

SELGYC

SOCIEDAD ESPAÑOLA  
DE LITERATURA GENERAL  
Y COMPARADA

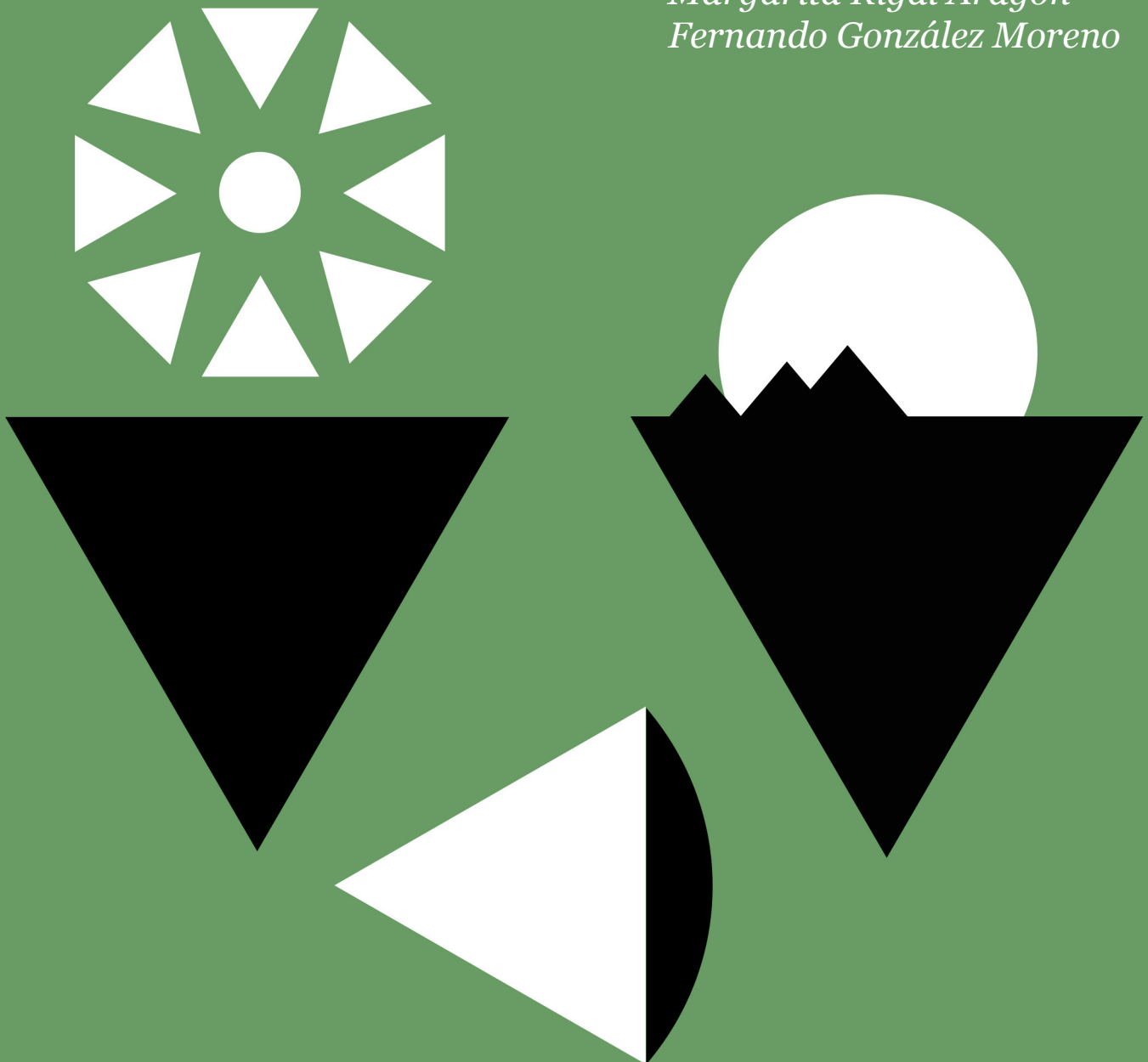
*Estudios de Literatura Comparada 3*

LITERATURA Y ECOLOGÍA,  
LITERATURA Y VISUALIDAD,  
VOCES DE ÁFRICA

**EDITORES GENERALES**

*Margarita Rigal Aragón*

*Fernando González Moreno*



Estudios de Literatura Comparada 3: Literatura y Ecología, Literatura y Visualidad,  
Voces de África: 978-84-09-34951-7

Publicado en Marzo de 2022

© de la edición: SELGyC

© de los textos e ilustraciones: sus respectivos autores

*Estudios de Literatura Comparada 3*

**LITERATURA Y ECOLOGÍA,  
LITERATURA Y VISUALIDAD,  
VOCES DE ÁFRICA**

**EDITORES GENERALES**

*Margarita Rigal Aragón  
Fernando González Moreno*

**COORDINADORES**

*José Manuel Correoso Rodenas: “Literatura y Ecología”  
Alejandro Jaquero Esparcia: “Literatura y Visualidad”  
Aurelio Vargas Díaz-Toledo: “Voces de África”*



**SELGYC**

SOCIEDAD ESPAÑOLA  
DE LITERATURA GENERAL  
Y COMPARADA



## Índice

MARGARITA RIGAL ARAGÓN Y FERNANDO GONZÁLEZ MORENO

*Introducción General*

### **1: Literatura y Ecología** 9

JOSÉ MANUEL CORREOSO RODENAS, coordinador

*Introducción a la sección 1* 11

PILAR ANDRADE

*Trasvases y particularidades de la ecocrítica de ámbito francófono* 13

FATEMEH HOSSEINGHOLI NOORI

*La dialéctica del amor y la revelación del secreto tesoro del espíritu en La Celestina y La leyenda de Cosroes y Šīrīn* 25

ISABEL GONZÁLEZ GIL

*Poesía y naturaleza: una lectura ecocrítica de la obra de Aníbal Núñez* 45

PAULA GRANDA MENÉNDEZ

*Racismo medioambiental en Quedan los huesos de Jesmyn Ward: lo «humano» y lo «natural» en el huracán Katrina* 59

RUT FARTOS BALLESTEROS

*Claves ecologistas en la saga Crepúsculo* 67

### **2. Literatura y visualidad** 77

ALEJANDRO JAQUERO ESPARCIA, coordinador

*Introducción a la sección 2* 79

DAVID TARANCO

*Écfrasis y alteridad: la mujer japonesa bajo la mirada de Blasco Ibáñez* 81

ANA BELÉN DOMÉNECH GARCÍA

*Un paseo por la Barcelona de Barrantes o la adaptación de los espacios literarios en «The Murders in the Rue Morgue»* 89

GEMA MARTÍNEZ RUIZ

*«El corazón delator» a través de sus ilustraciones: representación del cuento en las ediciones españolas* 97

JESÚS BARTOLOMÉ

*La transformación de la écfrasis del escudo de Eneas (Eneida VIII 636-731) en Lavinia, de Ursula Le Guin* 109

GUILLERMO AGUIRRE MARTÍNEZ

*Narración gráfica como escenario prototípico del proyecto arquitectónico* 125

FRANCISCO JAVIER SÁNCHEZ-VERDEJO PÉREZ <i>Dialogue between Literature and Early Silent Cinema: An Approach to J. S. Dawley's Frankenstein</i>	133
SHIANG TIAN <i>The Remains of the Day-Novels into Films</i>	147
JOSÉ MANUEL CORREOSO RODENAS <i>La producción de Michael Nicoll Yahgulanaas: el 'haida manga' como conversación entre texto imagen</i>	155
CARMEN GARCÍA BLANCO <i>El lenguaje narrativo visual en los libros de artista de Warja Lavater: hacia una poética de la abstracción</i>	167
CRISTINA FERNÁNDEZ LACUEVA <i>El desafío a la hegemonía de la visualidad en Catedral de Raymond Carver</i>	177
MÓNICA SÁNCHEZ TIERRASECA <i>El personaje entre la ficción y la acritud de su realidad en la adaptación cinematográfica de «Espuelas» por Tod Browning</i>	187
ZAHRA NAZEMI <i>Shahrazad: From Classical Literature to Iranian Television</i>	201
<b>3. Voces de África</b>	211
AURELIO VARGAS DÍAZ-TOLEDO, coordinador <i>Introducción a la sección 3</i>	213
LEONOR MERINO <i>En el escalofrío de la Luna, Resiliencia: Maïssa Bey</i>	215
RAFAEL FERNANDO BERMÚDEZ LLANOS <i>En esta casa todas las paredes tienen mi boca: teoría general do Esquecimento de J. E. Agualusa</i>	231
MARÍA ÁLVAREZ DE LA CRUZ <i>Yo, el otro yo y los demás otros. El «viaje» de un inmigrante congoleño a París en Tais-toi et meurs de Alain Mabanckou</i>	243

*En esta casa todas las paredes tienen mi boca:*  
*Teoria Geral do Esquecimento* de J. E. Agualusa  
*In this House all the Walls Have my Mouth:*  
J. E. Agualusa's *Teoria Geral do Esquecimento*

RAFAEL FERNANDO BERMÚDEZ LLANOS  
Universidad Complutense de Madrid  
rafaberm@ucm.es

*Resumen*

Esta obra de J. E. Agualusa engloba una serie de aspectos literarios que son marca de su narrativa particular, entrelaza la historiografía y las experiencias ficticias en un escenario vivo y propio, revelando los hechos de una sociedad que ha ido cambiando de paradigmas a lo largo del tiempo, una Angola que procuró su descolonización enfrentándose a los dilemas de la lucha armada. Asimismo, desde ópticas profundamente singulares, se representan diferentes traumas por medio de metáforas que abarcan problemas angoleños y africanos. A partir de la agorafobia vivida por la protagonista, el autor recrea un lirismo que no nace de la misantropía sino de las circunstancias adversas y el azar provocado por un conflicto interno.

PALABRAS CLAVE: Metaficción, Olvido, Postcolonialismo, Agorafobia

*Abstract*

This work by J.E. Agualusa encompasses a series of literary aspects that are the brand of his narrative, it intertwines historiography and fictional experiences in a living scenario, revealing the facts of a society that has been on change of its paradigms over time, an Angola that sought decolonization by facing the dilemmas of the armed struggle. Likewise, from deeply unique perspectives, different psychological traumas are represented via metaphors that embrace Angolan and African issues. Starting from the agoraphobia experienced by the main character, the author recreates a lyricism that is not born from misanthropy but from adverse circumstances and chance caused by an internal conflict.

KEYWORDS: Metafiction, Oblivion, Postcolonialism, Agoraphobia

«*Aquilo que todos veem, deixa de ser visto*»<sup>1</sup>

El sugerente título de esta novela, *Teoria Geral do Esquecimento* (2012), sujeta una licencia poética cargada de metáforas que operan alrededor de la idea del ser que se anula, de protagonistas que procuran su olvido y que a través de este recuperan una identidad. De personajes desencantados en medio de un marco literariamente fascinante, es decir: en un lugar y una nación donde los eventos reales son tan inmediatamente absurdos que el autor los aprovecha para traerlos analógicamente al campo de la ficción.

La novela es un juego a partir de una metaficción que se le ofrece al lector desde la primera página; metaficción que se admite, pero de la cual caben dudas sobre su carácter verosí-

<sup>1</sup> Resolución meditativa de uno de los personajes principales de la novela, Pequeño Soba, como recurso para poder escapar de sus perseguidores políticos (vid. Agualusa 2012, 72).

mil para el lector activo, pues el autor envuelve lo fáctico dentro de la invención para después transformarla en un nuevo texto con el objetivo de recalcar la prioridad general de las metáforas literarias: la verdad subjetiva (que se atraviesa por medio de la ficción) por encima de lo objetivo real.

Bajo su férula, los escritores cultivan una escritura sin obstáculos epistemológicos, ofrecida a una apropiación inmediata. Por lo general, se trata de una literatura deshistorizada o, alternativamente, de una literatura retrospectiva, que configura la historia con ironía o nostalgia, sabiéndose distinta del discurso histórico efectivo (Resina 1997, 165).

Los hechos causantes fueron, justamente, los del momento histórico: la Independencia Angoleña, con ella el conflicto y las contradicciones económicas, políticas y sociales anteriores y posteriores a su fecha oficial, el 11 de noviembre de 1975. El escenario inicial (y ficticio) es el *Edifício de los Envidiados* (*Predio dos Invejados* en portugués), una construcción con carácter semiótico, siendo esta la fuente y la meta de la historia.

Antes los llamados *envidiados* eran portugueses<sup>2</sup>, en el momento de la independencia el edificio no dejaría atrás su utilidad inicial, ya que fue apropiado por nuevos *envidiados* que, en este caso, serían los propios angoleños, resaltando la permanente lucha de clases y el traspaso de poder entre manos, una constante trágica de las independencias contemporáneas que Agualusa revela por medio de la ficción: «[...] a obra de Agualusa amplia o leque de indagações no diálogo entre ficção e história, pois encena discussões que enfocam o papel desempenhado pelos africanos e portugueses em momentos e espaços bastante carregados de tensão, conflito e ambivalência» (Salgado y Sepúlveda 2006, 177). Estas tensiones se notan desde el inicio de la novela en situaciones casuales que denotan diferencias de clase:

Compreendia a necessidade de maior justiça social, mas os comunistas, ameaçando com nacionalizar tudo, assustavam-no. Expropriar a propriedade privada. Expulsar os brancos. Partir os dentes à pequena burguesia. Ele, Orlando, orgulhava-se do sorriso perfeito, não queria usar dentadura. O primo ria-se, atribuía os excessos de linguagem à euforia do momento, elogiava o uísque e servia-se mais. Aquele primo de cabeleira crespa, redonda, à Jimi Hendrix, camisa florida aberta sobre o peito suado, assustava as irmãs. Fala como um preto! acusava Odete. Além disso, fede a catinga. Sempre que vem aqui empesta a casa inteira (Agualusa 2012, 17).

Ludovica Fernandes (Ludo), la protagonista principal, es una portuguesa venida de Aveiro y que vive en tal edificio junto a su hermana y su cuñado, Odete y Orlando, este último un angoleño patriota que, por su condición burguesa, carga con sentimientos encontrados hacia la revolución. En un inicio la historia se enfoca en el extrañamiento que le produce a Ludo su traslado a Luanda, por una serie de traumas personales (que serán detallados a posteriori) ella se encuentra dependiendo de su hermana. Ludo sufre de una especie de agorafobia y se ve llevada al ostracismo, condición que se agravará con el pasar de la trama.

Según Borja y Muxí (2003), la agorafobia es «una enfermedad producida por la degradación o la desaparición de los espacios públicos integradores y protectores a la vez que abiertos para todos». Quizás, menos drásticos a la hora de pensar en una enfermedad propiamente dicho por el contexto en que nos situamos, son prolíferos los estudios que avalan el hecho de que la mujer llegue a sentir cierta ansiedad a la hora de utilizar la ciudad en determinadas circunstancias, creando en la mente de las mujeres «planos

<sup>2</sup> Previo a la fecha oficial de la independencia se suponía desalojado en una época cuando casi medio millón de portugueses estaban huyendo de Angola, pues la construcción consistía en moradores pertenecientes a la oligarquía luandesa; en síntesis: una alegoría al colonialismo y al postcolonialismo angoleño.



de entornos temidos y lugares peligrosos que imposibilitan su utilización del espacio» (Morrel, 1998), (Barrau 2010, 84).

La situación fue, como es de esperar, convulsa por los hechos violentos de la insurrección civil en Luanda *ad portas* la dimisión del control portugués sobre el país. Ante esto su cuñado y hermana, como ejemplo de la burguesía colonial en desaparición, procuran un escape expedito hacia Portugal, una empresa sin éxito que resultaría en su muerte, así dejando a Ludovica en orfandad y desamparo con una única compañía, su perro Fantasma.

Odete pode ser a representação de muitos dos habitantes portugueses residentes em terras angolanas que se sentiam ameaçados pela independência, sendo considerados, pelos nativos, como torturadores de nacionalistas angolanos durante a colonização e que mereciam e precisavam ser exterminados. Ela, portanto, por ser portuguesa, sentia-se acuada e pretendia deixar Angola o mais breve possível (Da Silva 2017, 24).

Por causa del caos que se vive en las calles luandesas el pánico de Ludo se acrecienta, y con la intención de evitar que la violencia exterior le afecte mortalmente, ella hace de las puertas de su apartamento muros de concreto con la finalidad de ser olvidada. Este aislamiento y pánico sentidos por Ludo, sobre todo después de evitar que su hogar pudiese haber sido saqueado, hacen explícita su intención de recluirse entre sus paredes. Con el paso del tiempo el edificio, y el vecindario, fue repoblado por gentes que veían como opción su autosostenimiento con huertas y granjas propias dentro de la ciudad.

Tais elaborações narrativas e artísticas de Ludo surgem como alguns exemplos da irônica contradição em suas tentativas de esquecer e ser esquecida. Deste modo, sua insistência no sentido de alcançar o esquecimento somente a conduz para a direção oposta: o encontro com o passado, seus traumas, a realidade sócio-política de Angola da qual tenta fugir. Neste sentido, tentar esquecer é uma forma de lembrar (Medeiros 2014, 3).

La intención y la no-intención son un paradigma que el autor plantea para dar a entender que las acciones de los individuos, ya sea por azar o casualidad, tienen un efecto en la vida y en el actuar de quienes están próximos o ajenos a decisiones que parecen nimias para alguien en particular. Por lo cual Ludo, desde su apartamento en el *Edificio de los Envidiados*, tiene una fuerza gravitacional con el resto de los nudos literarios por medio de alusiones que se presentan en la totalidad de la novela, al ser estas analogías trascendentales que procuran señalar aspectos endémicos de Angola.

### *El juego y sus jugadores*

Las coincidencias del autor son, en cierto modo, tan evidentes que al rayar con lo obvio y lo absurdo se asemejan a lo fantástico en la realidad pura. La adjetivación y las metáforas son constantes, entonces, por medio de los detalles, Agualusa destapa grandes realidades a partir de sucesos que giran en torno a lo efímero, por ejemplo, las reservas alimentarias de Ludo, aunque copiosas, escasearon con el tiempo y se vio obligada a la cacería, una cacería pasiva, por así llamarla, donde desde su balcón se vio en el trabajo de robar gallinas<sup>3</sup> de sus vecinos

<sup>3</sup> Ludo aprovecharía la cosmovisión local para este fin, pues los vecinos estaban seguros de que era una Kianda. «A Kianda é uma entidade, uma energia capaz do Bem e do Mal. Essa energia se exprime através de luzes coloridas emergindo da água, das ondas do mal e da fúria dos ventos. Os pescadores prestam-lhe tributo» (Agualusa 2012, 50). Esta es una figura similar al *Yemanyá* o *Jemanyá* que se representa en el *Macumba* brasileiro, una especie de sirena que, a veces, desaparece a los transeúntes.

y atrapar palomas<sup>4</sup> que arribaban con la intención de comerse algunas *pequenas pedras* que Ludo había encontrado en el colchón de su cuñado.

Estas piedras, como es de suponer, eran diamantes. Su valor ya no tenía un equivalente pecuniario, sino de supervivencia, cazaba carne de paloma con piedras preciosas, una clara analogía a la precaria dinámica económica de África con el resto del mundo:

[...] la literatura elabora metáforas que no pueden ser expresadas en los términos del lenguaje conceptual propio de la filosofía y que, en el caso de la narrativa, son desarrollados como anécdotas, a través de las cuales vemos el mundo, por no un mundo rigurosamente humano. Estas metáforas no lo traducen ni lo reflejan, porque el suyo no es un conocimiento verdadero, pero sí que le otorgan un sentido. Después de todo, el estado sensible es inalcanzable con el lenguaje (López y Ruiz 2008, 95).

A partir de esta equivalencia se desarrollan el resto de los personajes por medio de un azar que, inicialmente, solo puede ser observado desde las ventanas del apartamento de Ludo. Extremando lo simbólico de su persona y de su espacio, no es una mera casualidad que el autor le atribuya el diminutivo de Ludo que, en este caso, no parte tan solo del latín *ludus* (juego), sino que está relacionado con la dinámica de la novela; al *ludo* se le conoce en la cultura hispana como el parchís o parkés.

Si se piensa en el juego de mesa, como parábola al universo de la novela y la meta del tablero, que es a donde todos los personajes procuran llegar o confluir, sería siempre el *Prédio dos Invejados*, es decir, el apartamento donde Ludovica pasaría veintiocho años encerrada; y tal como en el juego, los jugadores arrancan desde diferentes posiciones, afectándose los unos a los otros, para que en un capítulo particular coincidiesen en el apartamento, que es la fuente de todo azar. Para esto el autor hizo uso de pequeñas metáforas, por ejemplo, Ludo:

Queimou as mobílias, queimou milhares de livros, queimou todas as telas. Foi só quando se viu desesperada que retirou os mucubais da parede. Ia para arrancar o prego, apenas por uma questão de estética, porque lhe parecia mal ali, sem serventia, quando lhe ocorreu que talvez aquilo, aquele pedaço de metal, segurasse a parede. Talvez sustentasse todo o edifício. Quem sabe, arrancando o prego da parede, ruísse a cidade inteira. Não arrancou o prego (Agualusa 2012, 133).

Ludovica adquiere un carácter excéntrico, en la definición general de la palabra, por causa de su ostracismo, paradoja que es permanente en el libro, pues si bien está fuera del centro (*off-center*) de la historiografía oficial, ella es el personaje excéntrico que, por medio de sus comportamientos singulares, y aparentemente excluidos, afecta de forma directa a personajes ajenos que vuelven a ella con el pasar de la historia.

Como todo o bom romance pós-moderno, *Teoria Geral do Esquecimento* (2012) não apresenta respostas para a realidade traumatizada e totalizante da contemporaneidade angolana. A intertextualidade dessa obra com a história, sua autoconsciência em relação aos acontecimentos históricos fica ainda mais evidente pela presença de várias personagens ex-cêntricas, que, enquanto transitam de identidades dentro do sistema, constroem sua história através de várias ações inter-relacionadas (Dadico 2015, 119).

<sup>4</sup> Como es de suponer, en un contexto común, las palomas comerían maíz (*milho* en portugués). Cuando el personaje Jeremias Carrasco llama a Ludovica Fernandes pidiendo los diamantes como extorsión para que volviese a ver a su cuñado y a su hermana, se refiere a las piedras como *milho* (vid. Agualusa 2012, 24), que es, de hecho, el término informal que se le da al dinero y, en este caso, a los diamantes en Angola.

Dadico (2015 y 2017) hace un énfasis particular en lo «ex-céntrico», por así llamarlo, como apunte al término utilizado por Hutcheon al tratar el tema del personaje «off-center» o «de-centered» (Hutcheon 1991, 61). El carácter del personaje excéntrico, al acuñar el mismo juego semántico de la palabra, se enfoca en el hecho de que el protagonista no es el centro de la historia, sino el entorno que le rodea, es decir, el centro realmente es la historia política/social presentada por Agualusa, el pre, el durante y el post de la independencia angoleña. Un hecho particular y resaltado sobre el azar en la novela ocurre casualmente durante el intento de golpe de estado el 27 de mayo de 1977:

The coup was seen in May 1977 as an uprising of the musseques slums of Luanda. The subsequent MPLA report on it makes it out to have been a much wider phenomenon, with strong provincial cells. Nito Alves, in his capacity of Minister of Internal Administration, had close contacts with all the provincial administrators. At first it was planned that the rising should take place in Malange, and only when those plans dissolved did the leaders realize that the capital must be seized first in any successful takeover (Birmingham 1978, 556).

Este fue un evento breve pero significativo en nuestra historia que apunta a las coincidencias en la vida del personaje Pequeño Soba quien, ante la opresión militar por los enfrentamientos, para no ser descubierto por su militancia decide transformarse en mendigo simulando la locura, y como todo mendigo se ve obligado a comer lo que tenga al alcance de sus manos. Pequeño Soba (cuyo nombre real sería Arnaldo Cruz) es un personaje que, por medio de su suerte, tiene merecido un apodo que destaca su destino en la historia. En la cultura angoleña:

A *soba* was traditionally the highest authority in a region consisting of several *quimbo*s. He had the services of ministers, counsellors, and a private guard. Each *quimbo* had its own group of elders, who had the position of vice-sobas. The *soba* was a man who the people considered to be wise and clever, whose judgements they respected, and whose decisions they supported. The elders chose his successor from among his sons; if they deemed none of them suitable, they would choose one of the *soba*'s sister's sons. It was not customary for a woman to be considered for their position (Habgood 1998, 23).

En el acto de mendigar Pequeño Soba atrapa una paloma mensajera, en su interior habían diamantes con los que amasará una fortuna que le permitirá posteriormente establecerse en el *Edificio de los Envidiados*, convirtiéndose, sin saberlo, en vecino de Ludovica al descubrir su encierro. La metáfora gira en torno a los acasos y al cliché a partir de los nombres de los personajes. Sus propios nombres adjetivan su rol y su papel en la novela, no son dados aleatoriamente y tienen una intención narrativa aunque el desconcierto domine la trama.

La herramienta descriptiva anterior es también usada por otros autores lusófonos como Pepetela en su novela *Mayombé* (1979). Este autor recrea los días previos a la revolución angoleña por medio de una ficción historiográfica. Similar a *Teoria Geral do Esquecimento*, se hace uso de la adjetivación de sus personajes, sujetos que hacen parte de la guerrilla del MPLA y que no cuentan con nombres propios sino etiquetas como *O Comissario*, *Sem Medo*, *Teoria*, *Mundo Novo*, etc., que claramente denominan características personales de carácter psicológico e ideológico. La diferencia con Agualusa se repara en la búsqueda de crear nombres que, si bien

plantean roles en la novela, pueden ser perfectamente de uso común, que no representan una huida de los planteamientos normativos semánticos de la realidad.<sup>5</sup>

Al igual que Pepetela, hay otros autores como el brasileño Rubem Fonseca o el mexicano Yuri Herrera que apelan al mismo recurso. Fonseca, con su novela *O Seminarista* (2009), difícilmente usa nombres propios y cada uno se refiere al prójimo por su condición económica en el mundo del sicariato de Río de Janeiro. Herrera plantea una baraja de nombres con su novela *Trabajos del Reino* (2004) en una obra, también, de carácter historiográfico, sincretizado con la fábula y el narcocorrido, caracterizando así a sus personajes con roles cortesanos en un mundo donde se comprende entrelíneas que pertenece a la mafia del norte de México.

### *Metaficción e intertextualidad*

Agualusa es un autor híbrido que junta la historicidad, la cuestión de la identidad y el *thriller* policíaco (al tener en cuenta que la solución se basa en pistas hasta dar con el apartamento de Ludovica Fernandes); la sucesión de los enredos, aunque no parta de un acto criminal, como suele pasar en el policial clásico, se resuelve por medio de la semiótica que lanza el apartamento de Ludo. El autor utiliza la mentira, la ficción y los traumas de la violencia con la intención de recrear la autoconsciencia de sus personajes a través del uso de diferentes herramientas narrativas:

However, Agualusa, I will argue, maintains a critical intertextuality with Luso-Tropicalism through a set of narrative strategies that include parody, self-conscious stereotype, metafiction, and, perhaps most distinct from Freyre's narrative of *mestiçagem*, multivocality and the reflexive destabilization of lines dividing myth and reality, fiction and non-fiction, truth and lie (McNee 2012, 9).

Ante esto podemos acudir directamente al hecho del cómo nace la escritura de esta novela. En un inicio se sabe por entrevistas al autor que la idea original era para un guión, donde los documentos escritos obtenidos de Ludovica Fernandes le habían sido (supuestamente) cedidos, al igual que fotografías tomadas del apartamento, reconstruyendo así el drama. Esto es una absoluta ficción que va de la mano con la ingenuidad del lector, pues no es descabellado el supuesto de los diarios de Ludovica o de su agorafobia; parece ser que no juega en absoluto con lo absurdo si se tiene en cuenta el escenario en el cual está sumergida la historia.

Lo anterior nos lleva a una metaficción que usa la extradiégesis con la finalidad de mantener una línea narrativa coherente. Esta novela, se asume, es un proyecto en transformación: pasó de ser un guión a ser la razón misma del guión. Esta historia sería la que daría la idea a un meta-guión.

<sup>5</sup> Es necesario mencionar al mercenario portugués Jeremias Carrasco. Carrasco, al ser este un apellido común en la cultura hispana y lusitana significa en castellano: verdugo; a sabiendas que: «Jeremias sabia, desde há muito, estar destinado a arder pela eternidade fora nas chamas do Inferno. Matara, torturara. E se ao princípio o fizera por dever, cumprindo ordens, a seguir tomara-lhe o gosto. Só se sentia desperto, inteiro, enquanto corria através da noite, perseguindo outros homens» (Agualusa 2012, 60). Un último personaje, a riesgo metafórico que puede rayar con lo absurdo, es el Capitán (posteriormente investigador Monte), cuyo nombre completo es Magno Moreira Monte, quien es, en realidad, enmarcado como representante de la represión del nuevo régimen. Se asume que una *moreira* (*Maclura tinctoria*) es un gran árbol de moras, una morera de la que se extrae tinta, pero si se toma el parónimo de este en portugués se estaría hablando de una *mureira* (aquí Agualusa está jugando con la pronunciación y el acento de la palabra en el portugués angoleño), cuyo significado es, literalmente, un depósito de detritos y excrementos. No es complicado dar con que el nombre de bautizo del Capitán sería un «magno monte excremental». Estos personajes, con el desarrollo de la historia, con las coincidencias narrativas y la intervención del azar, resultan juntándose en el Edificio de los Envidiados, así dando completitud al juego literario, donde hace gran parte la actividad del lector como actor racional que reúne las pistas que se han proveído.

O próprio desenvolvimento da literatura africana lusófona sugere essa perspectiva, na medida em que história e identidade tornam-se, a partir do século XX, conceitos fundamentais para a constituição de uma literatura independente. Desse modo, a literatura lusófona produzida no continente africano chega ao presente século, por um lado, consolidando essas duas matrizes ideológicas responsáveis por sua constituição e desenvolvimento e, por outro lado, buscando ressignificar a relação que ambos os conceitos estabelecem entre si (Silva 2015, 214).

Ya se ha visto que Agualusa usa las coincidencias semióticas y semánticas para la construcción de las ironías y paradojas en la sociedad angoleña, comenzando con el *Prédio dos Invejados*, también la analogía de los diamantes, al igual que con la frase *O Luto Continua*<sup>6</sup>, e incluso haciendo un paralelo de la lucha armada en Angola con el asesinato de un pequeño simio, apodado *Che Guevara*, perpetrado por Ludovica para no morir de hambre y como una metáfora al movimiento revolucionario:

Mais adiante, descobrimos que o homem perseguido nesta ocasião é Pequeno Soba, militante de esquerda insatisfeito com os encaminhamentos políticos promovidos pelo MPLA em Angola. Logo, podemos perceber a relação simbólica entre o macaco Che Guevara e aquele personagem. Cada qual ao seu modo, ambos representam utopias socialistas que foram violentamente perseguidas e massacradas na história. [...] Dois capítulos após «Maio, 27», Ludo esfaqueia o macaco Che Guevara, o que resulta em sua morte. Ela resolve eliminá-lo como forma de atender a uma de suas duas condições para se suicidar: determinada antena dentre três não estar mais em sentido contrário às demais; o símio estar morto (Medeiros 2014, 9).

Este simio, Che Guevara, es una metáfora de la ilusión de la ideología donde hay una búsqueda de un objeto inalcanzable que desencadena de lo subjetivo a la sociedad en general, donde da como resultado un desencanto por lo propiamente utópico en campo del deseo de los paradigmas ideológicos, dado que «La ilusión es, por lo tanto, doble: consiste en pasar por alto la ilusión que estructura nuestra relación efectiva y la real con la realidad. Y esta ilusión inconsciente que se pasa por alto es lo que se podría denominar la fantasía ideológica» (Žižek 1992, 61).

### Poética del olvido

La venganza y violencia son los apartes de conflictos que en su momento parecen perpetuos, que igualmente son la imagen que se percibe en el África actual, donde una guerra conduce a otra, etc., y los individuos son llevados a partir de los impulsos de reparación y justicia

6 Las coincidencias (realizadas a propósito por Agualusa) son permanentes, por ejemplo: la hermana (Odete) y el cuñado (Orlando) de Ludovica Fernandes, pierden la vida en una persecución automovilística acompañados por Jeremías Carrasco, soldado portugués que buscaba extorsionar a Ludovica, pidiendo diamantes por sus vidas y su huida a Portugal; Carrasco (vid. Agualusa 2012, 31) es arrestado y mandado a fusilamiento, a su suerte no resulta muerto, pero al momento de la ejecución repara en un grafiti que sobrepone otro grafiti donde dice: *O Luto Continua*, sobre otro anterior que decía: *A Luta Continua*; algo que, como es claro, busca expresar el dolor de un conflicto que no ve un fin y que se alimenta de la venganza. Con respecto a *Che Guevara*, el mono que aparece en la terraza del apartamento de Ludovica, una alegoría a la lucha comunista/maoísta, un cliché revolucionario del siglo xx: «Dei-lhe um nome: Che Guevara, porque temu um olhar um pouco trocista, rebelde, uma altivez de rei que perdeu o reino e a coroa» (Agualusa 2012, 55). El mono baja de una *mulemba*, un árbol ancestral africano, que «Em Angola, é considerada a árvore real, ou árvore da palavra [...]» (Agualusa 2012, 55), recordándonos siempre que se está en África, una característica que se aparta profundamente del postmodernismo literario, pues en este las historias pueden ser similares en cualquier lugar del globo, implicando el paralelismo social generado por el capitalismo tardío; estos ejemplos, como lo son el de la *mulemba* y las luchas ideológicas procuran reafirmar el valor de la identidad africana lusófona.

por su propia cuenta. Las tragedias se cuentan por medio de la repetición del odio. Este es el trasfondo de la historia oficial y también literaria de tal país y del continente:

[...] as identidades não são nunca unificadas; que elas são, na modernidade tardia, cada vez mais fragmentadas e fraturadas; que elas não são, nunca, singulares, mas múltiplemente construídas ao longo de discursos, práticas e posições que podem se cruzar ou ser antagônicos. As identidades estão sujeitas a uma historicização radical, estando constantemente em processo de mudança e transformação (Hall 2000, 108).

Por lo tanto: «A identidade, agora, passa a ser atributo da memória, mas de uma memória artificial, construída, como dissemos, como simulacro, a fim de satisfazer nossa contemporânea necessidade de uma identidade instantânea» (Silva 2015, 224). Así, los personajes de esta novela son una especie de brújula ética, reflejos subjetivos de Angola.

Se puede llamar conflicto interno, guerra civil o simplemente lucha armada de facciones: en los países donde se perpetúa la violencia se afirma que las gentes «cargan muertos», las vicisitudes en estos contextos implican que, de una manera u otra, las personas se ven afectadas por el conflicto de forma tanatológica, es decir, con un punto de vista de la muerte que parece solo presentarse por medio del homicidio y raramente con la espera de un fallecimiento pacífico; una óptica cínica y nihilista, para así producir un efecto dramático a sabiendas que «Ni la muerte ni la vida, que no son contrarias: sino que en ellas deja su sello [...] Es quizá, el tiempo quien deja su marca en la vida y la muerte» (Rampérez 2014, 45). Ludovica cavila en este conflicto en ciertos apartados propios durante la novela:

Despertei com tiros. Vi, mais tarde, através da janela da sala, o homem magérrimo a correr. Fantasma cirandou o dia inteiro, rodado sobre o próprio medo, mordendo os dedos. Escutei gritos no apartamento ao lado. Vários homens discutindo. Depois, silencio. Não consegui dormir. Às quatro da manhã subi ao terraço. A noite, como um poço, engolia estrelas.

Então vi passar uma carrinha de caixa aberta carregando cadáveres (Aqualusa 2012, 68).

Esta es una las diferencias que se producen entre la literatura del siglo XIX y la del siglo XX con respecto a la contemplación de la muerte, pues este traspaso secular implicó la exponenciación de la narrativa sobre esta, desde el ámbito del desencanto, en la cultura popular, pues: «While natural death became more and more smothered in prudery, violent death has played an ever-growing part in the fantasies offered to mass audiences—detective stories, thrillers, Westerns, war stories, spy stories, science fiction, and eventually horror comics» (Gorer 1965, 51). Este es un detalle que se sobreentiende en el contexto de la revolución angoleña, cuestión de contraste con la narrativa de Aqualusa, que contiene un tinte, en esencia, sensiblemente personal.

Lo anterior hace que la reparación social al momento de la llegada de una paz estable, posterior a una guerra interna, sea profundamente engorrosa, ya que ha habido, durante mucho tiempo, una predominancia de la lógica de la ley del Talión. Por lo tanto, la venganza se hace natural y salta todas las formas de la legalidad, no pasa por la criba de la omisión. Por lo cual, una característica que comparten los personajes principales de la novela es que, de una forma u otra, buscan pasar desapercibidos, aunque «Entretanto, nenhum deles consegue fugir do passado. As tentativas de se desvencilharem de seus fantasmas passados, ironicamente, contribuem para que as trajetórias destes personagens acabem convergindo» (Medeiros 2014, 10).

Aquí hay que tener en cuenta al personaje Magno Moreira Monte, alguna vez el capitán Monte y posteriormente el detective privado Monte, quien es un símbolo del desencanto de la lucha armada, pues ejerció un papel opresivo y ejecutor durante los días de la independencia.

Él se encontrará con las repercusiones por sus actuaciones del pasado: la tortura y represión en representación del MPLA. Igualmente:

Magno Moreira Monte foi morto por uma antena parabólica. Caiu do telhado enquanto tentava fixar a antena. Depois o objeto tombou sobre a sua cabeça. Houve quem visse no acontecimento uma alegoria irónica dos novos tempos. O antigo agente da Segurança de Estado, derradeiro representante de um passado que, em Angola, poucos gostam de recordar, teria sido derrubado pelo futuro; a livre comunicação triunfara sobre o obscurantismo, o silêncio e a censura; o cosmopolitismo esmagara o provincianismo (Aqualusa 2012, 209).

Su pasado, como efecto, de la guerra está basado y justificado bajo la premisa de seguir órdenes de rangos mayores. Este personaje está, como se ha aclarado en la cita anterior, imposibilitado de caer en el olvido para tener una nueva vida o borrarse en esta misma, aunque, al igual que los demás personajes, está centrado en el paradigma de la búsqueda de su propia inadvertencia ya sea directa o indirecta (como sucede con Jeremias Carrasco<sup>7</sup> y Ludovica Fernandes, respectivamente).

Como ya se ha dicho, durante los primeros años del ostracismo, Ludovica Fernandes tuvo que aguantar su hambre racionando las grandes reservas de comida que quedaban en el apartamento, compartiéndolas con su perro Fantasma; con el paso del tiempo y el frío se ve obligada a quemar los libros y los muebles. En aquel entonces es cuando comienza a llevar un diario:

[...] Ludovica crea su espacio discursivo en las paredes del apartamento y construye su mundo metamorfoseándose con él, creando su propio tiempo condensado, al elaborar una teoría general del olvido [...] (Barossi 2017, 86).

A pesar de la narración heterodiegética [...] Ludovica se convierte en otra al contacto con Fantasma (su perro) y se construye en las paredes del apartamento, produciendo narrativas con carbón cuando acabaron los papeles (Barossi 2017, 88).

En un ejercicio que podríamos llamar de reflexión poética, ella comienza a relatar la cantidad de vicisitudes que implican su encierro, de ahí el valor lírico de la obra de Aqualusa, quien con la ayuda inspirativa de poemas de Ruy Duarte de Carvalho e, igualmente, colaboración poética directa de la poetisa Christiana Nóvoa (Aqualusa 2012, 243), hizo posible la creación de capítulos que buscan retratar la angustiada vida de la protagonista.

Después de quemar sus muebles, sus libros, etc., Ludo se ve reducida a tener que llevar sus reflexiones, si así se pueden catalogar, a las paredes de la casa. La cuestión del no-olvido se puede considerar como paradójica y también ambigua en el caso de Ludo. El hecho de su encierro está causado enteramente por la agorafobia (y no por su propio deseo de desaparecer) dada por traumas que se dilataron con el paso de los años.

### «Escrevo para quem fui»<sup>8</sup>

La obra cierra dando explicación al porqué del trastorno psicológico de Ludovica Fernandes que la llevó al ostracismo. Aqualusa usa un *alter ego*, Daniel Benchimol, para investigar, primero, dónde estaba Ludovica, pues su hija, Maria da Piedade Lourenço, está en su búsqueda, ya que, a causa de una violación y posterior maltrato familiar, tuvo que darla en adopción.

<sup>7</sup> A quién se le puede atribuir que «Todos podemos, ao longo da vida, conhecer várias existências. Eventualmente, desistências. Aliás, o mais habitual. Poucos, contudo, têm a possibilidade de vestir uma outra pele. A Jeremias Carrasco aconteceu-lhe quase isso» (Aqualusa 2012, 59).

<sup>8</sup> Vid. Aqualusa 2012, 237.

Ante esto, el autor usa un siniestro eufemismo, llamándole *O Acidente*. Ese supuesto accidente fue lo que le causó a Ludovica esta agorafobia y relación de pavor con el exterior, obligada a recluirse en su casa y depender casi enteramente de su hermana; esta historia está basada en la herida personal como mujer e, igualmente, social que el autor ha plasmado de diferentes maneras en los capítulos:

Quando chegou o momento, uma parteira veio ajudar-me. Nem cheguei a ver o rosto da minha filha. Tiraram-na de mim.

A vergonha.

A vergonha é que me impedia sair de casa. O meu pai morreu sem nunca mais dirigir a palavra. Eu entrava na sala e ele levantava-se e ia-se embora. Passaram-se anos, morreu (Aqualusa 2012, 232).

Ludo se queda ciega con los años y lo que le queda de memoria viva es lo que escribe en las paredes de su apartamento, memorias que no puede leer y que son solo traspasables a un público que repara su sufrimiento *a posteriori*, tomando al arte como el cliché del goce por el dolor del creador; ella no escribía para nadie más que ella misma, para mantener algo de cordura, a sabiendas de que tampoco tenía la intención de que nadie lo viese como un producto artístico sino como un reflejo catártico entre sus paredes, pues el acto de escribir en este caso se ejemplifica no con la intención de exponerse, sino como un medio para mantenerse viva.

En su descubrimiento (como final del juego) se llega a la convergencia de los personajes tras dar un recorrido por el absurdo escenario angoleño, para así revelar una serie de realidades que se viven durante un conflicto, como lo son las desigualdades y la cosmovisión de tal sociedad, ya que se esclarece el combate ideológico desde las diferentes clases sociales hasta los abusos de MPLA, así como la adaptación de la sociedad al nuevo orden y la herencia sincrética de Angola. Herencia donde la lusofonía no es tan solo una referencia a un idioma conector sino la implicación de una cantidad de amalgamas culturales que contienen factores como la raza y sus mestizajes, la religión como ejemplo de adaptaciones espirituales, y el colonialismo lusitano que ha estado presente hasta épocas tardías.

## Bibliografía

- AGUALUSA, JOSÉ EDUARDO. 2012. *Teoria Geral do Esquecimento*. Lisboa: Quetzal.
- BAROSSO, LUANA. 2017. «A Zoo(Po)ética de Aqualusa». *Ilha do Desterro* 70, n.º 2: 83-91.
- BARRAU FUENTES, MARIA ISABEL. 2010. «Mujer y ciudad: una relación de miedo». *Investigaciones multidisciplinares en género: II Congreso Universitario Nacional Investigación y Género*, Facultad de Ciencias de Trabajo de la Universidad de Sevilla.
- BIRMINGHAM, DAVID. 1978. «The Twenty-Seventh of May: An Historical Note on the Abortive 1977 “coup” in Angola». *African Affairs*, Vol. 77, n.º 309: 554-564.
- DA SILVA, JOBSON, 2015. «Memória e identidade: a construção da personagem Ludovica em *Teoria Geral do Esquecimento* de José Eduardo Aqualusa». Tesis de Grado. Universidade Estadual da Paraíba.
- DA SILVA GONÇALVES, ROSA MARIA. 2017. «Escrever para (não) morrer em *Teoria Geral do Esquecimento*, de José Eduardo Aqualusa». Tesis de Maestría. Universidade Federal de Uberlândia.
- DADICO SOBRINHO, JOÃO MARCOS. 2015. «A Metaficção Historiográfica Em *Teoria Geral Do Esquecimento* de José Eduardo Aqualusa». Tesis De Maestría. Universidade Federal da Grande Dourados.
- 2017. «A construção das Identidades pós-modernas em *Teoria Geral do Esqueci-*



- mento, de José Eduardo Agualusa». *Nau Literária* 13, n.º 1: 169 - 186.
- EMBAJADA DE ANGOLA. 2021. «Los Jefes Tradicionales». Acceso el 20 de febrero: <http://www.embajadadeangola.com/noticias/noticia-111017-8.html>
- FONSECA, RUBEM. 2009. *O Seminarista*. Lisboa: Porto Editoria.
- GORER, GEOFFREY en Shneidman, EDWIN (ed). 1976. *Death: Current Perspectives*. California City: Mayfield Publishing.
- HABGOOD, LAURA. 1998. *Health and Livelihoods in Rural Angola: A Participatory Research Project*. Oxford: Oxfam.
- HALL, STUART. 2006. *A Identidade Cultural na Pós-Modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A.
- HERRERA, YURI. 2004. *Trabajos del Reino*. Cáceres: Periférica.
- HUTCHEON, LINDA. 1991. *Poética do Pós-Modernismo: história, teoria, ficção*. Rio de Janeiro: Imago.
- LÓPEZ BADANO, CECILIA y RUIZ TREGALLO, SILVIA. 2008. «Narconarrativas de compensaciones ficcionales (y condenas neoliberales): *Trabajos del Reino*, de Yuri Herrera; *Perra Brava*, de Orfa Alarcón». *Mitologías Hoy*, vol. 14: 191-212.
- MCNEE, MALCOLM K. 2012. «José Eduardo Agualusa, and Other Possible Lusofonias». *Luso-Brazilian Review*, vol. 49, n.º 1: 1-26.
- MEDEIROS MOURA, GABRIEL. 2014. «O luto continua: as reconstruções da memória em *teoria geral do esquecimento*, de José Eduardo Agualusa». *Cadernos Imbondeiro*. João Pessoa, vol. 3, n.º 2.
- PEPETELA, pseud. 1993. *Mayombe*. Lisboa: Dom Quixote.
- RAMPÉREZ ALCOLEA, FERNANDO. 2014. «El velo, la apariencia y algo demasiado grande. Comentario a los parágrafos 3 y 4 de El nacimiento de la tragedia». *Hybris, Revista de Filosofía*, Vol. 5, n.º Especial El arte de Dionisos: 37-56.
- RESINA, JOAN RAMON. 1997. *El cadáver en la cocina*. Barcelona: Anthropos.
- SALGADO, MARIA TERESA y SEPÚLVEDA, MARIA DO CARMO. 2006. *José Eduardo Agualusa: Uma Ponte entre Angola e o Mundo. África & Brasil: Letras em Laços*. São Caetano do Sul: Yendis.
- SILVA, MAURÍCIO. 2015. «História e identidade na ficção de José Eduardo Agualusa». *Anuário Literário Florianópolis*, vol. 20, n.º 1: 213-227.
- ŽIŽEK, SLAVOJ. 1992. *El Sublime Objeto de la Ideología*. Barcelona: Siglo Veintiuno Editores.

