Yaqub en aquellas tierras, ahora identificadas con el atraso: «Desde o dia da partida, Zana não parou de repetir: “Meu filho vai voltar um matuto, um pastor, um *ra’i*”» (Hatoum 2008, 12).

Este personaje, Yaqub, como representación del emigrante, será paradigma de la vivencia traumática de unos orígenes más difusos por parte de una tercera generación portadora de la desagregación de los principios y valores que sustentaban la ficción identitaria, construida por sus padres en el exilio. A su difícil retorno de la tierra de sus ancestros, la permanencia de varios años en el Líbano se convierte en un «pedaço de passado soterrado» (Hatoum 2008, 30), del que no habla pero que, como sospechaba su madre, se manifiesta en cierta rudeza, pues al desembarcar en Río de Janeiro y reencontrarse con su padre, lo primero que hace es orinar en el medio de la calle. Yaqub había perdido los modales, pero no el resentimiento. Era un rústico, pero a partir de ese punto, como parte de una silenciosa venganza, decide moldear su personalidad y progresar. Después de una adolescencia sacrificada a los estudios, proyecta ahora una migración a São Paulo, de donde regresa, una vez más, como un ambiguo hijo pródigo: «Ele se sofisticava, preparando-se para dar o bote: minhoca que se quer serpente, algo assim» (Hatoum 2008, 45).

Pero no es el único de los personajes de estas novelas con una identidad rebelde. André, protagonista de *Lavoura arcaica*, huye del ambiente sofocante de la hacienda paterna; la nieta adoptiva de Emilie se va, primero, a otra parte del país y, después, su errancia la conduce a otra forma de exilio, la locura o su amenaza, que la llevan a ingresar en un sanatorio, mientras que su hermano, para quien esta narradora principal –e innominada– del *Relato* reúne los testimonios familiares en forma de cartas, vive en Cataluña, expatriado, hecho que admira su hermana en una de las misivas.

Para estas figuras, para quien, con la excepción de Yaqub, la relación con Oriente es de segunda mano, la lengua árabe funcionará como memorial del pasado, como vía de conservación de una identidad precaria. El árabe es conocido casi exclusivamente por los padres, que se habían exiliado también en otra lengua, el portugués, como Zana revela en el final de *Dois irmãos*: su nombre de bautismo en Biblos era Zeina y ya en Brasil «aprendeu português e mudou de nome» (Hatoum 2008, 186). Esta segunda generación ha integrado su rutina al portugués, pero su intimidad más visceral continúa manifestándose en esa lengua primera: expuestos a la inminente llegada de la agonía física o afectiva, todos retornan al árabe, como la madre de André que, al conocer en el final de *Lavoura arcaica* el incesto cometido por su hijo, «passou a carpir em sua própria língua, puxando um lamento milenar que corre ainda hoje a costa pobre do Mediterrâneo: tinha cal, tinha sal, tinha naquele verbo áspero a dor arenosa do deserto» (Nassar 1999, 194), o Emilie, que en su lecho de muerte, dominada por la imagen de la desagregación del clan en suelo brasileño, solo comprende el árabe.

Por eso, todos sus descendientes conocen ciertas palabras árabes que surgen en los diálogos cotidianos, pero solo los elegidos aprenden el idioma, como ocurre con Hakim, el hijo preferido de Emilie, a quien escoge para un particular rito iniciático que, además de la lengua, lo interna en los misterios de la casa y la tienda, pues forman parte de las memorias de su madre.

Este conocimiento del árabe provoca una escisión entre los jóvenes de las novelas de Hatoum, del mismo modo que las historias ocultas por detrás de ciertos objetos domésticos, simples *souvenirs* exóticos para unos y auténticas revelaciones del pasado para aquellos que consiguen descifrar sus enigmas. En esas novelas, pese a la «decoração sumptuosa» (Hatoum 1999, 13), de que carece la austera hacienda erigida por Nassar, lo oriental no es *décor*. Como la memoria del pasado es fragmentaria para estos personajes, cualquier resorte físico es apto para evocar los orígenes.

En su tarea de reunir los escombros del pasado familiar, ciertos protagonistas del *Relato* y de *Dois irmãos* se interesan por los objetos de sus padres y profanan sus secretos, transformando en imágenes toda una masa efervescente de nostalgias y faltas antiguas. A través de objetos-símbolo, como el reloj negro de Emilie, los narradores reconstruyen ciertas partes oscuras de la historia de sus familias, igual que posteriormente hará también, por ejemplo, la narradora de *A chave de casa* (2007) de la reconocida novelista brasileña, descendiente de judíos turcos, Tatiana Salem Levy, para quien recibir la llave de la casa de su abuelo en Esmirna se convertirá en un desafío, pues, como ella misma afirma, «me parecia lógico que se

refizesse, no sentido inverso, o trajeto dos meus antepassados, ficaria livre para encontrar o meu» (Levy 2007, 30).

Si se me permite un paréntesis, puede resultar significativo mencionar aquí que, ya situándonos en el ámbito de lo literario como social, estos escritores presentan un distanciamiento análogo al de sus protagonistas, en lo que respecta a la circunstancia contemporánea del área de la que proceden sus familias. Así, la propia Salem Levy, superando los abismos político-históricos que separan a árabes y judíos en las tierras de este Oriente Próximo ficcionalmente recreado, es organizadora, junto con Adriana Armony, de la obra *Primos - História da herança árabe e judaica* (2010), que reúne veinte cuentos sobre la identidad de autores brasileños de origen árabe y judío como Mussa, Salim Miguel, Julián Fuks, Moacyr Scliar, Cíntia Moscovich o Fabrício Carpinejar.

En fin, retomando la paráfrasis analítica y ponderativa en la que se centran estas páginas, podría observarse como la decadencia de lo oriental, de las tradiciones y de la cultura, no solo se materializa gracias a los *souvenirs* de un pasado agónicamente rescatado del olvido. Este peculiar Oriente literario se compone, esencialmente, de unos fundamentos éticos y religiosos que, paradójicamente, cuanto más nos aproximan a morales particulares, más se adentran en la reflexión sobre la condición humana y se relacionan con los grandes temas universales.

El primero de estos temas es el mito de la Caída. En la adolescencia, período fundador de la vida, los descendientes de esas sagas emigrantes se enfrentan por primera vez al mundo y, al descubrir sus tentaciones y sus límites, deciden entregarse a ellos.

Un ejemplo de ello es André, un hijo pródigo distante de cualquier triunfalismo, perturbado y confuso, causante de la devastación en el seno de la familia. Su amor por Ana, que él mismo describe –y llegamos aquí a las páginas más bellas y terribles del libro, donde el lirismo disputa la atención a lo trágico– como su «enfermidade, ela a minha loucura, ela o meu respiro, a minha lâmina, meu arrepio» (Nassar 1999, 109), lo convierte en el «irmão de cheiro virulento [...] que tinha [...] a baba derramada do demo» (Nassar 1999b, 110), empujándolo esa clarividencia diabólica, en un acceso de cólera, a optar por el exilio.

Después de la fuga de la hacienda a una pensión en la ciudad, su hermano tiene la misión de ir en su busca y atraerlo de nuevo a los valores de la familia, sustentados por la palabra rigurosa del padre, Ióhana, portavoz de la rígida moral religiosa, expresada con sermones y parábolas que alertan incesantemente contra «a queda» (Nassar 1999, 23). Por respuesta, pese a que André acaba volviendo a la hacienda en un regreso poco reconfortante, el hermano mayor debe escuchar el discurso

delirante sobre las reglas y valores morales que el menor, transfigurado, rechaza.

La segunda Caída será protagonizada, en el *Relato*, por Samara Délia, hija de Emilie, que quedará embarazada en la adolescencia y será objeto de la condena de la familia, convirtiéndose, por un tiempo, en prisionera en su propio cuarto: «A vida crescendo em segredo, em surdina: um aquário opaco e sem luz dentro da casa» (Hatoum 1999, 140), en el que la enclaustrada sobrevivía con su hija muda que morirá aún en la infancia, a la espera de absolución.

Una embriaguez semejante a la de André es motor, probablemente, de la insumisión cultivada de manera brutal o sibilina en los corazones, respectivamente, de los gemelos Yaqub, el segundo de los ambiguos hijos pródigos que habitan las páginas de esta literatura, y Omar, hedonista, libertino y celoso.

De este modo, después de la Caída de estos personajes y de su exilio voluntario fuera de los edenes apócrifos apuntalados con desesperanza por sus familias, solo resta preguntarse por la improbable redención. El perdón o, más exactamente, su falta pasa a regir el tiempo de los relatos. Los hijos retornan: André a la hacienda, Samara Délia a la convivencia familiar y Yaqub y Omar a casa de sus padres, pero la parábola no encaja con el mito de la Expulsión.

Incluso la comprensión de Zana, la madre superprotectora, despechada ante el desfile de amantes de Omar, no equivale al perdón. Al contrario, los efectos de esta comprensión ciega subrayan la perversión que implica: a fuerza de disculpar todo, la propia Zana acaba por descubrir que los culpados pueden ser víctimas de sus víctimas y que los fallos, en suma, son compartidos.

Esta perversa indulgencia es el signo fundamental del matriarcado, otro sistema de profundas reverberaciones orientales que constriñe fuertemente a ciertos protagonistas de las novelas de Hatoum. Su fuerza es el amor, pero, como nos aclara el narrador, nada es más exigente que este sentimiento: «No fundo, Omar [...] não podia muito contra a decisão da mãe, para quem parecia dever uma boa parte de sua vida e de seus sentimentos» (Hatoum 2008, 134).

Hay en el amor cierta índole exigente –de hecho, este es implacable como el infierno, se nos dice en el Cantar de los Cantares– y terrible, pues no solo Omar es condenado por el arrebatador sentimiento, sino que también lo son los dos hijos innominados de Emilie, a quien toleró todos los desmanes de la juventud para que finalmente se convirtiesen en los intolerantes torturadores de su hermana.

En fin, a pesar de las intervenciones maternas, en las dos novelas de Hatoum, el perdón no debe venir de los padres, sino darse entre hermanos, como veremos más adelante. Es en los capítulos de *Lavoura arcaica* donde comprendemos toda la fuerza y el poder del sistema opuesto, el patriarcado, convertido casi en un culto. El pastor es Ióhana, que ilumina a su rebaño con su «disciplina às vezes descarnada» (Nassar 1999, 78) y quien, agarrando el borde de la mesa con las manos, como si se apoyase en el púlpito, pronuncia sus sermones sobre la verdad, que «era a sua palavra angular» (Nassar 1999, 43).

La rebeldía contra esa verdad impuesta y dudosa del puritanismo será la piedra sobre la que erigirá André su iglesia particular, tomando como principio fundador la evidencia ya manifestada por Ernesto Sábato, en *El escritor y sus fantasmas*, de que la problemática del hombre no es solo espiritual sino la de un espíritu encarnado: «Quantas mulheres, quantos varões, quantos ancestrais, quanta peste acumulada, que caldo mais grosso neste fruto da família!» (Nassar 1999, 90).

Por lo tanto, a pesar de la alegría inicial de la familia, André no es el hijo pródigo, sino que «era um possuído que retornava [...] a casa» (Nassar 1999, 150). De hecho, aún resta un último gesto fatal para este terrible héroe. Si la coránica sura cuarta, citada como epígrafe de la parte de la novela titulada «O retorno», prohíbe el incesto con madres, hijas y hermanas, André esquivará el precepto religioso, procurando otra víctima, su hermano pequeño, que guarda gran parecido con Ana.

Después de extender «a mão sobre o pássaro novo que pouco antes se debatia contra o vitral» (Nassar 1999, 182), André persevera en su rebeldía, convertida tiempo atrás en fatalidad para su familia. Pero el maniqueísmo no tiene espacio en el discurso nassariano. No presenta en escena personajes bíblicamente puros o condenados. El inocente no lo es sin debilidades y fanatismos y el culpable no es sancionado por un veredicto sin apelación. La culpabilidad en esta tragedia es compleja y evolutiva.

Por todo esto, André no pide perdón, pues, al final, en nuestros días, pedir perdón se ha convertido en una figura retórica del ejercicio de poder más vacío, optando por entablar un profundo diálogo con su padre, como representante de los «desenganados sem remédio» (Nassar 1999, 165). André niega el inventario contemporáneo de las figuras del arrepentimiento, no asume su culpa, no se fustiga, no se cubre la cabeza de espinos y la rara profundidad filosófica de sus palabras hace tambalearse los cimientos de la iglesia paterna.

Hasta este punto, Ióhana materializa el gran misterio cristiano de la *felix culpa*, pues cuanto más opacas son las tinieblas que cercan a su hijo, más viva se revelará la luz por detrás de ellas. Sin embargo, al tomar

conocimiento del incesto, el drama muda en tragedia para el patriarca, porque el perdón no se reduce más a la condición de posibilidad retórica o de leve gracia. Ahora ya no es el hombre religioso, el pastor del perdón, es también el hombre que se niega a perdonar.

Amar, pese a la falta terrible, es un imperativo moral para negar, no la falta, sino el mal, y avanzar, pero el patriarca es incapaz de ese perdón que tanto predicó entre su rebaño. La cólera divina, «essa matéria fibrosa, palpável, tão concreta» (Nassar 1999, 193) que lo posee, demuestra finalmente la ambigüedad de sus verdades morales y la condena de los pecadores, la pérdida definitiva de la unión familiar.

El acto liberador de la indulgencia, que erige los fundamentos de una nueva era, será igualmente negado en las novelas de Hatoum, donde la figura del hijo pródigo condenado se transforma en la del verdugo fraterno. De hecho, cuando Zana pide a Yaqub que disculpe a su hermano, este se niega y solo manifiesta su esperanza de resolver el problema civilizadamente, porque «Se houver violência será uma cena bíblica» (Hatoum 2008, 171). El perdón gana aquí toda su dimensión de paradoja, dado que se muestra a la vez necesariamente incondicional y condicionado por el pedido de disculpas: el perdón es un diálogo que haría *tabula rasa* del pasado, pero su negación provoca el declive absoluto de la casa, que llega con la muerte del padre.

Los dos hermanos se traicionan en un negocio en el que la madre los juntó secretamente con la esperanza de reconciliarlos, pero al final la escena bíblica no es provocada por la violencia de Omar. Contra el deseo de la sociedad moderna de evacuar el mal y el sufrimiento, estas novelas le restituyen todo su poder y significado a través de una violencia menos banalizada, que conducirá a Yaqub a una venganza digna de las Sagradas Escrituras. Si el culpable primero, Omar, no reconoce la ilegitimidad de su violencia, es más, la refuerza al atacar nuevamente a Yaqub, este aprovecha la brutalidad de la agresión para coordinar la persecución de su hermano. Omar se convierte así en timador –a causa del negocio fraudulento en que ambos se ven involucrados–, agresor y fugitivo de la justicia, hasta que unos años después, la hermana de ambos, Rânia, es testigo de la patética venganza de Yaqub, de la caza final a un Omar acorralado por la policía y físicamente degradado.

Igualmente imposible es la reconciliación de Samara, «a irmã erradia» (Hatoum 1999, 151), y sus dos hermanos. Análogamente al odio de Yaqub, la condena y hostilidad de estos acaba por volverse absurda, pero igualmente terrible. Sirviéndose de una distorsionada interpretación de los preceptos coránicos enseñados por su padre –que, desesperado, reúne a sus hijos para la lectura de la sura de las mujeres, para que ellos entiendan que en

la palabra de Dios siempre hay clemencia–, el hostigamiento padecido por Samara se parecerá, como aclara Emilie, a la persecución merecida por «un criminoso ou com o mais perigoso foragido» (Hatoum 1999, 189).

El problema del que se preocupan estas narraciones de impronta orientalizante no es saber si Dios va a perdonar, pues, como dijimos, las narraciones de estos autores adaptan el Mediterráneo o el desierto al paisaje de la contemporaneidad del declive de Dios. Por eso, la dificultad que mueve estas obras consiste en saber cómo proceder para que el hombre otorgue o acepte ese perdón. Así, como acabamos de ver, autores como Hatoum y Nassar han convertido esta nueva ficción narrativa en un espejo preciso y, al mismo tiempo, universal de las ambigüedades del sujeto contemporáneo, pues parecen haber descubierto que los tradicionales ejemplos bíblicos y coránicos ya no resultan operativos, pero que la problematización de sus convencionales dinámicas de ascenso y caída, sin la corrupción sublimada en redención y sacrificio, sí.

En fin, las obras de estos dos autores delatan la relación de la literatura *tout court* con la literatura-mundo, reinventando el patrimonio de los motivos, símbolos y metáforas comunes, al mismo tiempo que en ellas percibimos un desvanecido e inesperado –por diferente– aroma oriental. Al fundir elementos de diferentes tradiciones, Raduan Nassar y Milton Hatoum ayudan a solidificar otro concepto posible de literatura en ámbito brasileño, al crear una primorosa ficción de profundo apuro estético que sospecha de ciertas poéticas de la novedad, pero que, igualmente, rebate la amenaza de uniformidad que acecha a la novela memorialística de la emigración.

De todos modos, si no dejamos de maravillarnos, por ejemplo, con la austeridad del color oriental de *Lavoura arcaica*, porque su orientalismo es frugal pero profundamente sugerente, o con la peculiar percepción temporal de las tres novelas analizadas, que, a pesar de presentar la transmisión de la memoria y la herencia cultural, son libros de un tiempo pretérito imperfecto, porque en ellos no hay verbos en el futuro, igualmente innovadores son la visión de un pasado conjugado en pretérito perfecto y el *réservoir* de arabidad que se nos ofrecen en *O enigma de Qaf*.

Por un lado, el motor ficcional de la novela de Alberto Mussa, nieto de emigrantes libaneses y palestinos orodoxos, es idéntico, en varios sentidos, al de *Lavoura arcaica*, *Relato de um certo Oriente* y *Dois irmãos* y, sin embargo, el resultado es radicalmente diferente. La coincidencia fundamental reside en el hecho de que el narrador de la novela será de nuevo descendiente de emigrantes árabes, en este caso, descendientes a su vez de la tribu de Labwa, establecida desde el siglo V en los desiertos que circundan las colinas de Hebrón. Este remoto linaje convertirá al protagonista, una vez más, en responsable de perpetuar los recuerdos trasladados por su abuelo

al emigrar al Brasil. Pero, en este caso, el protagonista no es un fallido hijo pródigo, ni un Caín en ciernes, sino un arabista, trasunto literario del propio Mussa. De hecho, el autor tradujo en Brasil diez de los *poemas suspensos*, compuestos, en el siglo VI y en la Península Arábiga, por los diez mayores poetas-héroes beduinos, inmediatamente antes de la aparición de la religión musulmana, y transmitidos oralmente por los antiguos nómadas. Así, en transfiguración ficcional, el bagaje de un no tan atípico abuelo que, en vez de empaquetar *souvenirs* de la patria, lleva consigo narrativas y poemas en su equipaje y su memoria, hará que el nieto decida actuar como verdadero guardián y lúdico reinventor del patrimonio, en este caso, literario.

Por otro lado, la génesis del mundo ficcional presente en esta novela se basa en el proceso de aprendizaje del árabe, en el trabajo de recopilación de información y en el esfuerzo de recuperación de la enciclopedia cultural y apropiación poética necesarios para la referida traducción de los *poemas suspensos* –en árabe, *al-Muallaqat*–, realizada por el autor, a partir de las versiones tardías, fijadas por escrito en árabe clásico ya en el siglo VIII, desde 1996 hasta 2006, año en el que, finalmente, aparecieron publicados estos textos que tanto habían fascinado ya a Goethe.

Este ingente esfuerzo arqueológico de reconstrucción y consecuente traducción apropiadora desde el presente inspiró al autor la tematización ficcional en la novela de los conocimientos y saberes adquiridos. Es decir, la traducción de los textos poéticos beduinos en lengua portuguesa operada por Mussa también es origen de otra versión posible y complementaria en moldes narrativos, entendida como ejercicio menos fiel de las realidades abordadas en modo lúdico y creativo.

Así, el erudito consagrará las páginas de la obra que escribe a realizar una recuperación mítica del pasado, a través de la reconstrucción prosificada del poema *Qafiya al-Qaf*, texto supuestamente perdido de entre los *poemas suspensos* –así denominados porque merecieron ser suspendidos en tapices de la Piedra Negra de la Meca–, considerado por los especialistas e «inautenticistas» como «a maior das falsificações académicas forjadas nas letras semíticas» (Mussa 2006, 11). Esa pretensión de defender una tradición no canónica en la que solo él cree no convierte la novela en una versión eruditísima del Oriente visto desde tierras latinoamericanas. Al contrario, el futuro, que sí está presente en esta obra a través del compromiso del protagonista con el patrimonio cultural y familiar –pues el autor del poema perdido, al-Ghatash, perteneció también a la tribu de Labwa–, permitirá la entrada en un pasado perfecto, el pasado contemporáneo de los antiguos poemas, que será también un tiempo ficcional de invención y fantasía.

Mussa ha jugado a las simetrías, al contraste y a la digresión, pues el escritor ofrece la obra a sus lectores como un enigma a descifrar, decodificar y/o interpretar, como una auténtica novela de aventuras –en veintiocho capítulos breves que son denominados con las letras del alfabeto árabe–, pero complementada y contrastada con las narrativas derivadas de los «Excursos» –que suministran ambiguas orientaciones para resolver el enigma que da título a la obra, junto con inventivas y luminosas informaciones y apreciaciones sobre la cultura preislámica– y con los legendarios «Parámetros», que idealizan y fantasean la vida y la diversa personalidad de míticos autores reales y no menos mitificados poetas irrealistas de aquella poesía clásica.

Todo este empeño narrativo sintetizado en la labor de traducción, reconstitución y comentario literario del narrador-protagonista en relación al discutido *poema suspenso* sitúa en primer plano la Edad de la Ignorancia, que finalizó con el advenimiento del islamismo que así la adjetivó, a pesar de que, poética y socialmente, fue un período áureo: los beduinos y su cultura, considerada durante siglos como muerta, tan muerta como la Roma y la Grecia antiguas, pero mucho más desconocida, se trasladan al presente bajo la forma de un último e inesperado florecer: la recuperación del poema y de una Era de Oro mítica y descaracterizada en nuestra enciclopedia moderna de la evasión.

Esta reconstrucción del poema y de las vivencias de al-Ghatash sitúa este otro tiempo ficcional en un orden poético, hecho que, a su vez, instaura una gran libertad en el relato, al inscribir la tradición árabe en el movimiento de la Literatura en varios sentidos, pues, en la obra confluyen, como sintetizó el profesor Martínez Pereiro (2007, 141):

un aquel de ‘cortazianismo’ (no que ten de diversas posibilidades de lectura) e un significativo ‘borgesianismo’ (no que di respecto ao seu modo orientalista, á maneira tamén dun certo Cunheiro), así como a mudanza de dirección da escrita brasileira, conturbada e expresionista, dos mestres Raduan Nassar e Milton Hatoum –por volta do conflito entre o peso da identidade de orixe árabe (e musulmá) e a difícil asunción da identidade brasileira de instalación– para o pracer dun estetizante escribir e ler nos territorios do soño e da fantasía.

Así, según ese orden poético que rige la narración, se nos habla de las convenciones y transgresiones de los diferentes poetas de este período, de sus particularidades y excentricidades, pero siempre con una fuerte apariencia de veracidad, capaz de producir una espontánea suspensión de la duda, de las certezas de nuestra visión occidental, en favor de la radical condición pionera y de la universalidad que le es atribuida al corpus de los *poemas suspensos*. A modo de ejemplo, podemos citar la observación

introducida por el narrador en nota a pie de página con respecto al poeta árabe Imru al-Qays, cuyo espíritu «recebeu e guiou o profeta Mujammad em sua visita aos círculos do Inferno», pues, en ella, se nos aclara: «Já se disse que o plagiário florentino Dante Alighieri estudou profundamente a escatologia muçulmana antes de escrever a *Comédia*, e que deu a Imru al-Qays o nome latino de Virgílio» (Mussa 2006, 21).

Como vemos, este trascender de la poética beduina es impulsado por una memoria no menos inspirada que la de un fausto cruce entre la imaginación de Borges y de las *Mil y una noches*, cuyas historias, a pesar de inverosímiles «ganhavam foro de verdade graças à sua irrestrita comunhão com as palavras que saltavam da boca de Scherezade» (Piñón 2005, 257), como nos dice la escritora brasileña de origen gallego Nélica Piñón, en su femeninamente sensual y subversiva versión del clásico oriental *Vozes do deserto* (2004).

Según este mismo principio ficcional son filtradas otras realidades y referentes literarios, además de la milagrosa visión de Dante, como, por ejemplo, las historias de Simbad o Ali Babá, presente en uno de los excursos y que transforma a los ladrones literarios en un grupo de sabios forajidos. A pesar de negarle, atípicamente, a la cultura preislámica el papel de precursora de la filosofía –conservando en la novela este mérito los griegos– el autor subraya el esfuerzo de los beduinos «para o entendimento racional do universo» (Mussa 2006, 149), una dedicación que provocaría a partir del siglo VII, después de la conquista del Levante por las fuerzas musulmanas, su persecución: mientras la filosofía árabe pasó a ser, esencialmente, teológica, los pensadores profanos eran condenados. Por eso, en esta nueva versión también de la historia, los protagonistas son un grupo de sabios que afirmaban que la clemencia es incompatible con la justicia y que, por lo tanto, los textos sagrados son falsos, «pois apresentavam Deus como um ser simultaneamente justo e compassivo» (Mussa 2006, 150).

De este modo, la trama ficcional, ya de por sí intrincada, aparece repleta de referencias y consideraciones literario-culturales que, en no pocas ocasiones, se fundamentan en datos distorsionados y/o falsificados, esmerándose Mussa en deshacer las fronteras entre imaginación y realidad en el ámbito de lo literario (y no solo) y, en particular, desestabilizando de una manera refinada el paradigma hegemónico de la alteridad literaria de Occidente, con sus especulaciones desconcertantes, bien sobre las *Mil y una noches*, bien sobre los textos religiosos bíblicos y coránicos.

Teniendo por soporte una escritura (de)constructiva, en su infidelidad creadora y feliz, el narrador pretende emparentarse con el dragón bibliotecario de Confucio, aquel que nada inventaba, pues no hacía otra cosa

que reproducir verdades ajenas, no solo en el ámbito de las (con)fusiones entre las culturas oriental y occidental, sino también principalmente, con relación a las vivencias del pueblo beduino, del poeta al-Gatash y de la jornada que llevó al héroe a cruzar el desierto en busca de una mujer desconocida, conduciéndolo a descifrar el enigma de la letra Qaf, relacionado con una fabulosa montaña circular.

El lector es seducido por las hoy inconcebibles relaciones del pueblo beduino, fundadas en la violencia; por las historias derivadas de un código de honor muy particular; pero, principalmente, porque en el paisaje mineral del desierto todos los nómadas parecen poseer una cierta dimensión sobrenatural. Sin organizar retahílas de datos exóticos, como si el narrador fuese un corresponsal cuyas noticias eran admiradas en siglos pasados por su lejanía, rareza y absurdo, convertidos en garantía de fiabilidad, el autor nos hace entrar en el tiempo mismo del mito –y aquí es donde encontramos la fuerza poética del texto– que mostraba, por ejemplo, con sus genios y adivinas, el ambiente profundamente politeísta y espiritualmente plural de la Arabia preislámica.

De este modo, un orden diverso, lúcido y atávico rige las aventuras y las digresiones intercaladas entre ellas, cuestionando el pensamiento lógico al desestabilizar los pilares de la racionalidad: se trata de la primitiva claridad de la magia aprovechada por Mussa en un sentido borgesiano, excéntricamente culto y significativamente esteticista, pues el autor se prodiga en introducir también en sus páginas jefes tribales, palmeras y lunas.

Lo que acabamos de comentar es, entre varias, una de las razones de que, en la solapa de la primera edición de *O enigma de Qaf*, Marco Lucchesi –el prodigioso poeta y traductor literario de, entre otros autores y lenguas, los poemas de *A sombra do amado* (2000) de Jalál al-Dín Rûmî– afirmase que el libro de Mussa representaba una especie de salto cuántico en relación a su obra anterior. No obstante, es muy probable que la razón fundamental del comentario anterior se basase en la idea del *fundo comum* y/o de la concepción inadjetivada de la literatura compartidas por un Lucchesi traductor y poeta y un Mussa traductor y narrador que, cuando fue publicada su selección y traducción poética, en entrevista difundida por la web de la Editora Record, afirmaba con rotundidad que

só com a observação do Outro, se chega a uma compreensão profunda da natureza humana. Isso me levou também a procurar a literatura dos países literariamente marginais. Como os africanos, por exemplo. Na verdade, hoje não consigo mais acreditar em conceitos como «literatura brasileira» ou «literatura francesa». Quanto maior é o nosso conhecimento da diversidade humana, mais a gente percebe o fundo comum que nos define como espécie.

En este sentido y ya para finalizar con una breve referencia, por venir del ámbito de la escritura poética, puntualmente contrastiva con el ámbito narrativo en el que se sitúan estas páginas, resultará conveniente afirmar también que este orientalismo visual que Mussa añade a su novela, y que tendrá continuación en ciertas historias y pasajes de sus narrativas científico-ficcionales sobre las variaciones del triángulo amoroso de *O movimento pendular* (2006), será aprovechado, de otro modo, por Marco Lucchesi, quien, siguiendo las tendencias de la poesía moderna, se distancia de la referencia al desierto en provecho de *décors* más próximos a la civilización urbana, no entendida como paisaje *art-nouveau*, sino como vagos y sugerentes ambientes que actualizan la melancolía fundadora de la lírica árabe.

Por un lado, las trece poesías del poemario *Isfahan*, que pueden ser brevemente recordadas aquí como rarezas preciosas y eventual contrapunto a las sugestivas recreaciones de Oriente efectuadas, entre otros, por Nassar, Hatoum o Mussa, nos presentan un sujeto consumido «pelo nada / que me assombra» (Lucchesi 2006, 14). En su tributo fascinado a los encantos poéticos de las Arabias, el académico Lucchesi los aprovecha como vehículo privilegiado para verbalizar la exigencia de lucidez de su poesía. La atmósfera misteriosa y evocadora de la «[...] noite / branca / de Casablanca» (Lucchesi 2006, 12) o del «azul inacabado // de Isfahan» (Lucchesi 2006, 15) en el que desea disolverse, revelan estados metafísica y espiritualmente complejos, así como una concentración fenomenal para sintonizar con los sentidos más profundos de lo real: el terror y la calma, sintetizados en esta expresión lírica paradójicamente aproximativa y explícita de las sombras que cercan la existencia como «tanta claridade» (Lucchesi 2006, 10).

Por otro lado, parece conveniente ponderar otro aspecto central en la concepción ética y estética de este poemario, *Isfahan*, que, no por casualidad, nos remite a la paralela recreación cinematográfica pasoliniana de la verdad de los muchos sueños del otro cierto Oriente de *Las mil y una noches* (1973), con la que, después de *El Decamerón* (1971) y *Los cuentos de Canterbury* (1972), el escritor y cineasta cerraba su *Trilogía de la vida*. Sirviéndonos *ad hoc* del concepto, amalgamático y polivalente, acuñado por el teórico de la traducción y poeta concretista brasileño Augusto de Campos, nos referimos a la ponderación del proceso de *intradução* al que fue sometido repetidamente este poemario, con consecuencias problematizadoras, neutralizadoras o, por lo menos, mitigadoras de la consabida y automatizada filiación literaria lingüístico-cultural y/o nacional: primero, transitiva y recíprocamente entrecruzada por el propio Lucchesi, entre el italiano y el portugués, y, posteriormente, de manera empáticamente creativa, por Rafi Moussavi, tanto cuando nace como

poemario, al ser organizado y traducido para una edición del Ministerio de Relaciones Exteriores iraní, como, después, en la versión bilingüe brasileña, acompañada del enriquecedor añadido de la caligrafía persa del compilador.

En fin, retornando al corpus central de este estudio, a modo de conclusión, podríamos afirmar que Oriente está presente en las arrugas de un abuelo recordado por una fotografía o por sus parcas, pero significativas, palabras y lecciones; en la mirada terriblemente compasiva de una matriarca; en los misterios presentes en las páginas escritas o no, pero sobre todo en la claridad que las ilumina. Sol apolíneo o trágico, sol histórico o cotidiano, la memoria mediterránea es trasplantada a la literatura brasileña a través de la cultura solar compartida, pues como ejemplarmente revela Milton Hatoum em *Dois irmãos*: «Uma analogia reinava sobre todas as diferenças: em Manaus como em Trípoli não era o relógio que impulsionava os primeiros movimentos do dia nem determinava o seu fim: a claridade solar, o canto dos pássaros» (1999, 35-36).

Esa realidad difícilmente definible que es la orientalidad de lo que hemos llamado relatos de *um certo Oriente* puede sintetizarse en esa cegadora luminosidad presente en todas las obras: es el sol que da la bienvenida al nuevo continente al marido de Emilie o a la familia protagonista de *Nur* en la primera página de la novela, pero también es el sol impiedoso que presencia las terribles pruebas a las que se ve sometido al-Gatash, bajo el que se esclarece la aberrante situación familiar de *Lavoura arcaica* o a cuyo furor es abandonada la decadente casa de Zana. Bajo ese sol meridional, al que las novelas hacen frecuentes alusiones, descubrimos que el fondo de las tragedias o dramas que este ilumina es universal.

En estos tiempos de minimalismo y novedad triunfales, habrá cierto escrúpulo en desviar la mirada de lo exterior, del festín de imágenes y ambientes con que estas generosas y exuberantes –que no exóticas– narrativas recrean Oriente, en centrar la mirada en su universo más vasto, en percibir que estos autores afrontan interrogaciones literarias milenarias y, principalmente, en entender cómo, por ser milenarias, estas pueden contener en sí, también, toda la literatura por venir.

Las obras analizadas se desplazan, así, por tiempos y espacios, moviéndose de las epopeyas antiguas a las incertezas contemporáneas, en un camino de ida y vuelta que delimita la interrogación de la condición humana, presentando arquetipos como el poeta, el nómada o la matriarca, pero también otros presentes bajo diferentes máscaras, que no cesan de atravesar estas obras como resultado de muchos siglos de intercambio cultural, como el del patriarca desposeído, los Ulises jamás verdaderamente

retornados, los más o los menos discretos y ciegos Edipos sometidos al matriarcado...

Al final, el saldo moral que podría ser extraído es el de que las obras y los autores de los que hemos hablado, reescribiendo un paradójicamente propio y ajeno Oriente y tratando de la *umana cosa* bocacciana, en diferentes proporciones, contribuyen a salvar los espejismos de las distancias culturales y ayudan a construir un no menos paradójico espacio literario singular plural.

BIBLIOGRAFÍA

- BUESCU, Helena Carvalhão. *Experiência do incomum e boa vizinhança. Literatura Comparada e Literatura-Mundo*. Porto: Porto Editora, 2013.
- CURY, Maria Zilda Ferreira. «Novas geografias narrativas». *Letras de hoje*, 2007, 42.4, pp. 7-17.
- HATOUM, Milton. *Literatura & Memória*. São Paulo: PUC-SP, 1996.
- *Relato de um certo Oriente*. Lisboa: Cotovia, 1999.
- *Dois irmãos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- LEVY, Tatiana Salem. *A chave de casa*. Lisboa: Cotovia, 2007.
- LUCCHESI, Marco. *Isfahan*. Rio de Janeiro: Shams, 2006.
- MARCONDES, Marleine Paula y Ferreira de TOLEDO. *Milton Hatoum-Itinerário para um certo Relato*. São Paulo: Ateliê, 2006.
- MARTÍNEZ PEREIRO, Carlos Paulo. *Querer creer entrever (Expresións críticas de reflexión e lectura)*. Santiago de Compostela: Laivento, 2007.
- MARTÍNEZ TEIXEIRO, Alva. *Maktub-Da retórica na ficção de Raduan Nassar*. Santiago de Compostela: Laivento, 2006.
- MUSSA, Alberto. *O enigma de Qaf*. Porto: Campo das Letras, 2006.
- «Entrevista - Os poemas suspensos». <http://www.record.com.br/id_autor=31&id_entrevista=23> [15 junio 2013].
- NASSAR, Raduan. *Lavoura arcaica*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- PIÑÓN, Nélica. *Vozes do deserto*. Lisboa: Temas & Debates, 2005.
- SCRAMIN, Susana. «Conversa com Milton Hatoum». *Revista Babel*, 2000, 1, pp. 1-13.
- VICENTE, Vanderlei da Silva. «Relato de um certo Oriente, de Milton Hatoum: a reconstrução do ser através da memória». En GOMES, Maria (org.). *Narrativas contemporâneas. Recortes críticos sobre literatura brasileira*. Porto Alegre: Libretos, 2012, pp. 233-246.