

ESPACIOS, SUJETOS, ESCRITURA:
NOTAS SOBRE LA MUERTE
EN *RELATO DE UM CERTO ORIENTE*
DE MILTON HATOUM

DENIS LEANDRO FRANCISCO

Instituto Federal de Educação, Ciência
e Tecnologia de Minas Gerais (IFMG)
Av. Michael Pereira de Souza, 3007
Campinho
36415-000 – Congonhas
MG – Brasil
denisleandro@ymail.com

Abstract: This paper analyses three important topoi of the novel *The Tree of the Seventh Heaven* by Milton Hatoum—space, subject and writing—in an attempt to show how these elements are marked by a signal of death, finitude and impossibility.

Keywords: space, subject, writing, death, Milton Hatoum, *The Tree of the Seventh Heaven*

Pero en el habla reticente de todos, lo que sobresalía era un halo de muerte.

(M. Hatoum: *Relato de um certo Oriente*, 1989: 30)

I. Espacios

Empecemos por una imagen de muerte:

[...] la casa arrasada por un vendaval, un temblor de tierra en el corazón de la familia, no se sabe a quién recurrir en esta mañana que parece fuera del tiempo, en esta casa en ruinas, al revés, y en la que las plegarias se mezclan con las confesiones de culpabilidad, como si las palabras sagradas tuvieran el poder de desterrar la ausencia, el vacío dejado por la muerte. (Hatoum 1989: 139)

Esa imagen demasiado inusual para referirse a la muerte, dado que no describe a ningún sujeto agonizante protagonista de una escena trágica cualquiera, se construye, sin embargo, bajo su espíritu tutelar: el fragmento describe una casa en ruinas y sujetos desorientados por la muerte de Emilie, matriarca de esa familia libanesa desde hace mucho radicada en Manaus; describe,

en verdad, el pánico y la aflicción de todos delante de la muerte. La casa que agoniza es una casa “al revés”, porque ya no alberga ni protege, tan sólo se sostiene débil, solitaria y envejecida por la pesada mano del tiempo. La narrativa de *Relato de um certo Oriente* se desarrolla, casi por completo, en el interior de dos casas: la Parisiense—casa-tienda en la que el padre, comerciante callado y solitario, vendía mercancías venidas de Oriente—que se abandona por esa otra—el sobrado—, una casa de dos plantas instalada a dos cuadras de la primera. En la novela, esa casa figurada se acerca, pues, a esos espacios de tránsito tan propios de las narrativas contemporáneas, dado que no surge como lugar que identifica y resguarda, sino como un espacio de memoria que se deshace continuamente, que funciona en el texto como una gran ruina¹, en el sentido benjaminiano del término: una ruina que habla siempre de un “era”, de algo que no permanece, un fragmento que, a la vez que cuenta una historia del lugar del que viene, habla también de la imposibilidad de reconstrucción de ese todo que se desmoronó: el jarrón roto no será nunca el mismo jarrón, nos recuerda Benjamin, la casa deshecha no será nunca la misma casa de antaño.

El espacio ocupado por esa casa-personaje no es otro sino el espacio de la niñez: Emilie—quien asume metonímicamente el lugar de la niñez—y la casa se mezclan, se confunden. Otrora espacio de protección, de seguridad, de amparo y de identificación, la casa, tras la muerte de la matriarca, surge como dispersión, vaciamiento. De forma que, entre la casa y la narradora anónima del texto, hija adoptiva de Emilie, se establece una tensa relación: la protección y la referencia—la tradición—antes representadas por la casa se convierten en busca del origen y de la imposibilidad de encontrarlo:

Fue doloroso no haber visto a Emilie, aceptar con resignación la imposibilidad de un encuentro, yo que tantas veces aplacé ese viaje, presa de la trampa del día a día, pensando al final de cada año: ya es tiempo de ir a verla, de saciar esa ansia, de meterme con ella en el fondo de la hamaca. (Hatoum 1989: 136)

Su encuentro con Emilie jamás se dará y lo que el texto nos muestra, en esa fracasada búsqueda en la que se lanza la narradora, es un sujeto en su tensa relación con su casa/familia, un sujeto que parte en búsqueda de su casa/origen y sólo encuentra restos, especie de tumba abierta por el tiempo

¹El concepto de ruina aparece, de forma dispersa, en varios ensayos de Benjamin, entre ellos en sus famosas tesis sobre la historia. Cf. W. Benjamin: ‘Sobre o conceito da história’, in: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1985. Obras escolhidas, iv.

y por la muerte. Su regreso es un retorno al espacio físico de la infancia, así como a la casa que llevamos adentro: esas dos casas—que en la novela son sólo una—se muestran apenas reconocibles, albergan ahora algo de extraño, de extranjero, que figura cierto *unheimlich*² de ese débil sujeto moderno.

La casa que agoniza juntamente con las historias y los sujetos a quienes sirve de morada habla también de una narrativa que, sobre todo contemporáneamente, se encuentra en constante interrogación acerca de sus posibilidades: la incapacidad de recuperar satisfactoriamente la vivienda de la infancia comprueba la imposibilidad de todo gesto memorialístico de rescatar sea lo que fuere. El yo narrador fracasa en su escritura de memorias, y su fracaso es, paradójicamente, aquello que engendra la narrativa. Como otras de la serie literaria brasileña, se puede leer la novela como un proyecto fallido de reconstrucción, en la vida adulta, de la casa de la infancia—en las palabras de Davi Arrigucci Jr., “éste es el relato de un retorno a la casa ya deshecha [...]”³. Al final de la novela, cuando se nos revela que Emilie se fue para siempre, que la matriarca de la familia y cimiento de la casa ya no teje su ovillo de historias y de voces que llenaban de vida el hogar, la casa, entonces, se deshace en ruinas:

La casa está cerrada y desierta. El limo pronto cubrirá la pizarra del patio, un día las enredaderas tapanán las venecianas, los enrejados, las celosías y todas las rendijas por las que la mirada contempló el recorrido solar y percibió la invasión de la noche, precipitada y densa. (Hatoum 1989:155)

La voz que le confiere ánima a la casa se fue, la casa se fue. En esa melancólica imagen del desmoronamiento físico de la casa—desmoronamiento que reverbera más allá de sus paredes y habitaciones, y alcanza personajes, espacios exteriores y todo un mundo que, a fin de cuentas, se confunde con la casa que se deshace—, es imposible no intuir el desmantelamiento de un tiempo para siempre perdido y jamás reencontrado, la constatación de la imposibilidad de retorno al origen, aunque ese origen sea siempre un mito personal, una zambullida en un remolino, un *mise en abyme*⁴. El texto de *Relato de um*

² Como ya mencionado por Freud en su formulación del concepto de *extraño*, sabemos que, etimológicamente, la palabra *unheimlich* [*extraño*] conlleva, en sí misma, la palabra *casa* [*heim*], lo que sugiere que aquello que hay de más extraño en nosotros es, justamente, lo que nos es más familiar, pero que fue, de alguna forma, recalcado, y permaneció sumergido.

³ D. Arrigucci Jr.: Texto extraído de la solapa de *Relato de um certo Oriente*.

⁴ Milton Hatoum, en una conferencia, afirma que la literatura que más le interesa habla sobre la reconstrucción de ruinas, sobre una época que ya la olvidamos o creemos haberla olvidado. Cf. Hatoum (1996:8).

certo Oriente escenifica todo un universo que se dismantela en una imposibilidad: muere la casa como mueren los personajes, como muere un mundo⁵. Las fronteras entre interior y exterior, entre casa y mundo se confunden y lo que era esencialmente particular y privado se presenta como público y universal. El desmoronamiento de la casa resuena sobre un mundo arrasado por el proceso de modernización, sobre una ciudad destruida por el despertar de la Modernidad y su violento y arrollador modo de actuación. La narradora anónima que regresa a Manaus, tras casi veinte años, ya no reconoce el espacio de su niñez:

[...] sólo entonces me di cuenta de los casi veinte años pasados fuera de aquí. La vaciante había alejado el puerto del atracadero, y la distancia salvada por el sencillo caminar revelaba la imagen del horror de una ciudad que hoy desconozco: una playa de inmundicias, de restos de miseria humana, además del olor a purulencia viva exhalado de la tierra, del fango, de las entrañas de las piedras rojas y del interior de las embarcaciones. Caminaba sobre una mar de desechos, en la que había de todo: cáscaras de frutas, latas, botellas, armazones podridas de canoas, y esqueletos de animales. Los buitres, a mogollón, buscaban ávidos las osamentas que aparecen durante la vaciante, entre objetos carcomidos que habían sido enterrados hacía meses, hacía siglos. (Hatoum 1989 : 124)

Deambulando por las calles de la ciudad, el personaje se siente un extraño en ese mundo separado del suyo por un abismo y reconoce, en las miradas de las personas que observan su paso, que esa extrañeza es mutua:

Había momentos, sin embargo, en los que me miraban insistentemente: sentía algo de temor y de extrañeza, y aunque un abismo me separara de aquel mundo, la extrañeza era mutua así como la amenaza y el miedo. Y yo, por haber nacido y vivido aquí, no quería ser una extraña. (*ibid.* : 123)

Se nota, en esa extrapolación de la imagen de la casa, un permanente desacierto, un continuo desajuste entre el espacio y el tiempo, entre el sujeto y el mundo, desajuste que el tiempo acelerado de la Modernidad trató de acentuar. Sin embargo, si por un lado deja la casa de existir como espacio de

⁵ Es interesante recordar que la casa en ruinas, vaciada y envejecida de *Relato de um certo Oriente* se encontrará, once años después, en la figura de la matriarca Emilie, con otra casa arruinada, la de *Dois irmãos*, segunda novela de Milton Hatoum y, en ese encuentro, se puede leer el deseo recurrente de revolver las inconclusiones del pasado, lo que evidencia el carácter de mito personal que la imagen de la casa que se deshace parece delinear en el universo ficcional del autor.

exterioridad, por otro se empecina en permanecer como espacio de interioridad, con todo el peso de sus paredes que se inclinan, se caen y acumulan destrozos sobre los sujetos que rememoran.

2. Sujetos

Esos sujetos están, todos ellos, marcados por un signo de finitud: la trágica muerte de la niña Soraya reverbera por toda la casa, resuena en la memoria de los personajes, resuena, en fin, por todo el texto:

Yo, pasmada, mirando a la calle, y aquel batacazo sordo que parecía flotar en el vapor que emanaba de las piedras grisáceas [...]. Desde la calle, el portón del Cuartel, la plaza, las casas vecinas, divisé a muchas personas que corrían hacia el impacto. [...]. Bajo la luz intensa del sol todos parecían hechos de bronce, tan sólo desentonaban el florido de la falda de Emilie y la mancha roja que todavía se extendía a lo largo de la sábana transformada en capullo, la cabeza como un gorro granate, o un rojo más intenso, más concentrado, como si el color hubiera explotado allí, en una de las extremidades del cuerpo. Fue una de las imágenes más dolorosas de mi niñez. (Hatoum 1989: 16-17; 21)

La muerte de Soraia Ângela, aún una niña, marcará la narradora anónima y le imprimirá un signo de imposibilidad y finitud que permanecerá a lo largo de toda la narrativa. Ella jamás se librará de ese dolor innombrable y su escritura silenciosa será su única forma de asimilación de la muerte, será su forma tan particular de morir, dado que el sujeto que escribe es precisamente aquél que tiene consciencia de la finitud, aquél que establece una “relación anticipada con la muerte” (Blanchot 1987: 90).

Emir, el hermano menor de Emilie, también transita hacia la muerte: llevando en las manos una enigmática orquídea roja, se lanza a las aguas oscuras del río Negro y su suicidio repercute de forma devastadora en la hermana:

Sin mirar a nadie, con las manos pegadas a los oídos y la cabeza tirada hacia atrás, ella rompió a hablar y [...] las miradas se concentraron en ella. Los curiosos que parloteaban pasaron a susurrar y callaron de todo, pues Emilie lanzó un grito incomprensible a todos, excepción hecha a su hermano, el cual intentó inmovilizarla con los brazos; pero el gesto desencadenó una serie de contorsiones y los cuerpos parecían luchar contra algo que les era exterior. Permanecieron así por algunos segundos. Después Emilie encorvó el cuerpo para contener los movimientos, y se estacó en la posición de una caracola, casi tumbada en la plataforma metálica. (Hatoum 1989: 65)

El postrero gesto del suicida lo capta la cámara Hasselblad de Dorner, fotógrafo amigo de la familia. Al divisar a Emir caminando impávido por el quiosco de la plaza, le impresiona la rara orquídea que aquél llevaba consigo:

Me impresionó el color de la orquídea, de un rojo excesivo, algo morado, casi violáceo. Observaba la flor entre los dedos de Emir y quizá por ello se me haya escapado su expresión extraña, la mirada de quien ya no le reconoce a nadie.
(*ibid.* : 61)

La “muerte voluntaria” (cf. Blanchot 1987 : 104) que el suicidio del personaje figura demuestra su rechazo a ver la otra muerte, aquella que no se aprehende, que jamás se alcanza, a no ser vía escritura: su actitud ratifica una especie de alianza con la muerte visible para excluir la invisible (cf. *idem.*), la misma alianza que Samara Délia, madre de la pequeña Soraia, establece cuando voluntariamente abandona la casa y se aísla en algún sitio donde jamás la pudiera encontrar nadie.

Hay, por fin, la emblemática muerte de Emilie, que sólo se nos revelará en las últimas páginas de la novela, aplazada hasta el último instante por un silencio que sostiene toda la narrativa. La narradora llega a la antigua casa repleta de animales y recuerdos, llama por la matriarca y nadie le contesta. Se decide entonces a caminar por la ciudad para después volver, cuando Emilie ya hubiera regresado de su probable ida al mercado:

Cuando crucé el portón de hierro de la casa de Emilie, también me pareció rara la ausencia de los sonidos confusos y estridentes de monos y pájaros, y del balido de las ovejas. La puerta de entrada estaba trancada y, a través de los agujeros del muro, vi el pasillo desierto que terminaba en el patiecito cubierto por las hojas secas de la parra y una parte del patio de los fondos. Toda la casa parecía dormir, y fue en vano que golpeé a la puerta y grité varias veces por Emilie. Me acordé entonces de las palabras de la asistenta: Emilie debía de estar regresando del mercado, cargando la canasta repleta de pescado y frutas y verduras que una mañana distante se habían esparcido sobre las piedras grisáceas que ya fueron cubiertas por el asfalto, y que dejaron incierto el sitio donde el cuerpo de la niña cayera⁶.
(Hatoum 1989 : 122)

Emilie ya está muerta o casi muerta dentro de la casa. El encuentro, que la narradora afirma haber aplazado tantas veces, es, ahora, definitivamente aplazado: una vez más, una imposibilidad se interpone en el texto como

⁶ Véase cómo la imagen de la muerte de la niña Soraia vuelve repetidas veces a lo largo de la narrativa, como en este fragmento, en el que las varias capas de asfalto que cubren las piedras y dejan incierto el sitio donde el cuerpo de la niña había caído nos remite a la imposibilidad de identificación y retorno al “origen”, al tiempo de la infancia.

mecanismo estructural de la narrativa. Es Hindié Conceição, vecina y amiga de Emilie desde hace por lo menos medio siglo, quien la encuentra, agonizante, al pie del teléfono: ella “gritó al divisar una pizarra del piso más encarnada que las demás; la mancha aún se extendía allí, muy cerca del pie de los ángeles de piedra [...]. Emilie estaba inerte, ya casi sin vida, y el cable del teléfono le rodeaba el cuello y los cabellos; el auricular desaparecía en la mano derecha, y la otra mano le cubría los ojos” (Hatoum 1989:138). Es también Hindié quien trata de alejar a la narradora del sitio, cuando ésta regresa de su paseo por la ciudad, alejándola, así, del espectro materializado y doloroso de la muerte:

Su gesto desesperado y decidido me hizo entender que yo no debía entrar en la casa, que debía alejarme de allí, ya que todo estaba perdido [...] pensaba en el gesto de Hindié, que no me había dejado entrar en la casa enlutada. ¿Para qué cruzar la calle, si más allá del portón reinaba el rumor de curiosidad y dolor, tantas miradas turbias frente a la muerte? (*ibid.*:136)

¿Para qué cruzar la calle si más allá del portón no hay más que el dolor de la imposibilidad? El dolor detonado por la muerte se manifiesta de tal manera que no se puede presenciarlo: “preferí no salir del coche, con el fin de permanecer al margen de la ceremonia fúnebre [...]. Sólo al día siguiente volví a visitar la tumba” (*ibid.*:157), dice la narradora, que prefiere sólo “llegar al final de todo, tras el hastío del adiós” (*ibid.*:156), y observar, desde lejos, el séquito. Es interesante notar cómo las muertes figuradas en la novela no se reducen a su dimensión física, sino que corroboran para configurar el halo de finitud que atraviesa toda la narrativa. Es a partir de estas muertes, pues, que un índice de negatividad se alojará y se extenderá por el texto, llegando incluso al propio acto de narrar.

3. Escritura

La narradora anónima le escribe a su hermano para revelarle, “en una carta que sería la compilación abreviada de una vida, que Emilie se fue para siempre” (Hatoum 1989:166). Esta carta recuerda/recupera la ruina de su propia historia, lo que evidencia que la escritura, por lo tanto, si bien es una convivencia con la muerte y describe el carácter percedero de todas las cosas, perenniza algo: “La escritura describe el trabajo del tiempo y de la muerte, pero, al decirlo, lucha igualmente contra él” (Gagnebin 1994a:61). Esa escritura tan particular es también e innegablemente una escritura que busca

su origen que hace mucho había sido enterrado bajo los escombros de un pasado de pérdidas y desencuentros; es en esa carta-relato que el pasado se presentifica y se actualiza. Esta escritura se revela, así, intransitiva: es, a la vez, el intento y el fracaso, la imposibilidad de escribir y la escritura de la imposibilidad.

Esa carta-relato funciona como una interpolación de la propia novela y certifica una cierta imposibilidad de transmisión de cualquier experiencia, o más bien, esos dos textos paralelos afirman una sola y única convicción: la de que “la única experiencia que se puede enseñar hoy en día es la de su propia imposibilidad, de la interdicción del compartir, de la prohibición de la memoria” (*ibid.* : 70), como lo dirá Jeanne Marie Gagnebin sobre algunos textos de la Modernidad. Es en y sobre el fracaso que este personaje escribe: fracaso de su busca por Emilie, fracaso de su retorno redentor al pasado. Al volver a Manaus, ella se lanza al trabajo de recoger las historias de la familia e, invariablemente, tropieza en la imposibilidad de narrar: graba varias cintas, llena de notas una decena de cuadernos, pero a pesar de los numerosos y exhaustivos intentos, se ve incapaz de ordenar cualquier cosa, derrotada por las lagunas, por un espacio muerto que mina la secuencia de las historias relatadas:

Grabé varias cintas, llené de notas una decena de cuadernos, pero fui incapaz de ordenar cualquier cosa. Confieso que los intentos fueron innúmeros y todos exhaustivos, pero al final de cada fragmento, de cada declaración, todo se barajaba en constelaciones sin conexión de episodios, rumores de todos los lados, hechos mediocres, fechas y datos en abundancia. Cuando conseguía organizar los episodios en desorden o encadenar voces, surgía, entonces, una laguna donde habitaban el olvido y la hesitación: un espacio muerto que minaba la secuencia de ideas. [...]

Cuántas veces recomencé la ordenación de los episodios, y cuántas veces me sorprendí al depararme con el mismo inicio, o en el vaivén vertiginoso de capítulos entrelazados, formados de páginas y páginas numeradas de forma caótica.

(Hatoum 1989 : 165)

Frente al fracaso de una narración tradicional de las historias recopiladas, la narradora decide, entonces, hacer que su propia voz planee sobre las demás voces, como un pájaro simultáneamente gigantesco y débil (cf. *ibid.* : 166), pero también su voz narrativa se muestra demasiado débil, se debate continuamente entre el recuerdo y el olvido, entre “la hesitación y los murmullos del pasado” (*idem.*), entre lo que puede decirse y lo que sólo se dice como silencio.

El proceso de escritura de la narradora, su ingreso en una clínica psiquiátrica y la conclusión de su carta-relato representan, en el texto, experiencias de muerte: a través de la escritura hay todo un aprendizaje del dolor, todo un aprendizaje de cómo se muere. La narradora va a reconstruir su pasado cruzado por sucesivas muertes y, en esa travesía, experimentar su propia muerte simbólica. La escritura se percibe aquí como algo que constituye el sujeto: “Escribir nos transforma. No escribimos según con lo que somos, somos según lo que escribimos” (Blanchot 1987: 86), nos dice Maurice Blanchot.

Esta “aptitud para morir contenta” (Kafka apud Blanchot 1987: 86) que la narradora anónima demuestra, indica que “la relación del sujeto con el mundo está, desde ya, rota” (cf. *ibid.*: 89), significa, por lo tanto, que hay un desajuste irreparable del sujeto en relación con este mundo, en relación con el Otro y, en última instancia, del sujeto en relación consigo mismo. Dicho desajuste se manifiesta en el desamparo que atraviesa la existencia de los personajes, desamparo que se plantea como algo propio de la condición humana. Durante el tiempo en que la narradora permanece en la clínica, se nota que lo que ese “morir contenta” expresa, en primer lugar, “es el descontentamiento de la vida, la exclusión de la alegría de vivir, esa felicidad que cumple desear y amar por encima de todo” (*idem.*):

A veces recibía la visita de mi amiga, a quien le contaba mi rutina diaria, la conversación con los médicos, y los informes que me escribían después de observar mis gestos, mi mirada, las personas a quienes me dirigía [...]. A Miriam le parecía raro el hecho de que yo no saliera de allí lo antes posible, le molestaba que le pidiera que se sentara en el patio, y temblaba al ver las dos beatas que se acercaban con los ojos bien abiertos y se arrodillaban delante de nosotras, un rosario de cuentas transparentes en las manos. “¿Qué te atrae como para que sigas aquí?”, me decía. Quise contestar preguntándole qué me atraía afuera, pero preferí decir que pensaba viajar. (Hatoum 1989: 161-162)

La actitud que el personaje manifiesta en este fragmento expone su decisión de “ser sin ser” (Blanchot 1987: 93), que es, a fin de cuentas, la posibilidad de la muerte. Al contrario de su tío Emir, la narradora se niega a encarar el rostro de la muerte, más bien, lanza sobre ella una mirada de Orfeo, se entrega deliberadamente a la “muerte posible”. Su indiferencia hacia el mundo exterior, a las personas, a la vida que transcurre sin perturbaciones al otro lado de los muros de la clínica hace sonar, todavía, una pregunta: ¿me muero yo mismo o es siempre el otro—los objetos, las casas, los sujetos, el tiempo—lo que muere en mí? Cf. Blanchot (1987: 95).

El texto de *Relato de un cierto oriente* se articula, entonces, sobre esa “pulsión de muerte”, esta línea de desarrollo del arte que se opone a otra, aquella que viene de una cierta pulsión lúdica (cf. Barrento 2002 : 74). La novela escenifica una cierta manifestación del dolor y de la melancolía, de la pérdida como un estímulo a la escritura y a la narrativa, cuya presencia en las literaturas moderna y contemporánea es innegable. Se busca a través de la escritura algún sentido en medio a las cosas que se caen, que se pierden, en medio al tiempo que se disuelve y que todo lo dispersa; es, por tanto, una narrativa del dolor como valor afirmativo, ya que su positividad se encuentra, precisamente, en la posibilidad de construir una historia a través del trabajo duro con la memoria y el lenguaje. En este caso, como seguramente en muchos otros, “nuestra post-modernidad literaria y artística crea espacios en los que el dolor no es excluido, no es travestizado ni espectralizado, sino serenamente convocado” (*ibid.* : 81), mostrando cómo el dolor y la muerte son una parte inalienable de la condición humana.

La narrativa se alza sobre la égida de la muerte y de la negatividad, muerte que no es sólo tema, sino mucho más una manera de contar: ninguna enseñanza surge de este enmarañado de historias fragmentariamente recordadas por la narradora en conjunto con tantas otras voces que se suceden en medio a la narrativa. Todas ellas anuncian fragmentos dispersos de un pasado que nunca se elucida por completo. Ninguna enseñanza, ningún aprendizaje, ningún mensaje edificante, ninguna transmisión de una verdad épica se anuncia en la voz de esos tantos narradores; en vez de prodigar sus consejos, esos sujetos comunican, todos, su más completa desorientación [*Ratlosigkeit*] (cf. Gagnebin 1994b : 73), comunican, por lo tanto, la pérdida de la experiencia [*Erfahrung*].

El consejo [*Rat*]⁷ dado por los narradores es, así, un “consejo al revés”, que no transmite ninguna enseñanza útil, sino que sólo certifica la desintegración de todas las cosas: de la verdad, de la memoria, del tiempo, de los espacios y, sobre todo, de los sujetos. Esa narrativa que surge sobre la ruina certifica la ausencia de una totalidad de sentidos: el sujeto no tiene ningún mensaje más definitivo para transmitir, sino tan sólo fragmentos de sus historias y de sus sueños, fragmentos dispersos que hablan del fin de una pretensa identidad del sujeto y de esa falsa univocidad de la palabra (cf. Gagnebin 1985 : 18). Las voces que aquí se narran establecen esa convivencia necesaria

⁷ El *consejo* es aquí empleado en consonancia con el uso muy particular que hace de él el filósofo Walter Benjamin y tal como lo desarrolló su comentadora Jeanne Marie Gagnebin (1994 : 72).

con la muerte precisamente porque no se puede contar una historia, no se puede escribir “si no se permanece señor de sí frente a la muerte, si no se establecieron con ella relaciones de soberanía” (Blanchot 1987: 87).

Todos los narradores están, sin excepción, involucrados de alguna manera por ese halo que viene de la muerte: la experiencia [*Erfahrung*]—de la que Walter Benjamin nos habla en más de uno de sus textos—da lugar a la más absoluta vivencia [*Erlebnis*] en el/del vacío; como él mismo anunció: “las acciones de la experiencia van en baja” (Benjamin 1985a: 114). No hay aquí, como en Sherazade, ningún horror al vacío y a la muerte, al contrario: él es el espacio donde la narrativa se basa, es en él que se forjan todas las historias que constituyen esa carta-relato. Los personajes, las relaciones interpersonales, los espacios—especialmente las casas, como se procuró demostrar—e incluso la propia narración están, todos, inscritos bajo el signo de la finitud, de la dispersión. Y una forma da lugar a otra, como siempre se dio en la literatura, en todos los tiempos, desde el inicio. La muerte de la escritura atestigua la imposibilidad de narrar a la manera de la novela tradicional; es, por tanto, de la muerte de un cierto modo de narrar y del consecuente surgimiento de otro del que estamos hablando. La imposibilidad de la narración tradicional exige la construcción de una nueva historia (cf. Gagnebin 1994b: 65) que se fundamenta y se realiza, como hemos visto, en medio al vaciamiento de la subjetividad:

El fin de la narración y la declinación de la experiencia son inseparables, nos dice Benjamín, de las transformaciones profundas que la muerte, como proceso social, sufrió a lo largo del siglo XIX, transformaciones que corresponden al desaparecimiento de la antítesis tiempo-eternidad en la percepción cotidiana—y [...] a la sustitución de esa antítesis por la persecución incesante de lo nuevo, a una reducción drástica de la experiencia del tiempo, pues. (*op.cit.*: 73)

Morir deja de ser algo natural, se tornó una falla que se debe corregir. El perfeccionamiento de las estrategias sociales de higiene y de las técnicas de medicina produjeron, aún según Benjamín, un

“efecto secundario que tal vez haya sido su objetivo principal, aunque inconsciente”: sustraer los vivos a la mirada de los moribundos y la muerte a la mirada de los vivos. Vamos, si morir y narrar tienen entre sí lazos esenciales, pues la autoridad de la narración tiene su origen más auténtico en la autoridad del agonizante que abre y cierra atrás de nosotros la puerta del verdadero desconocido, entonces declinación histórica de la narración y recalque social del morir caminan de la mano. Ya no se sabe contar y [...] acontece también que ya no se consigue morir. Siguiendo esas indicaciones de Benjamín, podemos entonces

arriesgar la hipótesis de que la construcción de un nuevo tipo de narratividad pasa, necesariamente, por el establecimiento de otra relación, tan social como individual, con la muerte y el morir. *(ibid. : 74)*

En las sociedades contemporáneas, se perdió la capacidad de luto. Ésta se exilió en una exigua región donde sólo algunos la advierten: la del arte (cf. Barrento 2002 : 72). Expulsado de la sociedad, el dolor emigró para el espacio literario y de otras manifestaciones artísticas: “la muerte no era tan común, no era una cosa de nada: un funeral era un acontecimiento distinto; alguien nacía con fiestas, alguien cerraba los ojos, y todo pasaba a ser ceremonioso, con elegancia” (Hatoum 1989 : 158), se acuerda, con nostalgia, Adamor, enterrador que cuidó de la sepultura de Emilie. En un tiempo que tiende cada vez más a excluir el dolor y el luto, el yo capaz de dolor es un sujeto desamparado, despido, pero empeñado en una busca de lo elemental y de sí, de esa parte perdida de sí propio (cf. Barrento 2002 : 72).

La ficción contemporánea—al menos ésta de la que estamos tratando, ésta que se alimenta del vacío de la muerte—nos advierte de la necesidad de una demorada permanencia en ese *no man’s land* narrativo, en ese “revés de la nada”, como tan bien lo dirá Walter Benjamín a propósito de Kafka (cf. Benjamin apud Gagnebin 1994b : 73). En el caso de *Relato de um certo Oriente*, el lenguaje trabaja en favor de la dispersión y de la muerte y, en ese trabajo de dar forma a lo que se deshace, acaba por manifestar más radicalmente la finitud humana—a fin de cuentas, como reconoció Hegel, el lenguaje es, él mismo, “una potencia de muerte, ya que dar un nombre a las cosas es anularlas en su existencia real” (cf. Hegel apud Dastur 2002 : 116). Para el texto literario aquí analizado, y para gran parte de la literatura contemporánea, poco importa esa extraña autofagia del lenguaje y la narradora sin nombre de la novela de Milton Hatoum proseguirá en su escritura rememorativa a pesar de la constatación del doble fracaso de su intento.

Referencias bibliográficas

- Barrento, J. (2002): Receituário da dor para uso pós-moderno. In: *A espiral vertiginosa: ensaios sobre cultura contemporânea*. Lisboa: Cotovia. 69–82.
- Benjamin, W. (1985a): Experiência e pobreza. In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense. Obras escolhidas, IV. 114–119.
- Benjamin, W. (1985b): O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense. Obras escolhidas, IV. 197–221.
- Benjamin, W. (1985c): Sobre o conceito da história. In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense. Obras escolhidas, IV. 222–232.
- Blanchot, M. (1987): A morte possível. In: *O espaço literário*. Rio de Janeiro: Rocco. 83–105.
- Blanchot, M. (1997): A literatura e o direito à morte. In: *A parte do fogo*. Rio de Janeiro: Rocco. 291–330.
- Dastur, F. (2002): *A morte: ensaio sobre a finitude*. Rio de Janeiro: DIFEL. (Coleção Enfoques. Filosofia).
- Gagnebin, J. M. (1985): Walter Benjamin ou a história aberta. Prefácio à 7ª edição de *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense. Obras escolhidas, IV. 7–19.
- Gagnebin, J. M. (1994a): Alegoria, morte, modernidade. In: *História e narração em Walter Benjamin*. São Paulo: Perspectiva. 37–62.
- Gagnebin, J. M. (1994b): Não contar mais? In: *História e narração em Walter Benjamin*. São Paulo: Perspectiva. 63–82.
- Hatoum, M. (1989): *Relato de um certo Oriente*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Hatoum, M. (1996): *Literatura e memória: notas sobre Relato de um certo Oriente*. São Paulo: PUC.
- Hatoum, M. (2000): *Dois irmãos*. São Paulo: Companhia das Letras.