



Universidad Nacional Autónoma de México

Programa de Posgrado en Letras

Facultad de Filosofía y Letras

Instituto de Investigaciones Filológicas

**Las dimensiones semánticas de la metáfora del silencio  
en *Jesusalém*, de Mia Couto**

TESIS

Que para optar el grado de  
Maestra en Letras (Letras Modernas en Lengua Portuguesa)

Presenta:

Ave Barrera García

Tutora: Dra. Nair María Anaya Ferreira

Facultad de Filosofía y Letras

Ciudad de México, marzo de 2016



Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

## ÍNDICE

INTRODUCCIÓN.....	4
I. <i>Jesusalém</i> en el contexto de las literaturas africanas de lengua portuguesa.....	10
II. Las dimensiones semánticas de la metáfora del silencio.....	32
Silencio	
Silenciamiento	
III. Olvido y memoria.....	64
CONCLUSIONES.....	88
BIBLIOGRAFÍA.....	96

*É fácil trocar as palavras,  
difícil é interpretar os silêncios.*

FERNANDO PESSOA

*La metáfora es el proceso retórico por el  
que el discurso libera el poder que tienen  
ciertas ficciones de redescibir la realidad.*

PAUL RICOEUR

## INTRODUCCIÓN

Puede parecer extraño que el estudio de una obra mozambiqueña tenga como tema central el silencio. Es común asociar las culturas africanas con una festividad intrínseca que permea todos los ámbitos de la vida: la música, la oralidad, el bullicio. El espíritu alegre que caracteriza a la sociedad mozambiqueña está muy lejos de la introspección y la quietud que el silencio por principio evoca. Algo parecido ocurre con la cultura mexicana, que vista desde el exterior suele asociarse con rasgos de folclore estridentes; no obstante, contamos en nuestra literatura con obras como la de Juan Rulfo, donde el silencio juega un papel protagónico en diversos planos de significado. De igual manera, la multiplicidad de silencios que encontramos en *Jesusalém* de Mía Couto, corpus de esta tesis, constituye una valiosa clave para la interpretación de la obra.

El silencio es una noción que ronda muy de cerca a la poesía; los poetas recurren a él para simbolizar el suspenso, el vacío, lo inefable. El lenguaje poético, en sí, “puede verse como un habla en tensión permanente entre la palabra y su negación, el silencio”, afirma el filósofo Luis Villoro (1996: 47). Por otro lado, la ausencia de palabras es, en determinados contextos, un poderoso signo: “Cada vez que hablamos y cada vez que nos negamos a hablar nos vemos implicados en un acto de poder” (Ramírez 1992: 15). Y cada vez que el silencio nos es impuesto se impone con él algún tipo de sometimiento: “El poder social ha estado tradicionalmente asociado al derecho de hablar, a dejar hablar y a hacer callar” (10). Estas son algunas de las dimensiones semánticas del silencio que hallaremos presentes en la novela de Mía Couto. *Jesusalém*, como toda la prosa coutiana, ronda muy de cerca los lindes de la poesía. Sin embargo, en esta novela el silencio desempeña un papel importante no sólo como figura retórica o imagen poética, sino que al hallarse entreverado con la maquinaria simbólica del texto constituye la estrategia literaria en que se apuntala gran parte de su efectividad narrativa y de su búsqueda epistemológica.

Silencio y olvido son los aspectos que, en contrapunto con sus correlatos –el pronunciamiento y la memoria–, me permitirán poner a prueba la efectividad de la estrategia literaria, proponer una lectura hermenéutica de la obra y plantear las disyuntivas y problemáticas que aborda la novela, entendida desde su contexto literario e histórico. Lo anterior me permitirá deducir la importancia literaria y social de la obra y abordar algunos cuestionamientos críticos.

Las literaturas africanas de lengua portuguesa me cautivaron por su proximidad con la realidad mexicana. A pesar de pertenecer a latitudes tan distantes una de la otra, el Mozambique representado en la literatura actual de ese país guarda muchas semejanzas con el espíritu latinoamericano y mexicano. Son muchas las similitudes que hay entre estas dos sociedades, en la manera que tienen de ejercer el apego al origen, la asimilación de sincretismos culturales y el modo en que experimentamos los desafíos de la globalización. Ambas literaturas guardan en común personajes, paisajes, temas y, por desgracia, algunas de sus más graves preocupaciones. La violencia, en especial aquella que se perpetra impunemente sobre las mujeres, uno de los temas medulares en *Jesusalém*, es también uno de los problemas más alarmantes que nuestro país enfrenta, y que suele ser silenciado u opacado por los medios, las políticas de seguridad o la misma sociedad civil. Aunque en este estudio no adoptaré una perspectiva crítica feminista, es importante señalar mi postura detractora con respecto a este *silencio* como una de las consideraciones que subyacen permanentemente en mi lectura.

Durante las independencias de los países africanos, y a lo largo del prolongado y casi siempre turbulento periodo de descolonización que atravesaron hasta nuestros días, el papel de la literatura ha sido determinante en tanto que participa del proceso de apropiación de las lenguas impuestas por la colonización, así como en la construcción de las identidades culturales y la configuración de la memoria. En palabras de Pires Laranjeira, uno de los principales

estudiosos de las literaturas africanas de lengua portuguesa, “no discurso literário, o nacionalismo foi a antecipação da nacionalidade, modo específico de a escrita se naturalizar como própria de uma Nação-Estado em germinação” (2001: 185).

De modo similar Patrick Chabal afirma que “o mais interessante para a compreensão do desenvolvimento da literatura africana moderna é precisamente o processo pelo qual as línguas coloniais foram apropriadas pelos africanos e, por assim dizer<sup>1</sup>, se tornaram africanas” (1994: 18). En el caso concreto de Mozambique, la obra de Mia Couto no sólo se encuentra entre las propuestas de apropiación lingüística más interesantes, sino que constituye un importante factor de cambio en la tradición literaria de su país, además de estar abriendo constantemente nuevas perspectivas, cuestionamientos y controversias desde una postura autorial socialmente comprometida.

No cabe duda de que la temática fundamental de *Jesusalém* es el olvido y su tensa relación con la memoria y la identidad. El tema se pone de manifiesto ya desde el epígrafe inicial de Hermann Hesse: “Toda a história do mundo não é mais que um livro de imagens reflectindo o mais violento e mais cego dos desejos humanos: o desejo de esquecer” (Couto 2009:7). Cristovão Felisberto Seneta, crítico mozambiqueño cuyo trabajo versa también sobre esta novela de Mia Couto establece como una de las premisas de su estudio que “de facto em *Jesusalém* «o desejo de esquecer» prefigura o eixo nuclear, a partir do qual se desencadeia evolução das ações que complexificam a intriga diegética” (2013: 99). En *Jesusalém*, la temática del olvido supone la compleja disyuntiva entre olvidar el horror y acallar cualquiera de sus reminiscencias, o encararlo e intentar superarlo por medio de cuestionamientos ontológicos

---

<sup>1</sup> Es importante señalar que, aunque considero pertinentes algunos de los planteamientos de Patrick Chabal que tomaré en cuenta para este trabajo, como cuando compara el fenómeno literario posindependencia de Latinoamérica con el de Mozambique (1994: 16), no estoy de acuerdo con algunos comentarios que dejan entrever una postura eurocentrista, como el de esta expresión “por decirlo así”, que condiciona la legitimidad de la apropiación de las lenguas europeas por parte de los países africanos.

que permitan al sujeto construir su identidad partiendo de la conciencia de su pasado, por doloroso o vergonzoso que sea.

En la diégesis de *Jesusalém* el olvido, la ausencia de memoria y la negación del pasado se representan por medio de la noción metafórica de silencio. La imposibilidad de hablar, la prohibición de verbalizar determinados temas, la cualidad silenciosa de los personajes o la falta de respuesta de los mismos ante una situación que la demanda, se encuentran visiblemente asociadas al afán de ocultar las heridas del pasado. Se crea así una borradura de la memoria que pone en conflicto la construcción de la identidad individual y cultural del sujeto.

Por tal motivo propongo partir del análisis de la representación literaria de **silencio** y su función metafórica en la efectividad narrativa de la novela como personificación de la problemática del olvido que visibiliza la figura del sujeto subalterno. Esta fase inicial del estudio hará evidente la necesidad de una subsecuente aproximación a la dimensión social del silencio que se impone de forma violenta en la obra, es decir, del **silenciamiento** del sujeto subalterno. A partir de estos dos acercamientos podré sustentar mis hipótesis y plantear cuestionamientos con respecto a la noción de **olvido** y su relación con la problemática de identidad representada en la obra. Simultáneamente, pretendo vincular las dimensiones semánticas analizadas con sus efectos correlativos: el pronunciamiento del sujeto subalterno por medio de la voz, del cuerpo o de la materialidad escrita, a fin de proponer una lectura hermenéutica de la novela y justificar su correspondencia alegórica con el contexto social en que se desarrolla.

En el capítulo I, titulado “*Jesusalém* en el contexto de las literaturas africanas de lengua portuguesa”, además de describir el panorama histórico y literario del autor y de la obra analizada, desarrollaré la definición de algunas categorías y conceptos clave tales como silencio, silenciamiento, sujeto subalterno, identidad, memoria, olvido, que servirán de sustento para el

análisis, además de trazar el marco teórico en el que se inscribe esta tesis y bosquejar las hipótesis que pretendo someter a consideración.

En el capítulo II analizaré las diferentes dimensiones semánticas de la metáfora del silencio, primero de una perspectiva literaria: el silencio como estrategia narrativa por medio de la cual se establece una asociación metafórica entre la noción de silencio y la problemática de la memoria. Señalaré la manera en que los personajes de *Jesusalém* ejercen, en algún momento de la historia, algún tipo de silencio vinculado con esta problemática, e indicaré en cada caso el modo en que la relación metafórica (Ricoeur 1995: 63) entre referentes semánticos genera un *excedente de sentido* que es posible asociar con distintos modelos de problematización de la identidad.

En un segundo momento de este capítulo abordaré, desde una perspectiva social, la problemática del silencio impuesto de forma violenta: el silenciamiento del sujeto subalterno (Spivak 1998) a la luz de algunas nociones consideradas por los estudios poscoloniales. Haré especial hincapié en el papel que desempeñan los personajes femeninos como sujeto subalterno (Busia 1990), a fin de cuestionar hasta qué punto la novela establece una denuncia de la situación de las mujeres silenciadas y hasta qué grado se da o no voz a estas mujeres en el contexto de la obra.

En el capítulo III, titulado “Olvido y memoria”, pretendo analizar el modo en que las diferentes representaciones del olvido y el silencio en la novela se encuentran relacionadas con la problemática de la memoria y la identidad del sujeto. Me apoyaré en las nociones filosóficas que desarrolla Paul Ricoeur (2000) en su trabajo *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, en especial las premisas que aborda en el capítulo “Les abus de mémoire”, donde se abordan categorías como “trabajo de duelo”, “memoria impedida”, “memoria manipulada” y “deber de memoria”, y la tipología del olvido de Connerton (2008). El objetivo de este tercer análisis será cuestionar la

noción “negativa” de olvido –que reconoce el autor empírico Mia Couto en múltiples declaraciones, donde señala su preocupación por la amnesia colectiva de la sociedad mozambiqueña después de la firma del tratado de paz– en contraste con la problemática de la memoria que se pone de manifiesto en *Jesusalém*. Estas consideraciones me darán la oportunidad de establecer un contrapunto entre las dimensiones semánticas del silencio y la representación de la escritura, a fin de señalar el papel que desempeñan como símbolo de la reivindicación del sujeto subalterno.

Del análisis desarrollado en estos tres capítulos podré obtener algunas conclusiones acerca de la importancia literaria y social de la obra, así como del programa autorial puesto en perspectiva con respecto a su trayectoria. Será posible observar algunas constantes significativas con respecto a otros títulos del mismo autor y señalar algunos de los aspectos en común que interesan a las literaturas africanas de lengua portuguesa. Por último, tendré oportunidad de señalar el papel de la escritura y de la narrativa en la reconstrucción de la identidad individual y en la configuración de la memoria, así como la importancia del silencio y del olvido en el proceso de “duelo”, tanto en el contexto al que la obra nos remite, como en cualquier otra sociedad que haya transitado por el horror de la violencia.

Durante las sesiones del Seminario en Literaturas Africanas 2014 en la Universidad de Coímbra, el doctor Pires Laranjeira enfatizó en más de una ocasión la necesidad de aproximarse a estas literaturas y estimar su importancia literaria tomando en cuenta el escenario histórico en que se desarrollaron y la circunstancia de sus autores. En atención a esta línea de razonamiento considero oportuno situar la propuesta literaria de Mia Couto en el contexto poscolonial. Al inicio de *The Empire Writes Back*, se señala la acepción primaria de dicho término: “The semantic basis of the term ‘post-colonial’ might seem to suggest a concern only with the national culture after the departure of the imperial power [...] (‘colonial period’ and ‘post-colonial period’)” (Ashcroft *et al.* 1989: 1). Mia Couto vivió la transición del colonialismo a la independencia de Mozambique e incluso tomó parte en la lucha anticolonial, hechos que nos permiten situarlo como un autor poscolonial bajo el criterio cronológico del término.

Sin embargo, resulta más pertinente inscribir la obra de Mia Couto bajo la rúbrica poscolonial en razón de la postura ideológica que abraza, los temas y la problemática que aborda, el estilo y las estrategias literarias con que los desarrolla, la circunstancia y configuración de sus personajes, así como los pronunciamientos y juicios que se pone en boca de estos; tales aspectos denotan claramente la participación de su proyecto narrativo en el proceso de descolonización de Mozambique, como tendré oportunidad de exponer en las siguientes páginas.

En este sentido, la obra de Mia Couto empata con la definición de “poscolonial” que propone Stuart Hall: “A general process of decolonization” (1996: 246). Y también con la del

sociólogo portugués Boaventura de Santos<sup>2</sup>: “um conjunto de práticas e discursos que desconstroem a narrativa colonial escrita pelo colonizador e procuram substituí-la por narrativas escritas do ponto de vista do colonizado” (2003: 26).

Por su parte, la investigadora luso-mozambiqueña Ana Mafalda Leite, especialista en literaturas africanas, retoma las especificidades planteadas por Boaventura de Santos para trazar una noción de poscolonialismo aplicada a las literaturas africanas de lengua portuguesa. En su trabajo *Literaturas africanas e formulações poscoloniais*, entiende “o termo *Pós-colonialismo* [...] como incluindo todas as estratégias discursivas e performativas (criativas, críticas e teóricas) que frustram a visão colonial” (2003: 11). Una de las estrategias discursivas que utilizan estas obras para crear un contradiscurso<sup>3</sup> a favor de los procesos de descolonización de las naciones africanas, es lo que Leite reconoce en su estudio como la “hibridación”<sup>4</sup> entre la oralidad y la escritura, entre los usos lingüísticos propios de la cultura –mozambiqueña en este caso– y la lengua impuesta: “A hibridação surge com a recriação sintáctica e lexical e a través de recombinações linguísticas, provenientes por vezes, mas nem sempre, de mais do que uma língua, veja-se o caso de Mía Couto” (21).

El estudio de Ana Mafalda Leite se apunala, a su vez, en la noción de Ashcroft sobre las literaturas poscoloniales:

---

<sup>2</sup> El artículo de Boaventura de Santos “Entre Próspero e Calibán”, citado frecuentemente por académicos de diversos campos de estudios, analiza los aspectos que le dan especificidad al poscolonialismo portugués y lo diferencian de la noción anglosajona desarrollada por otros teóricos poscoloniales, como el mismo Ashcroft.

<sup>3</sup> El concepto de “counter-discourse” fue desarrollado por Richard Terdiman (1985) y se puede definir como la capacidad de oponer una resistencia simbólica a los discursos establecidos. Aunque el término se acuñó como crítica a la función cultural de los textos en Francia durante el siglo XIX, su aplicación ha resultado muy pertinente también en el ámbito del poscolonialismo.

<sup>4</sup> Aunque la categoría de *hybridity* es un término muy discutido en el contexto del poscolonialismo y puede entenderse de manera amplia en muchas acepciones, Ana Mafalda Leite lo emplea para describir la manera en que “As literaturas africanas de língua portuguesa encenaram, desde muito cedo, a criação de novos campos literários, fazendo coexistir na maleabilidade da língua, a escrita como a oralidade, numa harmonia híbrida mais ou menos imparável que os textos literários nos deixam fruir. [Y cómo] Diferentes modos de apropriação da língua simulam e executam diferentes registos de enunciação textual dos legados culturais africanos” (21).

What each of these literatures has in common beyond their special and distinctive regional characteristics is that they emerged in their present form out of the experience of colonization and asserted themselves by foregrounding the tension with the imperial power, and by emphasizing their differences from the assumptions of the colonial centre (Ashcroft *et. al.* 1989: 2, *Apud.* Leite 2003: 13).

Con esto se traza un círculo de opiniones en torno a “lo poscolonial” suficientemente amplio para mostrar su complejidad y algunas de las aristas que tendré oportunidad de abordar por medio del análisis de la novela *Jesusalém*.

Sin lugar a dudas, el contexto social, político y biográfico de Mia Couto fue lo que determinó en buena medida el rumbo de su obra. António Emilio Leite Couto nació en la ciudad de Beira, al norte de Mozambique, en 1955. Su apego a los gatos le valió el apodo de Mia, que más tarde adoptó como seudónimo. Sus padres, ambos portugueses, emigraron a Mozambique a principios de la década de los 50. Su padre era poeta y periodista de ideología liberal, y buscaba un cambio de aires, una relativa libertad, o al menos una mayor distancia, con respecto al régimen salazarista, por lo que es comprensible que Mia Couto se identificara desde muy pequeño con los negros marginados, más que con la nutrida comunidad de blancos que poblaba la ciudad de Beira, a pesar de haber recibido la educación que correspondía a los colonos, según él mismo narra en el relato autobiográfico que compiló Patrick Chabal (1994). En la década de los sesenta Mozambique vivía una suerte de *apartheid*, del que su familia y sobre todo él procuraban no participar:

Toda a minha infância é uma infância de viver no meio de negros, brincar, com eles os meus amigos[...]. E tanto, que os meus pais, que eram progressistas em relação a estas coisas, muitas vezes achavam que era demasiado. [...] Praticamente eu vivi em dois mundos. O mundo da família, amigos da família, alguns filhos de vizinhos... E depois o outro nível, que era o nível que eu mais procurava, que eram os negros, também da vizinhança, e esses da escola[...]. Eu me autoexcluía e procurava um pouco fazer grupo com esses que eram excluídos também (275-277).

Alrededor de esta misma década, pero en un sentido geográfico opuesto, se desarrollaba en Portugal un intenso movimiento de escritores de origen mozambiqueño que realizaban sus estudios en las universidades de Lisboa, Porto o Coímbra, y se congregaban en la Casa dos Estudantes do Império, organismo auspiciado por el gobierno de Salazar, de donde surgieron buena cantidad de los escritores que consolidarían los inicios de la literatura mozambiqueña moderna, así como gran parte de la fuerza intelectual que haría viable la independencia.

Fue precursora de este movimiento la poeta Noemia de Sousa, quien en 1951 publicó en un volumen fotocopiado el poemario *Sangue negro*, inscrito en la línea de los autores de la Negritud. El “periodo”<sup>5</sup> (Laranjeira 1995: 261) que va desde la década de los 60 hasta la proclamación de la independencia vio nacer a una primera “generación”, en un sentido laxo, de escritores mozambiqueños vinculados a la lucha anticolonial y la reivindicación de la africanidad: José Craveirinha, Rui Knopfli y Eugénio Lisboa son algunos de los poetas que destacaron en un momento en que la poesía preponderaba y la temática era casi exclusivamente combativa. Sin embargo, existieron otras manifestaciones, como el emblemático libro de cuentos *Nós matámos o cão-tinboso*, de Luís Bernardo Honwana, publicado en 1964. En paralelo, las literaturas de Cabo Verde, Santo Tomé y Príncipe, Guinea-Bisáu y en especial la de Angola,

---

<sup>5</sup> Existe cierta polémica en cuanto al uso del término “periodo” y en la demarcación periodológica de la historiografía literaria mozambiqueña –así como la hubo en el pasado con respecto al nombre que debía usarse para referir a las “literaturas africanas de lengua portuguesa” y no de *expresión* portuguesa o *lusófonas* debido a la carga política de estos términos—. En la introducción de su análisis de dos novelas de Mia Couto, Ana Cláudia da Silva señala que “De acordo com Francisco Noa (2009 [informação pessoal]) talvez seja precipitado tentar definir «períodos» dentro dessa literatura, cuja consolidação e ainda muito recente. Noa prefere falar em fases, termo que considera mais adequado para que percebamos as modificações que se foram perpetrando na formação da literatura moçambicana” (Da Silva 2010: 33). No obstante, para los fines de esta introducción he considerado pertinente partir del desarrollo periodológico que realiza el portugués Pires Laranjeira, por ser el más completo y actualizado de los cuatro estudios que a la fecha existen. [Da Silva refiere en ese mismo trabajo los estudios de Manuel Ferreira (1987), Fátima Mendonça (1988), Manoel de Souza e Silva (1996) y de Pires Laranjeira (1995; 2001)]. Laranjeira propone en su manual de la Universidad Aberta (1995) la demarcación de cinco periodos que van desde la primera publicación, *O livro da dor*, de João Abasini, en 1924, hasta 1992, fecha en que culmina la guerra civil. La obra de Mia Couto se ubica en el 5º Período, llamado “de Consolidação”, que inicia en 1975, con la independencia, y culmina con la publicación de *Terra sonâmbula* (1992).

se desarrollaban e interactuaban dando cada vez mayor empuje a las luchas por la independencia.

Las literaturas de estos cinco países, conocidos en conjunto como PALOP (Países de Língua Oficial Portuguesa), emplearon diversas estrategias para transformar la lengua colonial en una materia maleable, “suficientemente dúctil para que ela cumpra a sua função de veículo textual, na exigência de espaços de características específicas”, reconoce Manuel Ferreira uno de los primeros historiadores de las literaturas africanas de lengua portuguesa. En esta fase temprana algunas de las estrategias utilizadas fueron, según Ferreira, “a desarticulação da sintaxe, da fonética, e a conseqüente reestruturação linguística, com sábios empréstimos às línguas autóctones, tornando-a originalmente expressiva e artisticamente funcional” (1977, vol. II: 112). Dichas estrategias permitieron, no solo la apropiación de la lengua y la reversión de los procesos de exclusión de las literaturas y el pensamiento coloniales, sino que también hicieron posible la conversión de las algunas actitudes represivas por parte de los propios africanos, como señala Maribel Paradigha en su conferencia sobre el silenciamiento en la literatura portuguesa: “Terminado el periodo colonial, las acciones coercitivas de un Estado represivo están tan presentes en la memoria pasada y reciente de los africanos que son ellos mismos los actores y los agentes de su propio silenciamiento” (2009). Sin lugar a dudas la literatura y las estrategias de apropiación de la lengua portuguesa tuvieron un papel protagónico en el proceso de consolidación de la identidad de las nuevas naciones.

Con la progresiva maduración de las literaturas africanas de lengua portuguesa estas estrategias adquirieron una mayor definición. Ana Mafalda Leite distingue tres diferentes modos de apropiación de la lengua que

simulam e executam diferentes registos de textualização das ‘oradidades’ [...]. O primeiro, o mais frequente, tanto na literatura angolana como moçambicana, a tendência para seguir uma norma mais o menos padronizada [...]. O segundo tende a ‘hibridizá-la’ através da recriação sintáctica

e lexical e de recombinações linguísticas provenientes, por vezes, mas nem sempre, de mais do que uma língua (os casos de Luandino Vieira ou de Mia Couto). O terceiro, menos frequente, e utilizado apenas por escritores bilingues [...], institui uma relação de diálogo, criando uma espécie de “interseccionismo” linguístico (1998: 35).

En su relato autobiográfico, Mia Couto da testimonio de haber optado de manera consciente por este segundo manejo de la lengua luego de haber leído al escritor angoleño Luandino Vieira y a Guimarães Rosa: “Senti que afinal há maneiras de fazer este trabalho de recriação da língua. O Brasil conseguiu com o brasileiro e eu pensei que é possível fazer isto em Moçambique, com um sabor moçambicano” (Couto 1994:289). Es claro que al decir “isto” se refiere a la invención de palabras, juegos lexicales y acoplamiento de términos.

La lucha anticolonial, el afán descolonizador y el compromiso político que asumió Mia Couto durante la lucha de independencia no se limitó a la escritura literaria. Cursaba la carrera de medicina en la capital de Mozambique, antes llamada Lourenço Marques, cuando decidió suspender sus estudios para enrolarse en las filas del Frelimo (Frente de Libertação de Moçambique), aunque por ser blanco y habiendo cierta reserva hacia los descendientes de colonos, no se le permitía empuñar las armas. Prestó su servicio a la causa del Frelimo como periodista durante diez años: “Trabalhei primeiro na *Tribuna* com o Rui Knopfli. E conseguimos fazer uma viragem, mesmo antes de a Frelimo tomar o poder, mesmo antes do período de transição, conseguimos uma viragem grande na informação” (281).

El trabajo periodístico abrió la veta de la escritura que desde temprana edad el modelo paterno había trazado en Mia Couto. Su primer aparición en la escena literaria de Mozambique fue con la publicación del libro *Raiç de Orvalbo* (1983), compendio de poemas líricos, de tono melancólico e intimista, “como uma espécie de contestação contra o domínio absoluto da poesia militante” (286), según él mismo afirma.

Esta réplica contra el panfletarismo de la escena literaria no quedó, empero, en una postura “esteticista” que negaría la compleja problemática social que atravesaba Mozambique. La guerra civil que sobrevino dos años después de la independencia, con el levantamiento del grupo armado Renamo (Resistencia Nacional Mozambiqueña), y que durante quince años desestabilizó la frágil estructura política recién instaurada por el Frelimo en sangrientos conflictos que desolaron al pueblo mozambiqueño, en especial a las comunidades rurales. Por el contrario, Mia Couto acometió los temas y cuestionamientos propios de su contexto social, entrelazados con la propuesta estética que había resuelto desarrollar y fueron los géneros narrativos el medio que le permitiría lograrlo: “Comecei a ouvir umas histórias que vinham ligadas à guerra, [...] e pensei que havia de haver uma maneira de contar aquelas histórias, mantendo a graça e a agilidade das pessoas que mas contavam e publiquei numa revista esses primeiros contos (287).

En 1986 se publicó la compilación de esos cuentos en el libro *Vozes anoitecidas*, que despertó gran polémica “pelo facto de não se aceitar, nalguns meios, que se pudesse criar uma linguagem simuladora da oralidade, eloquência e ingenuidade populares mas requintadamente construída” (Laranjeira 1995: 313). Algunos detractores de la obra de Couto le reprocharon ser “uma pessoa poco africanizada” (Couto 288) y no representar la realidad mozambiqueña y sus personajes en apego a un criterio realista de verosimilitud. Pires Laranjeira critica lo obtuso de esta postura y la refiere, no sin cierta ironía, con la frase “Ninguém raciocina nem fala como nos contos de *Vozes anoitecidas*” (Laranjeira 313). En respuesta, Mia Couto apela a la imaginación y reprueba el afán de regular las posibilidades del lenguaje literario:

A única coisa que eu posso dizer é que eu estou tentando criar... beleza, mostrar um pouco o que é a possibilidade de alguém fazer uma língua sua. De criar a partir da desarrumação daquilo que é o primeiro instrumento de criação, que seria a língua, a linguagem, e os modelos de uma narrativa. Por exemplo, abolir esta fronteira entre poesia e prosa. Porque

é que a coisa tem que estar arrumada, [...] Eu acho que não tem que haver um polícia de trânsito, a regulamentar a língua dizendo: “Por aqui não se pode andar”. Pode tudo!  
(Couto 289, 291)

A pesar de las críticas, su obra fue teniendo cada vez mayor aceptación tanto en Mozambique como en el extranjero. Hasta la fecha existen numerosos trabajos académicos que se aproximan a la obra de Mia Couto desde una perspectiva lingüística para analizar la representación de la oralidad en sus textos. Otros trabajos abordan esta estrategia literaria como parte de desarrollos temáticos más abarcadores que versan sobre la problemática de la identidad. En este sentido se desarrolla el trabajo de la investigadora Ana Mafalda Leite y, bajo su tutoría, Fernanda Cavacas (2002) realizó un exhaustivo análisis filológico donde se clasifican los neologismos y las anomalías lexicales y sintácticas de las obras de Mia Couto hasta la novela *O último voo do flamigo* (2000).

Para Pires Laranjeira, el uso de neologismos y juegos de lenguaje de la literatura coutiana es “típico de escritores colonizados, terceiro-mundistas, que procuram afirmar uma diferença linguística e literária no interior da língua do colonizador” (1995: 315), y junto con la “intromissão, de chofre, do imaginário, do fantástico [...] imigrado das cosmogonias tradicionais” y un agudo sentido del humor, constituyen una propuesta estética efectiva que le ha ganado a Mia Couto el reconocimiento de su país, del mundo académico occidental y de una gran cantidad de lectores.

Desde los cuentos de *Vozes anotecidas* la obra de Mia Couto ya comenzaba a plantear controvertidos temas y tabúes sociales, que nunca antes habían sido considerados en la literatura mozambiqueña, tales como las relaciones interraciales e interculturales entre los diferentes grupos étnicos y religiosos de Mozambique, la discriminación y violencia contra las mujeres o el cuestionamiento de los casos de corrupción en el nuevo régimen y las

incongruencias del partido (Laranjeira 1995: 262). Fueron estas incongruencias al interior del Frelimo lo que motivó a Mía Couto a abandonar sus filas y a dejar de lado el periodismo militante: “Então pedi a demissão. Não gostava daquele jornalismo... Não era a militância, era a falta de lógica” (Couto 283). Es innegable, no obstante, que la experiencia adquirida como militante del Frelimo fue un importante detonador de la escritura literaria de Mía Couto, así como un factor que determinaría la postura autorial<sup>6</sup> que hasta la fecha mantiene ante los medios:

Houve um afastamento recíproco [con el partido], é dizer, a política também se afastou de aquele sentido em que eu tinha alguma crença. E eu hoje já não tenho atividade partidária e nunca vou ter mais. Nunca. Mas não quer dizer que não tenha intervenção política de cidadania, envolvido com associações cívicas e com o jornalismo, más como pessoa, como cidadão (Couto 2012, Bloque 2, min. 1).

Luego de abandonar el Frelimo, Mía Couto retomó sus estudios universitarios en la carrera de biología, profesión que hasta la fecha ejerce a la par de la escritura, y que, según su propio testimonio (Couto 2012, Bloque 3, min. 3), ha favorecido el contacto con la gente de las poblaciones rurales, lo que a todas luces forma parte esencial de su narrativa.

A la par de la propuesta literaria de Mía Couto, el trabajo de otros escritores jóvenes también comenzaba a abrirse a “novas perspectivas fora da literatura empenhada, permitindo-lhes caminhos até aí impensáveis [...], a partir daí, estava instaurada uma aceitabilidade para a livre criatividade da palavra” (Laranjeira 1995: 262). Y con esta nueva tendencia de la literatura mozambiqueña se prefiguraba una nueva generación, a la que Pires Laranjeira llama “A geração moçambicana pos-colonial” (2001: 195).

---

<sup>6</sup> Empleo aquí la categoría de “postura autorial” que desarrolla Jérôme Meizos (S/F), entendida como “la puesta en escena mediática en el contexto de la cultura del espectáculo [...] que constituye la ‘marca’ específica de un escritor, el rasgo que lo distingue como parte de su estrategia literaria”.

Uno de los emblemas de esta nueva generación fue la revista *Charrua*,<sup>7</sup> cuya institucionalización dependió en gran medida de la fundación de la Associação dos Escritores Moçambicanos (AEMO), a la que se integraron autores como Ungulani Ba Ka Khosa, Pedro Chissano, Juvenal Bucuane, Hélder Muteia y Marcelo Panguana, a los que posteriormente se integró “uma nova ordem estético literária” (2001:195) que darían seguimiento a este despunte de las letras mozambiqueñas, a saber: la novelista Paulina Chiziane –quien en un principio fue rechazada de la Asociación por ser mujer<sup>8</sup>–, el poeta Eduardo White, Nelson Saúte, Luís Carlos Petraquim y Suleiman Cassamo, quien sólo ha publicado un puñado de cuentos. Los temas y tratamientos literarios de las obras de estos autores reflejan el grado de violencia que vivió Mozambique durante la guerra civil, el profundo deterioro del tejido social que marcó para siempre la memoria del pueblo mozambiqueño y su literatura, pero también son muestra de la ejecución de muy diversas estrategias para dar respuesta a los desafíos que enfrentaba la sociedad mozambiqueña.

En 1992, después de quince años de guerra civil, se logró finalmente la firma del Acuerdo General de Paz y con la apertura del régimen llegó la estabilidad, tan necesaria para la consolidación de la nación mozambiqueña. Este hito de la historia de Mozambique coincidió con otro parteaguas de su literatura: la publicación de la primera novela de Mia Couto, *Terra sonâmbula* (1992), que según Pires Laranjeira “pode considerar-se provisoriamente o final deste período de pós-independência” (1995: 262). Además de la coincidencia entre el hito histórico y la publicación de *Terra sonâmbula*, lo que hizo tan emblemática a esta obra fue su capacidad para “construir uns meandros simbólicos das consequências da guerra, do desnorte que atingiu

---

<sup>7</sup> La revista *Charrua* fue fundada en 1984 por el escritor Ungulani Ba Ka Khosa, tenía una periodicidad bimestral y se publicaron ocho números.

<sup>8</sup> Según Pires Laranjeria, durante el Seminário em Literaturas Africanas, de la Universidade de Coimbra (2014).

as populações moçambicanas e, ao mesmo tempo, traçar uma cativante alegoria sobre a leitura e o saber” (Laranjeira 2001: 196).

En *Terra Sonâmbula* podemos encontrar las fórmulas estilísticas y temáticas que se repetirán a lo largo de la novelística coutiana, que, como hemos visto, se caracteriza por el uso innovador del lenguaje y de la oralidad, la configuración simbólica, y el profuso empleo de recursos retóricos como metáforas, alegorías, comparaciones e hipérbolos. Son muchas y muy claras las constantes temáticas y estilísticas que se repiten en la novelística coutiana. Es posible establecer paralelismos concretos entre *Terra sonâmbula*, su cuarta novela titulada *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra* (2002) y *Jesusalém*, su penúltima novela: los narradores, niños en los tres casos, cuentan su historia en primera persona y reconstruyen su pasado a partir de cartas o cuadernos; predomina en las tres novelas la figura paterna o patriarcal, el tema de la transmisión del conocimiento, el paso de la estafeta vital de una generación a otra, y en este tránsito, superar las heridas causadas por la violencia de la guerra; en los tres casos la revelación final llega al configurarse una “verdad” ambigua y relativa, reconstruida a partir de diversas perspectivas y voces; en las tres novelas existe un secreto relacionado con la violación del personaje femenino como el móvil oculto de las acciones narradas. Todas estas líneas intertextuales entretejen un universo ficcional que rebasa el valor unitario de la novela para establecer, en conjunto, un proyecto narrativo sólido, en el que se configuran rasgos de identidad literaria de la narrativa mozambiqueña, y se plantean importantes cuestionamientos críticos que atañen a la configuración de la identidad del sujeto.

Según el análisis que realiza el investigador mozambiqueño Martins Mapera sobre la estructura narrativa de *Jesusalém*, “as personagens desempenham um papel primacial sobre o enredo [...] é a entidade motora da acção (2013: 257). La configuración arquetípica de los personajes es uno de los rasgos más importantes de la narrativa de Mía Couto; se trata de

sujetos excluidos o que pertenecen a mundos periféricos y dispares, y que convergen en espacios transfronterizos, casi siempre víctimas de la violencia de la guerra, sometidos a duros dilemas éticos por los que se ven en la necesidad de cuestionar los criterios deontológicos convencionales. Por este motivo he considerado pertinente aproximarme al análisis de la dimensión social del silencio en la novela a partir de la noción de *sujeto subalterno*.

La categoría de sujeto subalterno es muy compleja y, vista desde la perspectiva de los estudios culturales, cuenta con una diversidad tan amplia de matices que llega a tornarla confusa y no siempre aplicable a los casos simbólicos o ficcionales del tipo que estudia el análisis literario. Sin embargo, vista desde un enfoque más laxo, esta noción resulta muy adecuada para el estudio de las literaturas poscoloniales que problematizan la subalternidad del sujeto.

En India, a inicios de la década de los ochenta, Ranajit Guha uno de los fundadores del grupo de Estudios Subalternos, aplicó la categoría de subalterno como “denominación del atributo general de subordinación” (1982: 23), es decir, aquellos grupos marginales que no tienen acceso al poder o que carecen de agencia<sup>9</sup>. Gayatri Spivak (considerada junto con Edward Said y Homi Bhabha como uno de los tres pilares de la teoría poscolonial) desarrolló la noción de subalternidad en su célebre texto “Can the subaltern speak?” (1988 y 1993), donde cuestiona la categoría de “subalterno” aplicada al sujeto femenino a partir del sacrificio *sati* – la viuda que se autoinmola en la pira de su esposo–, y del suicidio de la joven Bhubaneswari, malinterpretado como resultado de “un amor ilícito”<sup>10</sup>.

---

<sup>9</sup> El término “agency” no tiene un equivalente en español, sin embargo en el ámbito de los estudios poscoloniales se ha extendido el uso de esta categoría entendida como “the ability to act or perform an action”. Aplicada al contexto poscolonial representa “the ability to initiate action in engaging or resisting imperial power” (Ashcroft 1998: 8).

<sup>10</sup> Nearly a decade later [explica Spivak], it was discovered that she was a member of one of the many groups involved in the armed struggle for Indian independence. She had finally been entrusted with a political assassination. Unable to confront the task and yet aware of the practical need for trust, she killed herself. Bhubaneswari had known that her death would be diagnosed as the outcome of illegitimate passion. She had

En respuesta a Spivak, la investigadora ghanesa Abena P. A. Busia (1990) aplica la noción de subalternidad del sujeto femenino a la literatura para examinar el silenciamiento que experimentan los personajes femeninos en algunas obras canónicas como *Heart of Darkness* o la misma *The Tempest*, paradigma de la poscolonialidad, motivo por el cual su texto se titula “Silencing Sycorax”. Su afirmación acerca de que “one of the primary characteristics in the representation of the African woman is the construction of her inactive silence” (86), me permitirá poner especial énfasis en el silenciamiento del personaje femenino para cuestionar hasta qué punto es silenciado, se denuncia su silencio o se procura darle una voz.

Por último, quiero tomar en cuenta la propuesta de Fernando Coronil, en tanto que nos proporciona un enfoque más flexible del concepto de subalternidad al definirlo como una categoría “relacional”:

Dominance and subalternity are not inherent, but relational characterizations. Subalternity defines not the being of a subject, but a subject state of being. This relational and situational view of the subaltern may help anticolonial intellectuals avoid the we/they polarity underlying Spivak’s analysis and listen to subaltern voices that speak from variously marginalized places (1994: 649).

Estas cuatro perspectivas de la subalternidad, encartadas en un mismo marco teórico me darán la pauta para analizar la configuración de los personajes de *Jesusalém*, así como la forma en que representan distintos modelos de silenciamiento.

Como sucedió en otras literaturas africanas, el género de la novela<sup>11</sup> resultó idóneo para la representación crítica del tiempo histórico y de la compleja problemática poscolonial de

---

therefore waited for the onset of menstruation. While waiting, Bhubaneswari [...] perhaps rewrote the social text of *sati*-suicide. [Y ante la sordera que dicha intencionalidad produjo, Spivak concluye:] The subaltern cannot speak. (1998: 103-104).

<sup>11</sup> Autores como Elleke Bohemer señalan la controversia en torno al uso de un género occidental, como la novela en la construcción de una literatura nacional poscolonial: “The genre itself represents the take-over of a colonial style” (1995: 236). Aunque el señalamiento es pertinente, hay que tomar en cuenta la tradición literaria occidental

Mozambique<sup>12</sup>. En palabras de la académica brasileña María do Carmo Ferraz, quien estudia la obra de Mía Couto desde una perspectiva historicista, “em Moçambique podemos identificar uma coincidência entre a intensificação da guerra e o aparecimento do romance” (2008:149). La representación ficcional hizo posible el abordaje de temas difíciles, y al mismo tiempo abrió la posibilidad de reconfigurar el universo mozambiqueño a partir de sus elementos más entrañables, emotivos y valiosos: los valores étnicos, tradicionales, familiares y las cualidades humanas esenciales.

En *Jesusalém* encontramos dos instancias narrativas, dos visiones distintas de la realidad que se traslapan para dar testimonio de la búsqueda del olvido y de la reconstrucción de la memoria por medio de la escritura. En la primera, Mwanito cuenta desde el presente de la narración la historia de su infancia en Jesusalém, un campamento abandonado, lejos de todo, a donde su padre se retira para olvidar la muerte de su esposa. Silvestre Vitalício, padre del narrador, no sólo obliga a sus dos hijos a seguirlo en su diáspora, sino que les impone la creencia de que el mundo se ha terminado, sólo queda ese lugar y ellos –Mwanito, su padre, su hermano Ntunzi, el tío Aproximado y el soldado Zacarías Kalash–, son los últimos humanos sobre la tierra.

El tono poético de añoranza del pasado del narrador protagonista, Mwanito, se imprime en el uso alternado de las conjugaciones en pretérito perfecto con el pretérito imperfecto con

---

de la que parte Mía Couto, en concreto, como muchos de los escritores africanos. Es inviable volver sobre los pasos de la historia para regresar las cosas a su origen.

<sup>12</sup> Mozambique cuenta con una población de aproximadamente veintiún millones, de los cuales el 75% se encuentra en las zonas rurales y practica la agricultura de subsistencia, vulnerable a sequías e inundaciones. El índice de pobreza es muy alto: para las zonas rurales es de 71% y para las urbanas de 62%. El porcentaje de niños con desnutrición crónica es de 42%, y la esperanza de vida no supera los 42 años. El índice de analfabetismo en las zonas rurales es de hasta 72%, mientras que en las ciudades es de 33 y hasta de 42% cuando la cifra se refiere a las mujeres. Las principales causas de muerte son el sida, la malaria, la diarrea y la tuberculosis. La desigualdad de género en educación y salud es dramática, a pesar de que Mozambique cuenta con una de las legislaciones “más sensibles” en tema de género de los países de África del Sur. Los datos fueron proporcionados por Prosalus, organización no gubernamental, miembro de Coordinadora ONGD España que se aboca a promover la salud en varios países de África y América Latina. La investigación está datada entre 2004 y 2005.

que relata las acciones habituales y el estado de las cosas en Jerusalém, en la primera mitad de la novela: “O nosso quotidiano estava regulamentado do nascer ao pôr do Sol” (Couto 2009: 40). La focalización infantil, una voz aparentemente ingenua, llena de poesía, se entreteje con la glosa de las palabras dichas por los personajes, entre los que destaca el tono parenético y sentencioso del discurso de Silvestre Vitalício: “Velhice não é idade: é um cansaço. Quando ficamos velhos, todas as pessoas parecem iguais. Essa era a lamentação de Silvestre Vitalício [...] Outras vezes –e foram tantas vezes– Silvestre teria declarado: a vida é demasiado preciosa para ser esbanjada num mundo desencantado” (25). Por momentos, la focalización de narrador centra toda su atención en el personaje del padre, como si le cediera su lugar como protagonista de la historia, y cuando el padre se queda sin voz el hijo toma la estafeta vital para registrar sus palabras por medio de la escritura; este aspecto se puede entender a partir del concepto de herencia, como transmisión del conocimiento de una generación a otra o toma de estafeta, temática constante en la obra de Mia Couto, y que representaría en una lectura alegórica el conflicto entre la complejidad del origen –étnico, colonial y poscolonial– y la actualidad del sujeto.

A mitad de la novela irrumpe una segunda instancia narrativa: Marta, una mujer portuguesa que llega a Jerusalém buscando a su esposo, un soldado de la guerra colonial que regresa a Mozambique enfermo de nostalgia. Los papeles, cartas y diarios que Marta escribe, referidos dentro de la diégesis del primer narrador, revelan a Mwanito, lector furtivo, un enfoque totalmente nuevo de la realidad. La intervención de Marta en la distopía maquinada por Silvestre suscita el giro que conduce al desenlace de la trama.

El modelo de enunciación descrito supone dos visiones parciales y fragmentarias del universo ficcional. Ambos narradores representan la realidad de manera poco fiable, ambos la reconstruyen al cifrar por escrito su testimonio personal, como señala el escritor

mozambiqueño Ungulani Ba Ka Khosa en el texto con que presentó *Jesusalém* en Maputo: “Não há uma verdade, há muitas verdades. Verdades relativas que se vão entrelaçando, formando um nó que o leitor vai desenlaçando” (2009). El mismo narrador, Mwanito, reconoce ante su hermano mayor: “*Nestas páginas tudo é a nossa vida. E viver, mano Ntunzi, quando é de verdade?*”<sup>13</sup> (293). Considero que el acto de reconstruir la memoria por medio de la escritura es el paradigma que atraviesa la obra de Mía Couto, el correlato de la temática del olvido. Ambos, la escritura como representación simbólica de la memoria, y el silencio como representación metafórica del olvido, son el objetivo último de la presente lectura hermenéutica.

El propio autor Mía Couto ha manifestado en repetidas ocasiones su preocupación por la problemática de la memoria, relacionada con el caso de la sociedad mozambiqueña de posguerra. Probablemente la declaración más categórica de esta inquietud es la que pronunció durante una conferencia magistral bajo el título “Guardar memorias, contar histórias e semear o futuro”, dictada a mediados de 2014, en Brasil:

Quando houve finalmente a paz, em 1992, eu pensava que o que seria a seguir era uma série de práticas de denúncia, de julgamento para fazer justiça e criar responsabilidade. Não foi assim, não. Como se houvesse uma esponja mágica os moçambicanos decidiram esquecer. A amnésia coletiva foi a resposta a um passado de sofrimento. E isso não foi uma decisão das instituições no poder [...], foram as pessoas comuns, de uma maneira tácita e silenciosa adotaram essa decisão de esquecer. ¿Mas será que é possível esquecer assim tanto? Eu acho que a resposta é “não”, esse esquecimento é uma mentira. Esconde crimes, esconde criminosos, esconde responsabilidades que devem ser trazidas à luz do dia. E a pergunta seria ¿por que é que se fugiu a essa lembrança? Há muitas respostas [...] Não é que se esqueceu. Existe sim um lembrar desse trauma que se operou num nível que não nos é acessível, não é acessível à modernidade, ao domínio da escrita. Por tanto houve uma catarse que foi feita nesse mundo da oralidade [...] O que é importante é que

---

<sup>13</sup> Los diálogos en letra cursiva son un uso editorial común en las novelas de Mía Couto, por lo que reproduzco fielmente este tratamiento tipográfico.

haja uma ponte entre esses dois mundos, em que haja uma tradução de isso que ocorreu para o domínio do mundo mais formal e aqui os escritores tem um papel, eu assumo que essa obrigação é nossa, de fazer essa espécie de tradução, e sermos tradutores dum tempo que não se quer dizer porque evoca sofrimento (Couto 2014: min. 25).

En el tercer capítulo retomaré algunas de estas declaraciones para cuestionar la crítica de la “amnesia colectiva” que Mía Couto expresa, a la luz de las diferentes clasificaciones de olvido histórico que desarrolla Connerton (2008) y cotejar ambas perspectivas con la manera en que se manifiesta la problemática del olvido en la novela.

Mi aproximación a las nociones de olvido y memoria parte de las premisas filosóficas desarrolladas por Paul Ricoeur en uno de sus últimos libros, *La mémoire, l'histoire, l'oubli* (2000), donde teoriza la problemática de la memoria desde los preceptos de San Agustín, John Locke y Husserl, integrando nociones como las desarrolladas por Maurice Halbwachs y Pierre Nora. Además de tratarse de uno de los trabajos más completos sobre el tema, las aporías filosóficas que Ricoeur aborda son las mismas que cobran vida en la novela *Jesusalém*. Por esto considero pertinente utilizar el trabajo de Ricoeur como marco teórico para dar fundamento al análisis de la dimensión filosófica del silencio.

Aunque *Jesusalém* no proporciona ninguna referencia toponímica, es evidente en todo momento que se trata de un espacio ficcional que tiene como referencia el paisaje y contexto social y político de Mozambique. Sin embargo, la constante imprecisión referencial facilita el desarrollo de la dimensión alegórica de los elementos de la historia. El ambiente militarizado dentro de la pequeña comunidad de Jesusalém y las escasas pero significativas referencias a “la guerra”, llamada casi siempre así, de forma genérica, contribuyen a contextualizar la historia. De igual manera sucede con la temporalidad, que tampoco se encuentra referida en la novela de manera directa, pero el escenario representado y algunos indicios permiten datar la narración durante la guerra civil: “Nessa odisseia cruzamos com milhares de pessoas que

seguíam em rumo inverso: fugindo do campo para a cidade, escapando da guerra rural para se abrigarem na miséria urbana” (21). Una pista más concreta es el anuncio que hace uno de los personajes “*Morreu o presidente [...] Foi num acidente*” (81), que puede interpretarse como referencia a la muerte de Samora Machel<sup>14</sup>, quien falleciera en un accidente aéreo. Otra importante conjetura es que tal acontecimiento histórico tuvo lugar en 1986, y el narrador lo registra a sus once años, de lo que se puede deducir que nació en 1975, año de la independencia de Mozambique.

Ese tipo de guiños a la historia de Mozambique no son raros en la obra de Mia Couto. En *Terra Sonâmbula*, el hermano menor de Kindzu nació el 25 de junio de 1975 y su padre le dio por nombre Vinticinco de Junho, pero por ser un nombre muy largo lo llaman Junhito, lo que trae a cuento el nombre del narrador de *Jesusalém*: Mwanito. Según la nota al pie, *mwanito* es el “Diminutivo aportuguesado de *mwana*, ‘rapaz, menino, filho’, em chissena, língua do Centro de Moçambique” (44). Además de que dicho nombre condena al personaje a permanecer en un estado infantil, aun cuando deja de ser un niño (lo cual también puede tener una lectura simbólica), el hecho de que se trate de un nombre por antonomasia expresa una literal carencia de identidad del personaje, quien al serle negado un nombre propio se le niega también una parte importante de su calidad de individuo.

La onomástica en las novelas de Mia Couto es casi siempre significativa, jocosa, además de simbólica. En *Jesusalém* el padre decide fundar esta nueva “nación” y dejar atrás su pasado, para lo cual realiza una “cerimónia de desbaptismo”, en la que cambia de nombre a sus habitantes:

Orlando Macara (nosso querido Tio Madrinho) passou a Tio Aproximado. O meu irmão mais velho, Olindo Ventura, transitou para Ntunzi. O ajudante Ernestino Sobra foi

---

<sup>14</sup> Samora Machel fue el primer presidente de Mozambique después de la independencia, su muerte armó gran revuelo por la sospecha de que el accidente hubiese sido provocada por órdenes de la Renamo.

renomeado como Zacaria Kalash. E Mateus Ventura, meu atribulado progenitor, se converteu em Silvestre Vitalício. Só eu guardei o mesmo nome: Mwanito.  
–*Este ainda está nascendo* –justificou assim meu pai a permanência do meu nome” (Couto 42).

En relación con el tema de la memoria, es importante señalar este aspecto del cambio/ausencia de nombre como metáfora de la problemática de identidad que la novela aborda: el patriarca quiere dejar atrás toda evocación de la vida pasada y para ello se despoja a sí mismo y despoja a los demás de su nombre propio como metonimia de su historia, en contraste con Mwanito, que al ser un niño de tres años cuando llega a Jerusalém, no necesita ser despojado de su nombre (aunque lo hubiese tenido, información que la novela no da) ya que no tiene memoria alguna a la cual renunciar.

Según la teoría onomástica (Lamping 1983) el fenómeno de cambio de nombre indica una desestabilización de función identificadora que por lo general es consecuencia o conlleva un cambio también en la identidad del sujeto. De acuerdo con Stuart Hall, la problematización de la identidad del sujeto puede definirse a partir del concepto de “crisis of identity, [entendida como] a loss of a stable ‘sense of self’, [...] the dislocation or de-centering of the subject” (1996 b:597). Y la manera de contrarrestarla es por medio de la narrativa del yo: “If we feel we have a unified identity from birth to death, it is only because we construct a comforting story or ‘narrative of the self’ about ourselves” (1996-b: 598).

Otro aspecto importante relacionado con la problemática de la memoria y la identidad que podemos observar en este momento de la novela es la negación del pasado tradicional étnico por parte del patriarca Silvestre. Durante la ceremonia de “desbaptismo”, Tio Aproximado irrumpe para pedir que “ao menos ele se lembrasse dos antepassados para nomear os filhos. Sempre tinha sido assim, geração após geração. / –*Sossegue os nossos avós, dê o nome deles aos meninos. Proteja esses miúdos*”, a lo que Silvestre responde tajante: “–*Se não há passado,*

*não há antepassados* (43)”. Con esto, la problemática de identidad pasa de lo individual a lo social para dar lugar a la problematización de las “identidades culturales”, que el mismo Hall analiza en el contexto de la “diáspora” no como una esencia fija o como algo inherente, sino como “the unstable points of identification or suture, which are made, within the discourses of history and culture” (1990: 226). Y al igual que en el caso del sujeto individual, la formación y afirmación de las identidades culturales se logra, según Hall, por medio de una narrativa: “It is always constructed through memory, fantasy, narrative and myth” (226).

Por este motivo en *Jesusalém* tanto el acto de escribir como la materialidad de la escritura, entendida como todas aquellas representaciones materiales de la palabra escrita (cartas, papeles, libros, cuadernos y otros soportes gráficos), adquieren un valor simbólico. El acto de la escritura se manifiesta para las dos instancias narrativas como necesidad de desahogo y como estrategia para reinventar y explicar su propia historia. Sin lugar a dudas, en *Jesusalém* la palabra escrita es factor de cambio y de obtención de agencia por parte del sujeto subalterno, y constituye uno de los correlatos del olvido y del silencio.

Otra constante que predomina en las novelas y cuentos de Mía Couto es el empleo de configuraciones alegóricas, con un extenso sustrato de símbolos y metáforas que, al entrar en relación con los demás elementos narrativos, constituyen complejas elaboraciones cuyo significado está estrechamente unido a los planteamientos filosóficos de la obra. Parte de la importancia de este recurso radica en que las alegorías dan voz a pronunciamientos críticos y de denuncia. Sin embargo, aunque en *Jesusalém* existen numerosos guiños que permiten interpretar la intención crítica de la obra, así como la toma de postura ideológica con respecto a temas de importancia social, considero que el valor metafórico, alegórico y semántico rebasa esta intencionalidad primaria para alcanzar una dimensión filosófica y literaria más profunda.

A pesar de que la situación socioeconómica y política de Mozambique sigue siendo algo precaria, su literatura, a la par de las otras cuatro literaturas africanas de lengua portuguesa, ha continuado su proceso de consolidación. El horizonte crítico también se muestra favorable, sobre todo al abrirse a nuevas perspectivas teóricas y a nuevos ámbitos de recepción. En décadas anteriores predominaban los estudios de académicos portugueses o de otros países de Europa, pero se ha ido fortalecido progresivamente la crítica etnocentrista desde las universidades africanas. Las universidades brasileñas también han permanecido atentas al desarrollo de las literaturas africanas de lengua portuguesa y facilitan la extensión de sus márgenes hacia otras fronteras. El interés se ha propagado dentro y fuera de la periferia cultural entre académicos que quieren establecer un diálogo sur-sur con estas literaturas, como es mi propio caso y el del presente estudio.

En el contexto académico mexicano, el espacio que tienen las literaturas africanas sigue siendo reducido, por lo que considero necesario promover el acercamiento de la comunidad académica y de la sociedad en general a estas literaturas, que mucho guardan en común con nosotros y con la problemática de nuestro país. La violencia, corrupción y atraso que habita en sus páginas es semejante en mucho a los que se padecen en México, pero también son semejantes la voluntad de detener el horror por medio de la denuncia y el pronunciamiento, la intención de dar voz a los que son silenciados y afirmar la idea, el deseo, de una perspectiva futura alentadora.

Al momento que esto se escribe, la obra de Mia Couto tiene una recepción amplia<sup>15</sup> y cuenta con el reconocimiento de instancias canónicas como el Premio Camões (2013), máximo galardón en lengua portuguesa, o el premio Neustadt (2013). Existen numerosas traducciones

---

<sup>15</sup> Es posible acceder a la información actualizada de las ediciones y traducciones de la obra de Mia Couto por medio de la página de su agencia Literarische Agentur Mertin inh. Nicole Witt en: <http://www.mertin-litag.de>

de sus obras a lenguas europeas, incluido del español y, aunque estas ediciones lamentablemente no se distribuyen en Latinoamérica, ha comenzado a vislumbrarse el interés de algunas editoriales mexicanas, como es la edición de *Venenos de Dios, remedios del Diablo* (Almadía 2010). En el caso de Estados Unidos, recientemente fue publicada la novela *Jesusalém* con el título *The tuner of silences* (Biblioasis 2013), que recibió en su mayoría comentarios favorables por parte de la crítica periodística<sup>16</sup>.

La prolija producción literaria de Mía Couto tanto de novelas como de volúmenes de cuentos, desde la publicación de *Terra sonâmbula* hasta la novela más reciente, *A confissão da leoa*, ha demostrado que su literatura no sólo está comprometida con la causa nacionalista o con la instauración de ciertos patrones estéticos, sino que se arriesga a traspasar las fronteras (territoriales, raciales, culturales) y disolverlas con el fin de construir, dentro de sus universos ficcionales, una idea de nación abierta e incluyente e ir en busca de una identidad que, en lugar de negar para desmarcarse de lo diferente, se afirma en la semejanza para encontrarse en el otro.

---

<sup>16</sup> Es posible consultar las principales notas de prensa desde la página de la editorial: <http://www.biblioasis.com/mia-couto>

## II. LAS DIMENSIONES SEMÁNTICAS DE LA METÁFORA DEL SILENCIO

*Lo inexpresable ciertamente existe, se muestra. Es lo místico.*

WITTGENSTEIN

### 1. SILENCIO

El silencio desempeña un papel determinante en la significación de los textos literarios. En su calidad de pausa, como metonimia de la ausencia de voz o como categoría filosófica, de forma tácita o explícita, el silencio puede tener tanto o más peso en el significado de una obra que lo expresamente dicho por medio de las palabras. Sin embargo, la naturaleza paradójica del silencio (que dice al no decir), su calidad de no-signo, nos llevan a cuestionar desde la perspectiva hermenéutica la manera en que es posible asignarle un sentido más o menos determinado. En otras palabras, ¿cómo se define el significado del silencio? ¿Cómo se interpreta?

En *Jesusalém* la noción de silencio aparece de forma recurrente y, como he dicho ya, su papel en la configuración semántica de la obra es esencial. La académica madeirense Celina Martins (2006) señala múltiples ejemplos en los que “a escrita coutiana tece a imagem da repentina alalia” (39). En el capítulo de su estudio *Entrelaçar das vozes mestiças* titulado “A repentina mudez depois da guerra”, Martins determina que “a dificuldade de expressão revelase na obra de Mía Couto por causa das contínuas guerras que violentaram radicalmente o modo de vida da comunidade” (39). Aunque concuerdo con Martins y algunas de las consideraciones que expondré confirman su hipótesis, antes de continuar con las analogías que se desprenden de esta afirmación con respecto a *Jesusalém*, considero necesario profundizar en el análisis de las dimensiones semánticas del silencio de la novela que nos ocupa, a fin de

reunir los argumentos necesarios para comprender la relación entre el silencio y los horrores de la guerra, así como para determinar el modo en que esta categoría funciona como estrategia literaria en la configuración del sentido de la obra.

El silencio es una categoría referencial; por sí solo carece de sentido. Se sabe que existe por ser una *ausencia* notoria con respecto al sonido, la enunciación vocal o el signo que debería estar en lugar del espacio vacío que produce, muchas veces a la par de la extrañeza. El silencio de una casa sólo existe en función de la ausencia de los sonidos cotidianos que podrían habitar esa casa y que, no obstante, están ausentes. De forma similar, el silencio como parte de la enunciación, o mejor dicho, de la no-enunciación, es un vacío y sólo existe en referencia a algo que podría o debería ser dicho, pero que por algún motivo se calla. Por lo tanto, la interpretación del silencio se deriva de la referencia, del contexto comunicativo en que se enmarca.

Otro señalamiento tautológico necesario es la existencia de dos formas distintas de silencio que se corresponden con los términos en latín *silere* y *tacere*. El primero “es un verbo intransitivo, que no sólo se aplica al hombre sino también a la naturaleza, a los objetos, o a los animales, y que expresa tranquilidad, una presencia apacible que ningún ruido irrumpe” (Le Bretón 1997: 13), por lo que podemos decir que se trata de la característica asociada a un individuo, a un objeto o a una dimensión espacio-temporal. En literatura el silencio al que alude *silere* normalmente es referido de forma explícita, como parte de la descripción o como acotación: “ella bajó la mirada sin dar respuesta” o “un silencio de catedral invadía todos los rincones de aquella ciudad olvidada”. Por el contrario, el segundo término, *tacere*, se refiere al acto de callar que realiza el sujeto de la no-enunciación: la palabra no dicha. Según Le Bretón, *tacere* en el contexto comunicativo “implica que uno de los interlocutores guarda silencio confiriendo a su proceder un significado inequívoco, capaz de causar extrañeza” (14). Es

cuando el acto de callar implica “una retirada fuera del lenguaje, una voluntad explícita de no ofrecer la propia palabra al otro”. Lo paradójico de esta forma implícita o “tácita” de silencio, es que sólo puede existir en el silencio mismo, ya que señalarlo por medio de un signo, un gesto o una voz –colocar el dedo sobre los labios, decir “me niego a responder”– rompería su cualidad silenciosa.

En palabras de Luis Villoro a este silencio significativo “lo único capaz de significarlo cabalmente es la negación de toda palabra” (1996: 77). Esta retirada del lenguaje es lo que Villoro interpreta como la “función significativa” del silencio (53). Luego de explorar a lo largo de su ensayo las formas en que el silencio “suplanta” al lenguaje, concluye que su significado intrínseco es señalar el hecho de que “la palabra es algo limitado y que la situación vivida la rebasa. El silencio es la significatividad negativa en cuanto tal: dice lo que no son las cosas vividas; dice que no son cabalmente reducibles a lenguaje” (68).

A partir de estas premisas es posible, por lo tanto, afirmar que la no-enunciación, en el contexto del lenguaje, implica una negación significativa. ¿Negación de qué? ¿Qué es lo que el silencio niega?, es la pregunta que corresponde hacer a la novela en cuestión. No obstante, el filósofo español José Luis Ramírez (2012) advierte que no debemos “dejarnos engañar por la aparente univocidad de los significantes de lo negativo y de la ausencia, [puesto que] la engañosa unicidad de la palabra ‘silencio’ oculta toda una serie de significados huidizos” (8). Y en este sentido, el silencio es una metáfora que utiliza el referente de la ausencia de sonido o de palabras “para apuntar, más que designar, a algo que desborda el lenguaje, diciendo lo indecible” (9).

En la novela de Mia Couto, existen numerosas aplicaciones de la palabra “silencio” ya sea en sentido denotativo o figurado. No obstante, la noción de *silencio* en *Jesusalém* comprende mucho más que la exégesis de cada caso independiente. A partir de los diferentes *silencios* la

novela configura un sentido metafórico complejo que no puede ser reemplazado por los términos que evoca: ausencia, olvido, negación. Es posible afirmar que la noción de silencio en *Jesusalém* “desborda al lenguaje”, apela a lo inefable, por lo que ha de ser entendida en los términos de Paul Ricoeur, como una “metáfora viva” (1975), capaz de producir un excedente de sentido inagotable. De ahí que las dimensiones semánticas del silencio sean un aspecto fundamental para comprender la propuesta de *Jesusalém* desde una perspectiva hermenéutica.

En el nivel más llano de significado se encuentra **el silencio como efecto sonoro**, las ausencias físicas de sonido representadas en la novela y que necesariamente se encuentran asociadas a la dimensión espacial, como en *silere*. En este grado de significación, el silencio denota la aridez, soledad y ostracismo, tanto del campamento de cazadores donde se ubica *Jesusalém*, en un páramo alejado de todo, como del estado de diáspora en que se encuentran sus cinco habitantes: “Depois do horizonte, figuravam apenas territórios sem vida [...]. Nestas longínquas paragens, até as almas penadas já se haviam extinto [...]. Ali existíamos tão sós que nem doença sofríamos” (Couto 2009: 13).

El paisaje sonoro descrito en la obra es tan parco que el único sonido ambiental al que se da lugar es el del vendaval que “anuncia” la llegada de Marta: “A tempestade parecia a sublevação dos pontos cardeais” (124). No se hace referencia alguna al canto de los pájaros y ni qué decir del canto, la música o los instrumentos musicales, que se encuentran entre las muchas expresiones prohibidas en *Jesusalém* (“as mulheres eram assunto interdito, mais proibido que a reza, mais pecaminoso que as lágrimas ou o canto” [37]). Es por ello que cuando sobreviene la ruptura del estado de las cosas, el menor indicio de melodía adquiere una importancia inusitada: “de súbito, o sucedido se deflagrou em espanto: meu pai trauteava uma melodia! Pela primeira vez, nos meus onze anos de vida, escutei meu velho cantar” (193). En su estudio sobre *Jesusalém*, Felisberto Seneta se apoya en los rasgos de la desolación del paisaje

para analizar “a retórica da devastação do espaço físico, psicológico e social, [y exponer el modo en que la novela] busca reinventar o espaço em ruínas, isto é, a nação moçambicana” (2013: 55). Es evidente que el silencio referido en la novela sugiere la interpretación de un sentido mucho más amplio: “Neste lugar até o silêncio faz eco” (Couto 141), describe Marta a su llegada a Jerusalém.

El siguiente escaño que nos adentra en esta amplitud de significado que el silencio connota es el **nivel simbólico**. El mutismo en que se encierran los personajes de *Jerusalém* se encuentra directamente asociado con el duelo que experimentan: “El silencio del mundo tras la pérdida de un ser querido ocupa el lugar provocado por la ausencia [...], es como una interrupción de la existencia, una sombra del desaparecido que deja tras de sí” (Le Breton 200). Los dos personajes viudos de la novela, Marta y Silvestre Vitalício, adoptan la convención de guardar silencio como símbolo<sup>17</sup> de su condolencia: “Depois da ida ao cemitério, Silvestre Vitalício não mais deu acordo de si. Era um autómato, sem alma, sem fala” (Couto 245). Silvestre mimetiza el silencio de la muerte, la ausencia de su esposa, y decide hundirse en el silencio como símbolo de un insuperable estado de duelo.

Pasar del significado denotativo del silencio a una **dimensión metafórica** de lo que esta noción representa en la novela, supone considerar dos planos superpuestos: el tropo dentro de la diégesis, los momentos del texto en que esta categoría adquiere un significado concreto y trascendente para la obra, y la diégesis como tropo, es decir, el silencio en un sentido metafórico más complejo, como una lente a través de la cual podemos interpretar la obra en su conjunto.

---

<sup>17</sup> Helena Beristáin (1988: 458) define “símbolo” como “aquel signo que, en la relación signo-objeto, se refiere al objeto que denota en virtud de una ley o convención que es su condición constitutiva y que suele consistir en una asociación de ideas generales que determina la interpretación del símbolo por referencia al objeto [...] como consecuencia de una asociación mental”.

Para considerar **el primero** de ambos planos, el del silencio como tropo, propongo partir de la definición general de metáfora como “resultado de un proceso de interacción entre dos términos por el cual uno de ellos siempre textualizado, pierde su propia referencia, la sustituye por la de otro, expreso o latente, y organiza su estructura semántica con rasgos de significado de ambos” (Bobes 2004: 117). La relación por analogía entre silencio y vacío de voz o entre silencio y ausencia implica el desplazamiento metonímico de la dimensión sonora –la ausencia física de sonido inherente al silencio– al lenguaje, a la expresión del individuo que calla, o a su presencia. Aunque el desplazamiento semántico es mínimo y en el habla común se encuentra asimilado, es necesario tomar en cuenta este primer matiz metafórico de la noción de silencio. Ejemplo de ello es la analogía que se establece en la expresión “o silêncio do meu pai nos mantinha calados aos dois” (Couto 154), donde el término “silencio” sustituye la ausencia de voz, de palabras y del posible pronunciamiento contenido en ellas.

Este desplazamiento también se suscita en el caso de sujetos colectivos o abstractos. Por ejemplo, cuando se habla del silencio de una institución, donde el término “silencio” señala la falta de respuesta que se demanda a la misma, o a una entidad abstracta, como cuando se habla de “el silencio de Dios” por la falta de la providencia que de él se espera. Lo mismo se infiere del silencio tabú, donde una colectividad conviene en negar cualquier alusión a determinado tema, como la memoria del horror: “Frente a ese recuerdo traumático [el holocausto], el silencio parece imponerse a todos aquellos que quieren evitar culpar a las víctimas y algunas víctimas, que comparten ese mismo recuerdo ‘comprometedor’ prefieren, ellos también, guardar silencio” (Pollak 1989: 5).

El empleo recurrente de la palabra “silencio” con una clara intencionalidad poética implica un mayor desplazamiento del significado. En estos casos se crea una “tensión” entre el sentido denotativo y connotativo de los términos utilizados, de la cual se deriva una “nueva ampliación

del sentido” (Ricoeur 1976: 65) cuyas dimensiones sólo se pueden describir a partir de una extensa perífrasis. Ejemplo de esto es la expresión “escorria silêncio até nos olhos baixos do meu irmão” (Couto 204), donde el término “silencio” *connota* la ausencia de mirada en el gesto del personaje y, en conjunción con el término “escurrir”, metaforiza una suerte de llanto silencioso. Al tomar en cuenta el contexto y los antecedentes del relato (el rigor del patriarca ejercido de forma violenta, las múltiples ocasiones que Silvestre golpea a Ntunzi, el hermano mayor, así como la constante rivalidad entre ambos) permiten inferir la contención y la impotencia a que se ve sometido el personaje, así como la rabia y el cúmulo de emociones que el gesto connota y que se nos revela por medio de la metáfora.

Dentro de la diégesis se encuentran otros silencios que, sin ser necesariamente interpretados como tropo, desempeñan un papel crucial en el significado de la obra y en su valor literario: los espacios de indeterminación (Iser 1987: 133), aquello que los narradores eligen no decir. Estos silencios, desde la perspectiva de la estética de la recepción, son la “condición de efectividad de la prosa literaria. [...] Los lugares vacíos de un texto literario no son de ninguna manera, como quizás pudiera suponerse, un defecto, sino que constituyen un punto de apoyo básico para su efectividad” (138). En el caso de *Jesusalém*, el vacío más evidente es al mismo tiempo el móvil inicial de las acciones narradas: ¿cuál fue la causa de la muerte de la madre, Dordalma? y ¿por qué Silvestre se niega a hablar de ello? ¿Por qué se niega toda memoria que tenga que ver con el origen materno del narrador, con el principio femenino en sí? Son las interrogantes que tejen la intriga y mantienen vivo el deseo del lector por pasar de una página a la siguiente para desentrañar el misterio.

La promesa narrativa queda planteada desde la primera línea de la novela: “A primeira vez que vi uma mulher tinha onze anos” (Couto 13). ¿Cómo es posible que un niño de once años jamás haya visto a una mujer? ¿Acaso jamás conoció a su madre? El espacio de

indeterminación con respecto a la figura femenina y materna es tan evidente y tan grande que la novela en sí parece adquirir la forma de una rueda en la que todos los elementos dichos se encuentran dispuestos en torno a ese espacio vacío. El único elemento manifiesto que hace referencia a la madre, además de las vagas y escasas descripciones, es el nombre de Dordalma, que caracteriza por sí solo al personaje y que supone dolor (*dor*, en portugués), más el componente incorpóreo y místico de la “presencia” (o mejor dicho ausencia) de la figura femenina de la madre:

De novo, era Dona Dordalma, nossa ausente mãe, a causa de todas as estranhezas. Em lugar de se esfumar no antigamente, ela se imiscuía nas frestas do silêncio, nas reentrâncias da noite. E não havia como dar enterro àquele fantasma. A sua misteriosa morte, sem causa nem aparência, não a roubara do mundo dos vivos (36).

Quienes ejercen esta forma tácita de silencio en la diégesis de la novela son las instancias narrativas. Tanto Mwanito (el narrador del primer plano diegético), como Marta (en un segundo plano de la diégesis) tienen una visión parcial de la realidad y reconstruyen el testimonio de lo vivido desde una perspectiva autodiegética. A su vez, la instancia que se encuentra “detrás” de estos dos narradores, que los alterna y los pone en concierto con una intencionalidad narrativa y estética, es decir, el “autor implícito” (Booth 1988: 125)<sup>18</sup>, dosifica la información en un juego de luces y sombras, siembra las pistas que el lector deberá unir y completar a fin de formar el cuadro completo de la trama. De este modo permite, por un lado,

---

<sup>18</sup> Wayne C. Booth identifica la función del “autor empírico” en el texto literario como aquel “who knows that the telling is in one sense an artificial construct but who takes responsibility for it”, y la diferencia tanto del narrador como de la “inferable voice of the flesh-and-blood person” (2005: 125).

“la interacción entre texto y lector” (Iser 134)<sup>19</sup> y, por otro lado, que se verifique la *anagnórisis*<sup>20</sup>, la revelación de las causas de las acciones en el momento climático de la obra. El descubrimiento se realiza por medio de la lectura de una carta, es decir, por medio de un texto “puesto en abismo”, producido por una de las instancias narrativas (Marta), cuya perspectiva de la realidad sigue siendo fragmentaria y parcial. En otras palabras, mucho del sentido de la obra y de la resolución del argumento sigue quedando en silencio, y es el lector quien deberá configurar su propia versión a partir de la información proporcionada, o bien, ponerla en duda.

A partir del concepto de *iconicité* de Greimas, y de las premisas sobre la “metáfora viva” de Paul Ricoeur, Luz Aurora Pimentel (2012) define la metáfora icónica, que constituye el **segundo plano** de la metaforicidad al que quiero referirme para intentar la exégesis de la noción de silencio como estrategia literaria, esto es, la diégesis como una estructura compleja que entreteje los diferentes planos de significación para producir un sentido distinto, abstracto, cuyas connotaciones pretendo discernir con mi lectura. De acuerdo con Pimentel, la metáfora icónica se concibe como

una relación de manipulación y revalorización semánticas entre el *grado dado* y el *grado construido* de la metáfora. El vehículo o grado dado de la metáfora es la totalidad del enunciado que remite a las formas de significación no sólo construidas, sino más abstractas, mismas que construirían el tenor o grado construido de la metáfora. (212)

---

<sup>19</sup> En el artículo “El proceso de lectura”, Iser expone con mayor detenimiento el “proceso dinámico” mediante el cual “lo dicho sólo actúa realmente cuando remite a lo que calla. Y como lo callado es el revés de lo dicho, sólo por ello adquiere sus contornos. Lo que se dice aparece ante un trasfondo que, como dice Virginia Woolf, actúa significativamente dejando sólo adivinar los datos. [...] Lo no dicho constituye el estímulo de los actos de constitución, si bien tal productividad está controlada por lo que se dice, lo que a su vez tiene que transformarse cuando por fin logra aparecer aquello a lo que se refería” (Iser 1987-b: 150)

<sup>20</sup> Helena Beristáin define “anagnórisis” como: “Proceso retórico –considerado de gran importancia– que conduce a un momento en que la repentina recepción de información origina en el súbito reconocimiento de un personaje, de un objeto o de un hecho, por parte de otro personaje, o por parte del público” (51).

El “grado dado” correspondería entonces a los diversos enunciados metafóricos que hacen alusión al silencio con sus diversos rasgos semánticos, mientras que el “grado construido” de la metáfora icónica sería el efecto de sentido que producen en su conjunto.

En otras palabras, la compleja interacción entre los diversos silencios tácitos y enunciados de la novela que refieren el silencio de forma explícita, me permitirá interpretar la iconicidad de la metáfora y desentrañar el modo en que funciona como estrategia literaria para revelar la problemática del olvido histórico, la crítica y la denuncia que propone, así como realizar una lectura alegórica, social y filosófica de la novela.

La “imagen” metafórica del silencio que remite a este segundo plano se encuentra planteada desde el momento en que el narrador se presenta, en el título del primer apartado: “Eu, Mwanito, o afinador de silêncios” (Couto 13). La expresión hace las veces de epíteto y de genitivo<sup>21</sup> para designar al narrador en función de un oficio que sólo puede entenderse en sentido figurado, puesto que evidentemente se trata de un oxímoron<sup>22</sup>: los silencios no se pueden afinar, “silencios” y “afinador” son categorías antitéticas.

La imagen engasta los significados posibles del silencio, con la isotopía musical relativa al verbo “afinar”, que en su modo intransitivo denota el acto de entonar a la perfección un sonido, y que incorpora a la imagen metafórica las nociones de armonía y de ejecución –en términos musicales– de un episodio sonoro en un tiempo y un espacio determinados, aun

---

<sup>21</sup> Para Carmen Bobes, la metáfora nominal “puede desempeñar la función de ‘genitivo’ si es un nombre traspuesto a la función de adjetivo mediante el transpositor ‘de’” (193). El DRAE define “genitivo” como: “uno de los casos de la declinación de algunas lenguas, [...] que puede denotar propiedad, posesión o pertenencia, el objeto sobre el que recae o que produce la acción transitiva expresada por un nombre”. Lo paradójico en términos gramaticales es que en el sintagma “afinador de silencios” el genitivo se refiere a la acción intransitiva (afinar) en una estructura verbal transitiva (de silencios).

<sup>22</sup> Helena Beristáin define el oxímoron como una “figura semántica o tropo que resulta de la ‘relación sintáctica de dos antónimos’. Es a la vez una especie de paradoja y una especie de antítesis abreviada que involucra generalmente dos palabras o dos frases. Consiste en ponerlas contiguas a pesar de que una de ellas parece excluir lógicamente a la otra” (373).

cuando dicha ejecución sea no de un sonido melodioso, sino de un vacío de sonido igualmente armónico.

Además de ser un oxímoron, la expresión complementaria con que el narrador describe su “oficio”, a saber “Eu nasci para estar calado. Minha única vocação é o silêncio” (15), lleva esta “metáfora nominal” (Bobes 193) “afinador de silêncios” a un grado hiperbólico, como “única vocação”: nacer para el silencio implica el determinismo ontológico de llevar a cuestras lo que dicho silencio representa. El silencio metafórico referido en este sintagma no puede ser un callar ordinario o un rasgo de la caracterización del narrador, sino que necesariamente alude a una forma específica de silencio, hecho que se ratifica en su contexto narrativo:

Foi meu pai que me explicou: tenho inclinação para não falar, um talento para apurar silêncios. Escrevo bem, silêncios, no plural. Sim, porque não há um único silêncio. E todo o silêncio é música em estado de gravidez.

Quando me viam, parado e recatado, no meu invisível recanto, eu não estava pasmado. Estava desempenhado, de alma e corpo ocupados: tecia os delicados fios com que se fabrica a quietude. Eu era um afinador de silêncios.

–Venha, meu filho, venha ajudar-me a ficar calado.

Ao fim do dia, o velho se recostava na cadeira da varanda. E era assim todas as noites: me sentava a seus pés, olhando as estrelas no alto do escuro. Meu pai fechava os olhos, a cabeça meneando para cá e para lá, como se um compasso guiasse aquele sossego. Depois, ele inspirava fundo e dizia:

–Este é o silêncio mais bonito que escutei até hoje. Lhe agradeço, Mwanito (15-16).

El episodio verifica la situación en que tiene lugar esta forma particular de silencio, a la mitad entre un sentido literal que sería absurdo –el hecho de que el padre pida a su hijo que se siente a sus pies a “afinar silencios”, resultado de la locura que padece– y la referencia metafórica que el acto y el sintagma connotan. A lo largo de la novela se sigue haciendo alusión a esta forma específica de silencio (“Como podia burilar um silêncio, com tanto zumbido na minha cabeça?” [192], se pregunta Mwanito cerca del clímax de la historia), de modo que la suma de

referencias contextuales ayuda a definir su especificidad y significado. En términos narrativos, la novela refiere el antecedente causal de este silencio, de donde se derivan sus posibles interpretaciones:

No funeral da nossa mãe, Silvestre não sabia estrear a viuvez e se afastou para um recanto para se derramar em pranto. Foi então que me acerquei de meu pai e ele se ajoelhou para enfrentar a pequenez dos meus três anos. Ergui os braços e, em vez de lhe limpar o rosto, coloquei as minhas pequenas mãos sobre os seus ouvidos. Como se quisesse convertê-lo em ilha e o alonjasse de tudo o que tivesse voz. Silvestre fechou os olhos nesse recinto sem eco: e viu que Dordalma não tinha morrido. O braço, cego, estendeu-se na penumbra:

–*Alminhal!*

E nunca mais ele proferiu o nome de ela. Nem evocou lembrança do tempo em que tinha sido marido. **Queria tudo isso calado, sepultado em esquecimento.**

–*E você me ajude, meu filho.*

Para Silvestre Vitalício, a minha vocação estava definida: tomar conta dessa insanável ausência, pastorear demónios que lhe abocanhavam o sono. Certa vez, enquanto partilhávamos sossegos, arrisquei:

–Ntuizi diz que lhe faço lembrar a mãe. É verdade, pai?

–É o contrário, você me afasta das lembranças (18-19).

A partir de esta referencia queda establecida la relación de semejanza entre el silencio verbal y la voluntad de olvidar. Sin embargo, a diferencia del desplazamiento semántico que hay entre el término “silencio” y el acto verbal de callar, el uso metafórico que aquí se hace no alude a una cualidad sonora, sino que es desplazado hacia una cualidad mental o psicológica: es el recuerdo hiriente lo que precisa ser “callado”. En el caso de Mwanito, como no puede recordar a su madre ni tiene noción de su vida antes de la llegada a Jerusalém, su ausencia de memoria, su “silencio”, es natural y por eso puede ejecutarlo de manera armónica y perfecta. Su desconocimiento del pasado lo dota de una cualidad de pureza con respecto a los demás

habitantes de Jerusalém, que deben mantener a raya la memoria. En el caso de Mwanito, el silencio no es el resultado de una negación o impostura, sino fruto de una genuina inocencia.

En el tercer capítulo analizaré a mayor profundidad el tema del olvido, representado en la novela como el acallamiento de los recuerdos; sin embargo, considero importante mantener el énfasis de este estudio en la relación metafórica que hay en *Jerusalém* entre la noción de silencio y la negación de la memoria, es decir, el olvido, como el concepto que determina la “posición filosófica” (Bobes 192) que la metáfora del silencio representa: “Todas as histórias que o pai inventava sobre os motivos de abandonar o mundo, todas aquelas fantasiosas versões tinham um único propósito: empoeirar-nos o juízo, afastando-nos das memórias do passado” (Couto 26).

El último peldaño y basamento de esta secuencia hermenéutica sobre la metáfora del silencio corresponde al **nivel alegórico**, que se deduce de manera lógica si tomamos en cuenta la metáfora del silencio desde una perspectiva más amplia o si tratamos de seguir la continuidad de sus significaciones en los diferentes momentos de la obra. Como la misma Carmen Bobes señala: una metáfora alegórica es “aquella que después de la identificación inicial se prolonga matizando la primera relación o ampliándola” (205). Otra definición pertinente de este nivel ampliado de la metaforicidad de la obra es la que ofrece Jeremy Tambling: “a metaphor sustained, and developed, is allegory. Allegory describes one thing under the image of another, or speaks one thing while implying something else” (2010: 6). Esta duplicidad semántica, el juego de ambigüedades que se despliega con el hecho de decir una cosa enunciando otra, hace que esta figura implique mucho más que un mero adorno literario. “‘Serious’ uses of allegory come about because allegory makes abstract ideas appear real, forceful”, afirma Tambling (12). Así, los conceptos y abstracciones se refuerzan en el universo de la obra por medio de

proyecciones que sugieren una interpretación, aunque la relación entre el elemento alegórico y su interpretación no puedan sustituirse y quede siempre lugar para la ambigüedad.

Desde la perspectiva de la teoría poscolonial, el uso de la alegoría suele estar vinculado a una función social de crítica y denuncia, que por medio de abstracciones, proyecciones e imágenes simbólicas es capaz de arrojar luz sobre aspectos y temas que no siempre es posible o pertinente abordar de manera directa. Para dar cuenta de este fenómeno Frederic Jameson desarrolló el concepto de “national allegory”:

All third-world texts are necessarily, I want to argue, allegorical, and in a very specific way: they are to be read as what I will call national allegories [...]. Third-world texts [...] necessarily project a political dimension in the form of national allegory: the story of the private individual destiny is always an allegory of the embattled situation of the public third-world culture and society (1986: 69).<sup>23</sup>

Stephen Slemon retoma el enfoque poscolonial de Jameson para señalar la importancia de la alegoría como “a site upon which post-colonial cultures seek to contest and subvert colonialist appropriation through the production of a literary, and specifically anti-imperialist, figurative opposition or textual *counter-discourse*” (1987:11). En un trabajo posterior titulado “Post-Colonial Allegory and the Transformation of History”, Slemon profundiza en el tema de la alegoría en relación con la historia:

All allegorical writing is thought to be inherently involved with questions of history and tradition [...]. In the context of post-colonial cultures, however, the problem of history goes beyond the simple binary of either redeeming or annihilating the past [...] history as such becomes either an “intolerable pile” or a cultural absence, an post-colonial writing is full of strategies for transcending or going “beyond history” (158).

---

<sup>23</sup> Ashcroft apunta que algunos aspectos de lo planteado por Jameson fueron cuestionados y criticados: “Aijaz Ahmad vigorously criticized the homogenizing nature of this statement (see 1992). But Stephen Slemon suggested that what is really wrong with the suggestion is that it simply takes a Euro-centric literary notion of allegory and applies it to colonized societies” (1998: 9). Con la salvedad que suponen estas críticas, el concepto de “national allegory” sigue siendo pertinente para los fines del presente trabajo.

La lectura alegórica de una novela puede dar lugar a múltiples interpretaciones: “We can say that reading involves choices, deciding, perhaps unconsciously, what should be taken literally, at face value, and what should be taken allegorically” (Tambling 15). No se trata de encontrar una única lectura pertinente, sino que la pertinencia de las lecturas alegóricas posibles reconfiguran nuestra noción de la historia. Quizá más importante sea “the fact that the allegorical levels of meaning that open into history are bracketed off by a literal level of fiction interpolated between the historical events and the reader” en tanto que “the binocular lens of allegory refocuses our concept of history” (1988: 160 y 161). Pero ¿de qué manera?

Ana Mafalda Leite observa rasgos comunes en la narrativa tanto de Mia Couto como de sus compatriotas Paulina Chiziane y Ungulani Ba Ka Khosa, y afirma que

parece haver no propósito dos vários narradores, mais ou menos assumido, um objectivo didático e moralizante, tal como na prática comunitária na narração oral, alegorizando-se com as muitas histórias, entre outras coisas a crítica aos primeiros anos de independência [...]. Relatam uma visão desassomburada do país, e suas mutações pós-coloniais, questionando a identidade cultural (192 y 198).

En *Jesusalém* podemos encontrar guiños que es posible interpretar como reflejo de la situación política de Mozambique y que pueden ser interpretados de manera franca y burda a partir de la visión de Jameson y su “national allegory”. Muestra clara de ello es la parodia de “presidente” que representa Silvestre Vitalício cuando empieza a perder el control de la situación:

E deu-se a aparatosa aparição de Silvestre: fazendo de si mesmo uma viatura enquanto emitia intermitentes ruídos de sirenes. O teatro era simples: estava chegando uma autoridade. Fez de conta que lhe abriam a porta da imaginada viatura. Com sobranceira, subiu a um inexistente pódio e proclamou:

—*Senhores e senhoras. O assunto deste comício é da mais extrema gravidade [...].*

—*A partir de agora, não há cá «pai». A partir de hoje, eu sou a autoridade. Ou melhor, sou o Presidente [...].*

–*Jesusalém é uma jovem nação independente e eu sou o Presidente. Sou o Presidente Nacional [...].*  
*Aliás, como o meu nome já diz, sou o Presidente Vitalício...* (200-2002).

El viaje de retirada a Jesusalém puede ser entendido, también a partir de la alegoría de la diáspora, como el desarraigo del sujeto poscolonial y la problemática de identidad que enfrenta luego de obtener su libertad, aspecto que pone en conflicto el origen con el presente y la imposibilidad de volver a un pasado étnico del que mucho se ha perdido: “por mais que eu fizesse esforço continuava estranhando a casa onde havia nascido. Nenhum quarto, nenhum objeto me trouxe lembranças dos meus primeiros anos de vida” (234), dice Mwanito cuando es llevado de vuelta a la ciudad, hacia el final de la novela.

Aunque el análisis de las alegorías en *Jesusalém* puede ser tan extenso como para ser analizado en un estudio por sí mismo, el objetivo de este paréntesis es solamente poner en perspectiva la importancia de esta figura y la complejidad de la trama semántica que entreteje, para centrarme nuevamente en la noción de silencio y analizar su dimensión alegórica. Para Felisberto Seneta, “*Jesusalém* alegoriza um país que tenta fazer-se de um passado histórico traumático, sem o qual não pode imaginar o seu presente e o futuro inventando uma nova topografia mnemónica, histórica e identitária” (65). De acuerdo con esta premisa, la figura del “afinador de silencios”, puede constituir la representación individual de una entidad colectiva abstracta: una nación, el pueblo mozambiqueño, que se encuentra ante la disyuntiva de olvidar el pasado histórico traumático y dar viabilidad al presente y al futuro a partir de la reconfiguración de memoria y de la identidad del sujeto.

En un principio habíamos visto que el personaje de Silvestre asignaba un valor unívoco al silencio que “afinaba” Mwanito: el de la negación de la memoria, la construcción del olvido. Sin embargo, al analizar las diferentes dimensiones semánticas del silencio podemos ver la manera en que este valor simbólico se resignifica para dar una contracara distinta de la figura

del afinador de silencios. Al convertirse en *escritor*—no solo de su propia historia, sino de la de su “pueblo” la nación recientemente fundada de Jesusalém— Mwanito pone concierto entre lo que se dice y no se dice dentro de la diégesis, su voz y las estrategias narrativas de su discurso armonizan la configuración de la historia de su vida y la memoria de su pasado en Jesusalém, y pone en práctica, como personaje, lo que el propio autor declara: el hecho de “sermos tradutores dum tempo que não se quer dizer porque evoca sofrimento” (Couto 2014: min. 25).

En *Jesusalém*, el pasado histórico que evoca sufrimiento a su vez está representado por la figura de Dordalma. El misterio que se teje en torno a la muerte de la madre de Mwanito, es un “silencio” o vacío de indeterminación colocado en el centro de la diégesis, en torno al cual, como se dijo párrafos antes, se construye la trama. Son las referencias contextuales lo que progresivamente va delineando y dando sentido a la figura ausente. Por otra parte, como se puede colegir a partir de las interpretaciones hechas a lo largo de este capítulo, la metáfora del silencio en la novela hace clara alusión al horror de la guerra. Se puede entonces afirmar que el elemento silenciado, es decir, la violación y consecuente suicidio de Dordalma, descritos al final de la novela, constituyen una representación metonímica de la violencia de la guerra y del clima bélico, machista y permisivo con crímenes como el descrito, propio de una sociedad desintegrada. De este modo, el horror que la noción de silencio *oculta* adquiere su gravedad en lo trágico del acontecimiento.

La pluralidad de voces que construyen el relato de *Jesusalém*, el hecho de que sean dos narradores autodiegéticos los que dan cuenta de los acontecimientos desde una perspectiva parcial constituye una eficiente estrategia para representar la imposibilidad de una única versión de los hechos del pasado, en el caso concreto de la historia de Mozambique. La configuración alegórica de la novela puede ser interpretada como el acto de reconfiguración

colectiva de la historia. Y no solo eso, sino que incluso la parcialidad e indeterminación con que Mwanito narra se ve incrementada por el hecho de escribir durante supuestos periodos de ceguera, en una especie de trance que le permite, como veremos con más detalle en el capítulo final, ser “traductor de un tiempo que evoca sufrimiento” sin trastocarlo con su yo consiente, como queriendo dar la idea de que no hay una intencionalidad narrativa o literaria además de fungir como médium del pasado de una colectividad, aunque como lectores sabemos que dicha estrategia manifiesta una clara intencionalidad narrativa.

El relato del horror se deja pues en manos de Marta, quien informa a Mwanito por medio de una carta “os factos nus e crus”:

Todos me contaram pedaços de uma história. É meu dever devolver-te esse passado que te foi roubado. [...] Esta é a história dos dias finais de Dordalma. [...] Em casa, Dordalma nunca era mais do que cinza, apagada e fria. Os anos de solidão e descrença a habilitaram a ser ninguém, simples indígena do silêncio. [...] Nessa manhã tua mãe entrou no chapa-cem e espremeu-se entre os homens que enchiam a viatura [...]. Por fim, o autocarro parou num esconso e escuro baldio. O que se passou a seguir até me dói escrever.

A verdade é que, de acordo com as esquivas testemunhas, Dordalma foi arremessada no solo, entre babas e grunhidos, apetites de feras e raivas de bicho. [...] Doze homens depois, a tua mãe restou no solo, quase sem vida (256-257).

Dordalma es una figura calcada en un espacio vacío. Marta y Mwanito hablan *acerca de* ella, pero ella no tiene voz en la diégesis, no pronuncia palabra y su única forma de hacer valer su voluntad es quitándose la vida. Como pertinentemente señala Felisberto Seneta: “A personagem de Dordalma emerge do universo romanesco como a mais significativa construção simbólica do sofrimento das mulheres, resultante da violência físico-psicológica e social perpetrada pelos homens” (120). De este modo, la noción de silencio resulta ser una efectiva estrategia de visibilización del elemento silenciado: el horror del pasado. Y a su vez

pone de manifiesto una pesada denuncia: la crítica del silenciamiento del sujeto subalterno. De manera más específica del sujeto femenino o subalterna, aspecto que corresponde abordar desde la perspectiva social, como se verá en el capítulo siguiente.

## 2. SILENCIAMIENTO

El acallamiento impuesto por un sujeto de autoridad sobre un subalterno, en ejercicio de su poder y aprovechando la situación de desventaja del segundo, es lo que quiero dar a entender aquí como *silenciamiento*<sup>24</sup>. La violencia que supone el fenómeno del silenciamiento está dada por el hecho de que el sujeto calla algo que debiera ser dicho, como consecuencia de que el sujeto de autoridad le impide expresarse, sea de forma explícita a partir de prohibiciones puntuales; en forma tácita, cuando el subalterno decide no hablar ante el presupuesto de que lo que iría a decir será desaprobado; o cuando el receptor del reclamo del sujeto subalterno “hace oídos sordos” y el mensaje no obtiene respuesta.

Este último caso es uno de los argumentos que llevó a Gayatri Spivak a declarar en la primera versión de su conocido ensayo<sup>25</sup> que el subalterno, como mujer, no puede hablar: “cannot be heard or read. [...] I was so unnerved by this failure of communication<sup>26</sup> that, in the first version of this text, I wrote, in the accents of passionate lament: the subaltern cannot

---

<sup>24</sup> La categoría de silenciamiento hace referencia a las conductas y técnicas que se ejercen sobre un subalterno para impedir que exprese su punto de vista, su opinión o, en casos más graves, que ponga en evidencia un delito, injusticia u ofensa. Las tácticas de silenciamiento pueden ir desde la intimidación y la agresión física o el chantaje hasta las actitudes más sutiles encaminadas a desanimar al subalterno o hacerlo desistir de su intento de expresarse y los discursos y acciones que niegan la legitimidad de la voz del sujeto subalterno.

<sup>25</sup> El ensayo “Can the subaltern speak?” es uno de los textos fundamentales de la crítica poscolonial y consta de cuatro versiones que la autora ha ido completando a lo largo de una década, como explica el ensayo introductorio de Manuel Asensi (2009). En la Conferencia de 1983 y los dos manuscritos subsiguientes, la declaración “the subaltern cannot speak” es categórica, mientras que en el texto publicado en 1993, en *A Critique of Postcolonial Reason*, la autora lleva a cabo una revisión detallada de su declaración anterior y toma en cuenta la réplica de Busia para aportar nuevas conclusiones que servirán de apoyo teórico para esta tesis.

<sup>26</sup> Se refiere al caso del suicidio de Bhubaneswari, mencionado en el capítulo de “Nociones preliminares”.

speak!” (1999: 308). Los personajes de la novela *Jesusalém* representan distintos modelos de silenciamiento concatenados a estructuras relacionales de subalternidad. El análisis de estos casos, a la luz del diálogo entre la postura sociológica de Spivak y la postura literaria de Abena P. A. Busia con respecto a “the peculiar construction of silence or silencing, in the portrayal of African women in colonial literature” (87), me permitirá proponer una interpretación del programa social de *Jesusalém*, es decir, la denuncia que pone de manifiesto, así como analizar si la novela da o no voz a la subalterna.

El primer caso de silenciamiento en la novela es el de los hermanos Mwanito y Ntunzi, en relación con la figura patriarcal de Silvestre, quienes por ser niños corresponden a un grupo vulnerable y pueden ser considerados subalternos. Los hermanos conforman un binomio en el que se polarizan dos extremos de la violencia ejercida contra el sujeto silenciado: mientras que Mwanito, literalmente apostado a los pies del padre, asume de manera sumisa sus prohibiciones y desempeña el papel de “afinador de silencios” (como se vio en el capítulo anterior), Ntunzi desafía a cada momento los irracionales mandatos de Silvestre y cuestiona la figura de autoridad, unas veces con ironía:

*–Pois, o caso é simples, meus filhos: o mundo morreu, não resta nada para lá de Jesusalém.*

*–Não terá sobrado, por lá, uma mulher? –inquiriu, certa vez, meu irmão.*

O sobrolho de Silvestre se ergueu. Ntunzi suavizou, sabendo que a pergunta era provocatória.

*–Sem mulheres, não resta semente...*

A rispidez de Silvestre confirmou a já velha, mas nunca enunciada, interdição [...].

*–Não quero essa conversa. Aqui não entram mulheres, nem quero ouvir falar a palavra... [...] Não há falas dessas em Jesusalém. As mulheres são todas... todas umas putas. (37)*

Otras veces con franco odio:

*–Mateus Ventura, vais arder no fundo dos infernos!*

Mesmo dormindo, o meu irmão mais velho se confrontava com a autoridade paterna. (41).

[...]

–*Vamos matá-lo?*

Ntunzi se apoiava na cama sobre o cotovelo e aguardava a minha resposta [...]

–*O cabrão matou a nossa mãe.* (51)

En respuesta a la rebeldía del hijo, el zafio Silvestre Vitalício castiga y golpea en repetidas ocasiones a Ntunzi, quien apenas es un muchacho de quince años:

Por sobre o meu pranto, ainda escutei as pancadas que Silvestre destinava no seu próprio filho. [...] Nessa noite, Ntunzi dormiu amarrado ao curral. Quando amanheceu ele estava doente, tremendo de febre. Foi Zacaria que atravessou a neblina e o trouxe nos braços para o quarto, já Ntunzinho roçava o seu próprio fim. (53)

En su papel de tirano que ha perdido toda cordura, Silvestre silencia y destruye cualquier manifestación de humanidad en sus hijos, en aras de mantener la falacia de Jerusalém, de mantenerlos enajenados con respecto del mundo y de la vida: destruye el mapa falso que Ntunzi había dibujado para escapar, borra el muro donde dibujaba una estrella por cada día de cautiverio, e incluso doblega su voluntad, como ocurre cuando el muchacho está a punto de huir del campamento y “em lugar do almejado passo em frente, meu irmão se vergou como que atingido por um invisível golpe que lhe tivesse quebrado os joelhos” (70).

Mientras tanto Mwanito, en el extremo opuesto de la sumisión, acepta guardar silencio: “O braço erguido de Silvestre não deixava margem para dúvidas: a conversa já tinha ultrapassado os limites” (50). Aunque después el personaje encuentra la manera de contravenir el acallamiento del patriarca al aprender a rezar, a leer, a escribir y, sobre todo, al reconfigurar su pasado por medio de la escritura.

La tiranía de Silvestre, lo absurdo de las reglas que impone y la dureza con que acalla y castiga cualquier viso de rebelión, se corresponden con lo que argumenta José Luis Ramírez acerca de que “el silencio utilizado como instrumento de poder es el significante del miedo. [...] Todo régimen social, sea descaradamente despótico u oficialmente democrático,

desarrolla sus propias técnicas para administrar la palabra, imponer el silencio y regular las relaciones entre significantes y significados” (11). En *Jesusalém*, los matices hiperbólicos que adquieren estos rasgos de caracterización del personaje llegan a establecer una sátira del poder, que constituye una franca crítica a un régimen que se afana en negar el pasado, borrar la memoria y cualquier manifestación cultural.

El personaje de Dordalma, una mujer africana, mulata, madre de dos hijos que al ser ultrajada por una veintena de hombres decide quitarse la vida, es la figura paradigmática de subalternidad en la novela. Y como dije antes, el personaje se encuentra referido de manera indirecta o a partir de la negación. Sin embargo, la obra establece un importante contrapunto, una figura femenina diegéticamente opuesta que, a modo de espejo, da lugar a la reflexión crítica del papel de la mujer africana: el personaje de Marta, una mujer blanca y portuguesa, irrumpe en el universo distópico de *Jesusalém* para resquebrajar la falacia de Silvestre y hacer posible la resolución de la trama.

El modelo de subalternidad que Marta representa es subjetivo y se relaciona, más que con una instancia de autoridad, con una idealización de dicha instancia: la sumisión voluntaria al esposo infiel o a la idea de amor romántico que crea en torno a la figura del esposo.

Sou mulher, sou Marta e só posso escrever. Afinal, talvez seja oportuna a tua ausência. Porque eu, de outro modo, nunca te poderia alcançar. Deixei de ter posse da minha própria voz. Se viesses agora, Marcelo, eu ficaria sem fala. A minha voz emigrou para um corpo que já foi meu. E quando me escuto nem eu mesma me reconheço. Em assuntos de amor só posso escrever. Não é de agora, sempre foi assim, mesmo quando estavas presente (139).

Narra en su primera intervención, en el capítulo “Os papéis da mulher” que Mwanito incorpora con su lectura a la diégesis de la novela. Es la melancolía que le produce el abandono de su esposo lo que priva de agencia y de voz al personaje.

En la primera parte de estos papeles, escritos en tono personal y confesional, Marta cuenta al vocativo de Marcelo –“Vês como fico pequena quando escrevo para ti?” (140)– la manera como fue declinando su relación, lo que da ocasión para reflexionar en su postura como mujer europea, frente a la mujer africana:

Perseguida pelo medo da velhice, deixei envelhecer a nossa relação. Ocupada em me fazer bela, deixei escapar a verdadeira beleza. [...] É isso que essas negras têm que nunca podemos ter: elas são sempre o corpo inteiro. Elas moram em cada porção do corpo. Todo o seu corpo é mulher, todo o seu tempo é feminino. E nós, brancas, vivemos numa estranha transumância: ora somos alma ora somos corpo (143).

La visión occidentalista del personaje pone en evidencia resabios de los prejuicios raciales que prevalecían en tiempos de la colonia y ratifica la idea, éticamente cuestionable, de adjudicar cualidades espirituales distintas –la relación alma-cuerpo– al color de la piel. El tema de la mujer negra como objeto de deseo del hombre blanco es abordado en la novela desde una perspectiva singular, la de una mujer blanca y llena de celos:

Já não há selvagens, agora há indígenas. E os indígenas podem ser belos. Podem, sobretudo, ser belas. É dessa beleza que emerge a sua antiga selvajaria. É uma beleza selvagem. Os homens brancos, outrora algozes e receosos de serem devorados, querem hoje ser comidos, tragados pela beleza negra (148).

De acuerdo con la crítica que hace Busia en su artículo “Silencing Sycorax”: “the ‘native woman’ is positioned as antithetical to the European woman, not simply physically but morally and ideologically as well” (1990: 99). Por otra parte, para Felisberto Seneta, la irrupción de la voz narrativa de Marta

potencializa o comprometimento do escritor em fazer da escrita romanesca um gesto de ruptura em relação com os sistemas de valores culturais que perpetuam a (sub)missão das mulheres. [...] Os «papéis» são tradutores de um sentimento feminino que encarna a escrita como uma ação fundadora de um novo idioma (84).

Aunque concuerdo con Seneta, es claro que la postura del personaje, aun al ser una instancia femenina, pertenece a un contexto europeo, donde la mujer no se encuentra en una desventaja social tan evidente con respecto a su entorno social, como en el caso de la mujer mozambiqueña. Mientras que el conflicto de Marta es emocional y subjetivo, el conflicto que enfrenta la mujer africana tiene que ver con una problemática mucho más inmediata, de violencia física y discriminación. El silenciamiento de Marta, dicho de otro modo, es el que se impone a sí misma, a partir de la aceptación de prejuicios y roles de género reproducidos por la sociedad europea: “–*Esses delírios, minha filha, têm um nome: dor de corno!*” (173).

Sin embargo, en el capítulo “Segundos papéis”, que también corresponden a escritos confesionales que Mwanito por segunda ocasión lee, el personaje de Marta da un giro narrativo al entrar en contacto con la realidad africana y ponerse cara a cara con Noci, quien fuera la amante de Marcelo:

Algo se quebrou dentro de mim. Contava encontrar alguém com pose de rainha. Em vez disso, perante mim estava uma jovem derrotada, dedos trémulos como se o cigarro fosse um peso demasiado.

–*Marcelo me deixou...*

[...] De repente, eu já não era mais a que foi traída. E nos convertíamos as duas desconhecidas em antigas parentes, partilhando um mesmo abandono (177).

El encuentro entre Marta y Noci abre la posibilidad de incorporar a la diégesis a este nuevo personaje y de abordar con ella otro modelo de subalternidad y silenciamiento que atañe directamente a la mujer africana, negra, subalterna:

Magoou-me a solidão daquela mulher, quase menina. Ela me elegia como confessor e, durante um tempo, se queixou do que sofreu por ser amante de um branco. Nos locais públicos, os olhares a condenavam: é uma puta! E como familiares a tinham, em direção oposta, incentivado a sair do país e se aproveitar do estrangeiro. [...]

–*E agora, Noci, o que fazes?*

Para conseguir emprego, ela se entregou nos braços de um comerciante, dono de negócios. [...] Era o seu patrão diurno e amante nocturno. Na entrevista para selecção do posto de trabalho, Orlando chegou tarde, coxeando como ponteiro do relógio e medino-a de alto a baixo, sorriso matreiro, disse:

–*Nem preciso de olhar para o currículo. Fica recepcionista.*

–*Recepcionista?*

–*Para recepcionar a mim.* (180)

Aun cuando la novela da lugar al caso de Noci y por medio del personaje se representa la problemática de la subalterna en Mozambique, el relato de su historia no está hecho por su propia voz, sino que es Marta, una mujer europea cuya subalternidad relativa es mucho menos drástica, quien parafrasea su testimonio en la redacción de sus papeles, desde una perspectiva altamente subjetiva, puesto que escucha el testimonio oral de los vecinos que supieron de la muerte de Dordalma y reconstruye los hechos añadiendo de su propia cosecha gran cantidad de detalles. El testimonio de Dordalma, su viva voz, permanece anulado por completo. En palabras de Busia: In novels of decolonization [...] the voicelessness of the black woman remains a constant” (90). Pero el modelo de silenciamiento representado por Noci no se agota en este episodio. La novela parece verificar de modo fáctico e intencionado el silenciamiento de la mujer africana que Busia critica, para posteriormente rebatir el fenómeno o al menos cuestionarlo. Aun cuando el personaje de Noci llega de forma tardía al relato, el papel que representa en la denuncia de la novela es importante.

Hacia el final de la novela, cuando Silvestre y su familia regresan a la ciudad, vemos a Noci –pareja de Tío Aproximado, cuyo verdadero nombre es Orlando Macara–, como una ferviente activista:

Despertei como ruído de vozes femininas. Pela janela espreitei. Dezenas de pessoas enchiam a rua e paralisavam o trânsito. Gritavam palavras de ordem, empunhavam cartazes em que se lia: «Parem com a violência contra a mulher!» [...]

*–O barulho que essas gajas fazem! Noci está lá toda agitada. (247)*

Páginas más adelante narra Mwanito que “Noci fazia parte de uma associação de mulheres que lutava contra a violência doméstica” (276). Y no sólo se pronuncia activamente contra la violencia que padecen las mujeres africanas, sino que incluso denuncia las corruptelas de su propia pareja:

O nosso tio se vangloriava do dinheiro que conseguia com os negócios de emissão de licenças para caça. «Mas isso não é ilícito?», perguntava Noci [...] Até que vieram buscar o Tio. Uma denúncia anónima, disseram. Apenas eu sabia que os documentos reveladores tinham saído da sua gaveta e tinha sido a sua própria namorada que tinha encaminhado esses papéis com a minha cumplicidade” (247).

Empero, la naturaleza del personaje es contradictoria y multifacética: cuando el tío es transferido en castigo por sus corruptelas ella decide seguirlo, a pesar de todo. Sigue al hombre corrupto y deja solo a Mwanito, con quien mantenía una relación amorosa a espaldas del tío. Una posible interpretación para esta discordancia narrativa es la denuncia del hecho de que aun una mujer como Noci, activista, consciente de su situación, es incapaz de revertir su condición de subalternidad y se ve obligada a ceder a los modelos machistas impuestos: “Instrumentalizadas pelos costumes tradicionais, aqui as mulheres são geralmente tomadas como corpos sem voz que deambulam num espaço de silenciamento” (Seneta 86). En complicidad con Marta, Noci aborda el tema:

*–Por que aceitamos tanto? –questionou Noci.*

*–Quem?*

*–Nós mulheres. Por que aceitamos tanto, tudo?*

*–Porque temos medo.*

O nosso medo maior é o da solidão. Uma mulher não pode existir sozinha, sob o risco de deixar de ser mulher. Ou se converte, para tranquilidade de todos, numa outra coisa: numa louca, numa velha, numa feiticeira. Ou, como diria Silvestre, numa puta. Tudo menos mulher (263-264).

A pesar de todo, las acciones y cualidades del personaje hacen eco en el narrador y le dan una perspectiva vital que podría concretarse fuera de la diégesis: “De súbito, me golpeou uma imensa saudade de Noci. Talvez vá ter com ela mais cedo do que pensava. A ternura daquela mulher me confirmava que meu pai estava errado: o mundo não morreu” (294), dice Mwanito en las últimas líneas de la novela.

Como ya se ha visto, el silencio de Dordalma se encuentra dado de manera fáctica en *Jesusalém*, como afirma el mismo Felisberto Seneta: “A imagem da mulher inscreve-se sob um signo negativo, a partir do qual é descrita ora como sujeito silenciado, ora como objecto pertencente aos homens” (137). Al igual que ocurre con la paráfrasis que hace Marta de la historia de Noci, la diégesis refiere de forma indirecta de las acciones de Dordalma, sin cederle en ningún momento la palabra. No hay una sola línea de diálogo u oración donde su voz sea representada, por el contrario, su silencio (literal) se justifica como rasgo de su personalidad: “–Mas recordo a voz dela. / –Qual voz dela? Dordalma quase nunca falava. / –Recordo um sossego que parece, sei lá, parece água” (19). También por medio del relato de Mata se hace referencia a su silencio, en sentido figurado, como efecto de la opresión machista: “Em casa, Dordalma nunca era mais do que cinza, apagada e fria. Os anos de solidão e descrença a habilitaram a ser ninguém, simples indígena do silêncio” (257). Este aspecto narrativo parece coincidir con el fenómeno que Abena P. A. Busia critica en su ensayo:

One of the primary characteristics in representation of the African woman is the construction of her inactive silence. [...] Essentially absent from any locus of dramatic action or power. She is invoked only to be spoken of as absent, recalled as a reminder of dispossession, and not permitted her revision of the story (86).

Esta perspectiva crítica nos pone ante dos posibles lecturas: la primera señala el silencio fáctico de Dordalma como la verificación del hecho de que la subalterna africana no puede hablar. La

propia novela silencia a la subalterna y sólo es referida por medio de portavoces cuyo grado relacional de subalternidad es menor o menos rotundo. La segunda lectura argumenta que dicho silenciamiento es una estrategia literaria para denunciar, por medio del caso paradigmático del personaje, la falta de voz de la mujer africana: “Embora ela surja no texto como uma figura ausente, a sua presença real ou fantasmática é corporificada por diversas vozes de personagens que se encarregam pela reconstituição [yo agregaría también ‘la invención’] dos passos da sua vida” (Seneta 120). Así, la presencia silente de Dordalma en la novela constituiría un signo elocuente de la problemática representada.

Es pertinente, pues, cuestionar hasta qué punto la novela responde al paradigma crítico que identifica Busia a partir de *The Tempest*, donde “Prospero’s wife and especially, Caliban’s mother [...] are absent from the drama on the stage [...], they are presented as insubstantial symbols” (87 y 94), si es posible afirmar que en *Jesusalém* “the colonized woman encounters only erasure” (94), o bien hasta qué punto podría argumentarse que la novela emplea dicho silencio como estrategia literaria para poner de manifiesto un pronunciamiento crítico sobre la subalternidad de la mujer africana.

La novela ofrece diversas visiones idealizadas del personaje. Aunque la ausencia de Dordalma no es una borradura en los términos en que Busia critica la ausencia de Sycorax en *The Tempest*, o la poca trascendencia de los personajes femeninos en *Heart of Darkness*, la representación del personaje de Dordalma sólo puede encontrarse filtrada por la visión y el juicio de quien la refiere. En otras palabras, “the African woman’s motives are never fully explained” (Busia 89). Es así como Ntunzi, quien cree acordarse de su madre, la dibuja vez tras vez, siempre con un rostro distinto: “Eram dezenas de rostos, todos diversos. No canto de cada folha, ele escrevera: «Retrato de minha mãe Dordalma»” (229). Tio Aproximado refiere a su hermana como “a mais bela das mulheres” (79), mientras que Silvestre y Zacarías

(quien luego descubriremos es el verdadero padre de Ntunzi) se niegan a recordarla: “–*Mas, Zaca, você não se lembra de nossa mãe?* / –*Não gosto de antiguar os tempos.* (92). Por su parte, Marta reinventa la historia de la muerte de Dordalma a partir de los testimonios de quienes la conocieron, y Mwanito reúne en la diégesis de su relato las múltiples referencias sobre la ausencia, la memoria y las invenciones en torno a la figura fantasmática de su madre. ¿Hasta qué grado, no obstante, este silenciamiento fáctico del personaje, paradigma de subalternidad femenina, constituye una estrategia literaria para la efectividad de la obra y de su denuncia social?

En “Can the Subaltern Speak?”, Gayatri Spivak hace una severa crítica de la supuesta representatividad de los subalternos y de forma específica de la mujer subalterna, a partir del sacrificio *sati*, rito que los británicos abolieron, ante lo cual Spivak acuñó la frase de “white man are saving brown woman from brown men” (285). La agencia del sujeto femenino queda anulada al quedar atrapada entre los frentes que se disputan el poder: “Between patriarchy and imperialism, subject-constitution and object-formation, the figure of the woman disappears, not into a pristine nothingness, but into a violent shuttling that is the displaced figuration of the ‘third-world woman’ caught between tradition and modernization, culturalism and development” (304).

Finalmente, Spivak traslada la problemática del silenciamiento del subalterno al caso del suicidio de la joven Bhubaneswari (306). Ambos paradigmas sociales –el del sacrificio *sati* y el suicidio mal interpretado y prácticamente ignorado de la joven– llevaron a la teórica poscolonial a declarar en la primera versión de su trabajo que la subalterna no puede hablar. Sin embargo, como bien señala Busia, Spivak hace mucho más que emitir una sentencia provocadora: “Spivak’s account does offer us fruitful reinscriptions of the woman’s voice by giving us another way of reading the woman’s body [...]. Spivak herself gives us a reading by

accepting the body as a legitimate text” (Busia 103 y 104). Al considerar el cuerpo como texto, la subalterna es capaz de lanzar un poderoso mensaje: “Bhubanerswari attempted to ‘speak’ by turning her body into a text of woman/writing” (Spivak 308).

En la versión de su ensayo publicada en *A Critique of Postcolonial Reason* (1999), Spivak toma en cuenta la réplica de Busia para replantear la conclusión de su trabajo:

Busia strikes a positive note for further work when she points out that, after all, I am able to read Bhubaneswari’s case, and therefore she *has* spoken in some way. Busia is right, of course. All speaking, even seemingly the most immediate, entails a distanced decipherment by another, which is, at best, an interception. That is what speaking is (309).

De la misma forma, podemos leer el suicidio de Dordalma como un pronunciamiento del personaje. Aunque los detalles de las circunstancias en las cuales se quitó la vida son subjetivas con respecto a la verosimilitud de la novela, en tanto que forman parte de la reconstrucción de los hechos que hace Marta en su carta a Mwanito, el relato es efectivo desde el punto de vista ficcional, en tanto que provee al lector de cierta información, además de constituir una estrategia eficaz para poner de manifiesto la denuncia del autor implícito por medio del personaje de Marta:

Por fim, já em pleno escuro, surgiu o teu pai, furtivo como gato entre as telhas. Olhou em redor, encheu o peito e tomou a esposa nos braços. [...]

Com o pé fechou a porta atrás de si e a casa dos Vitalícios escureceu para sempre. Silvestre depositou o corpo de tua mãe na mesa da cozinha [...]. Deixou o corpo nu, ainda sem consciência [...] queimou as roupas depois de as regar com petróleo. Sentou-se de novo junto à mesa e ficou vigiando a esposa que dormia. Nem um afago nem um cuidado. Apenas a fria espera de zeloso funcionário. Assim que os primeiros sinais de consciência assomaram ao rosto de Dordalma, o teu pai lhe atirou:

—*Consegue ouvir-me?*

—*Consigo.*

—*Pois escute bem o que lhe vou dizer: nunca mais me envergonhe desta maneira. Escutou bem?*

Dordalma acenou afirmativamente, olhos fechados e ele levantou-se para lhe virar as costas. a tua mãe colocou os pés no chão e procurou apoio no braço do marido. Silvestre desviou-se e lhe negou a saída para o corredor:

–*Fique aqui. Não quero que os miúdos cruzem consigo nesse estado.*

Ela que permanecesse na cozinha, se lavasse como deve ser. Mais logo, quando a casa dormisse, podia sair para o quarto e deixar-se por lá, quieta e muda. Que ele, Silvestre Vitalício, já sofrera vexames que bastassem (258-259).

O teu pai despertou alarmado [...]. Foi à janela, correu os cortinados e viu a esposa pendurada na árvore (257-259).

El cruento episodio aporta información que sólo la perspectiva de un narrador omnisciente hubiese podido dar. En suma, la narradora asume el lugar de este otro tipo de narrador para proporcionar a la diégesis los argumentos en que radica la contundencia del mensaje implícito en el suicidio de Dordalma: su voz. La reconstrucción literaria de los hechos, los matices de las acciones que llevaron al personaje a suicidarse, tales como la falta de apoyo por parte de su esposo, el hecho de él haya esperado hasta que oscureciera antes de ir en su auxilio, la primacía de la indignación machista antepuesta a su propia tragedia, la humillación por la que Silvestre la hace pasar luego de haber sido vejada de la manera más atroz, son clave para interpretar el episodio narrado y la novela en sí como una denuncia del silenciamiento de la subalterna.

De acuerdo con Seneta: “Ao matar-se, Dordalma reivindica a liberdade de escolha do seu destino. [...] Esse espetáculo da morte de Dordalma também conforma um gesto de revolta contra os valores culturais que sustentam a dominação da mulher” (123). Las acciones y las circunstancias del personaje son la representación pragmática del señalamiento de Busia: “Yet we must not confuse the meaning of ‘can’, therefore mistaking *lack of permission* or possibility for *lack of ability*”. Aun cuando se despoja a la subalterna de toda agencia, aun cuando no cuenta con la autorización para pronunciarse, es capaz de emplear su cuerpo, la presencia o ausencia de su persona, como mensaje. Lo que resta es prestar oídos.

*Jesusalém* establece una denuncia de la problemática de la mujer, en particular de la mozambiqueña, por medio del silencio y el silenciamiento como estrategia literaria, es decir, no sólo refiere la crítica de modo explícito como en el caso de la activista Noci, o de manera simbólica, como en el caso de Mwanito y Ntunzi. No sólo teje un panorama amplio y relacional de los modelos de silenciamiento, que puede incluir la sutil sumisión propia de los modelos tradicionales europeos que atestigua Marta. La novela lleva a la práctica el silenciamiento de la subalterna al poner la figura silente de Dordalma en el centro de la diégesis, como antecedente dramático de todo el tinglado narrativo, para propiciar, a partir de la lectura de la obra, el giro hermenéutico que señala el horror y dispara la denuncia correspondiente. Dicho en otras palabras, el logro narrativo de *Jesusalém* constituye en dar voz a quien no la tiene por medio del silencio.

### III. OLVIDO Y MEMORIA

*As balas esquecemos, as guerras não.*

MIA COUTO

Los capítulos anteriores han mostrado la importancia de la noción de “olvido” en la novela, representado metafóricamente por medio del silencio y del silenciamiento de los personajes subalternos. “De facto, em *Jesusalém*, o movimento inicial das personagens orienta-se para o apagamento dos rastros do passado”, afirma Cristovão Seneta (135), lo que concuerda con la declaración que Mía Couto hace en la conferencia referida en las primeras páginas de esta tesis: “Como se houvesse uma esponja mágica os moçambicanos decidiram esquecer. A amnésia coletiva foi a resposta a um passado de sofrimento” (Couto 2014).

Como tendré oportunidad de señalar en este capítulo, la configuración alegórica de *Jesusalém* apunta hacia una denuncia y una crítica del olvido colectivo del violento pasado de Mozambique por parte de sus moradores. Las premisas sobre el uso y abuso de la memoria y el olvido que desarrolla Paul Ricoeur (2000) y los señalamientos de Connerton (2008) con respecto al olvido histórico, me darán la pauta para analizar la novela de Mía Couto, y posteriormente cuestionar hasta qué punto el *olvido* —en su representación alegórica asociada al silencio— constituye una negación del proceso de duelo, o por el contrario, corresponde a una necesidad colectiva, como mecanismo de defensa para sobrevivir al pasado y hacer viable la paz, la conformación de un nuevo Estado-nación, de un presente.

En el preámbulo de su libro *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paul Ricoeur aborda la problemática de los “abusos de memoria y olvido” como una de las preocupaciones que lo motivan a desarrollar el tema: “je reste troublé par l'inquiétant spectacle que donnent le trop de mémoire ici, le trop d'oubli ailleurs, pour ne rien dire de l'influence des commémorations

et des abus de mémoire – et d’oubli” (I). Desde una perspectiva filosófica amplia, la temática que aborda Ricoeur es muy semejante a la problemática expuesta por Mía Couto en su declaración, que es, de igual forma, el cuestionamiento que atraviesa las páginas de *Jesusalém*.

A lo largo de este capítulo pretendo dar seguimiento a la secuencia temática que desarrolla Ricoeur en los apartados sobre “Les abus de la mémoire naturelle” y “L’oubli de rappel: us et abus” donde encadena de forma paralela tres distintos niveles de la problemática del uso y del abuso, primeramente desde la perspectiva de la memoria, y después desde la perspectiva del olvido, a saber: 1) el nivel patológico-terapéutico, 2) el nivel práctico, y 3) el nivel ético político. La estructura de estos tres niveles así como las herramientas teóricas que Ricoeur propone y emplea me permitirán analizar la problemática en torno a la memoria y el olvido en *Jesusalém*.

El olvido y la memoria se implican mutuamente. En palabras de Ricoeur, “l’oubli a partie liée avec la mémoire” (553). Recordar es no olvidar y olvidar es dar paso al desvanecimiento del recuerdo. En las primeras páginas de *La mémoire, l’histoire, l’oubli*, Ricoeur define la función de la memoria empleando los términos metafóricos de San Agustín: “une des finalités majeures de l’acte de mémoire, à savoir de lutter contre l’oubli, d’arracher quelques bribes de souvenir à la « rapacité » du temps (Agustin *dixit*), à l’« ensevelissement » dans l’oubli ” (36). El olvido frecuentemente es visto como un proceso degenerativo, algo *contra* lo que hay que luchar: “L’oubli est déploré au même titre que le vieillissement ou la mort : c’est une des figures de l’inéluctable, de l’irrémediable” (553). Mas adelante, cuando se ponga en consideración el punto de vista de Connerton sobre la polémica relación entre memoria y olvido, tendré oportunidad de volver sobre esta perspectiva del olvido para confrontarla con los argumentos que lo defienden, e identificar la postura crítica de la obra.

Las asociaciones metafóricas del olvido con el campo semántico de la muerte son comunes. Los recuerdos desaparecen, se desvanecen, se marchitan, mueren. La memoria de nuestra existencia *cae* irremediabilmente en el olvido cuando fallecemos, y nos esforzamos por *sepultar* los recuerdos dolorosos como si se tratara de un rito fúnebre. En *Jesusalém* encontramos una imagen metafórica que representa de forma contundente y clara la asociación semántica entre el olvido y lo luctuoso. Se trata del momento en que le cuentan a Mwanito lo que sucedió durante el funeral de Dordalma:

E me falaram, então, do que havia sucedido no dia em que minha mãe fora a enterrar. «Enterrar» é apenas um modo de dizer. Afinal, nunca há terra suficiente para enterrar uma mãe. [...]

–*Não quero covão. Eu e o meu filho é que abrimos a cova, nós é que fazemos o funeral.*

Mas a cova começada não foi nunca terminada. Meu pai e Ntunzi tentaram, vezes seguidas, em vão. Mal abriram um buraco ele se cobria de areia. Juntaram-se Kalash e aproximado, mas o resultado foi o mesmo: a poeira, soprada em fúria pelo vento, logo preenchia aquela cavidade. Foi preciso que os covões profissionais terminassem o serviço de abrir e fechar a sepultura” (Couto, 2009: 129).

Esta imposibilidad de “sepultar” al ser amado en un sentido literal encuentra réplica en la “imposibilidad de olvidar” que se pone de manifiesto a lo largo de todo el relato. La imagen de los hombres que tratan de cavar una sepultura contra la furia de una tormenta de arena, funciona como alegoría del vano esfuerzo por enterrar el recuerdo del ser amado. Lo mismo connota el narrador con la hipérbole “nunca há terra suficiente para enterrar uma mãe”. Hay un desplazamiento semántico que transfiere el sentido del acto físico del entierro a la voluntad de olvidar: “E nunca mais ele proferiu o nome dela. Nem evocou lembrança do tempo em que tinha sido marido. Queria tudo isso calado, sepultado em esquecimento” (18). Sin contar el desplazamiento metonímico del nombre por la persona, y de la persona o la memoria de la persona, por el dolor que causó su muerte.

Este afán del patriarca Silvestre Vitalicio por negar el pasado nos remite al primer nivel patológico-terapéutico de los abusos de memoria que desarrolla Ricoeur: **la memoria impedida**, en donde una memoria “herida” intenta negar el recuerdo que produjo el trauma. En este apartado Ricoeur recurre al psicoanálisis como herramienta teórica, al relacionar entre sí dos ensayos de Freud, el primero es “Rememoración, repetición, per-elaboración”, donde se considera la condición patológica de la “compulsión por repetición” (*Wiederholungszwang*) descrita por Freud como el caso en que el paciente repite, sin darse cuenta, el recuerdo que lo hiere:

le patient « ne reproduit pas [le fait oublié] sous forme de souvenir mais sous forme d'action : il le répète sans évidemment savoir qu'il le répète » [...]. L'important, pour nous, c'est le lien entre compulsion de répétition et résistance, ainsi que la substitution de ce double phénomène au souvenir. En cela consiste l'obstacle à la continuation de l'analyse (84 y 85).

En un sentido diametralmente opuesto a la compulsión por repetición tenemos la categoría que desarrolla Ricoeur de “trabajo de rememoración”, derivada del concepto freudiano de “per-elaboración”. Ricoeur destaca la función de la palabra “trabajo” para subrayar “non seulement le caractère dynamique du processus entier, mais la collaboration de l'analysant à ce travail” (85). Se trata del esfuerzo por recorrer el camino de la rememoración de los recuerdos traumáticos, lo que en psicoanálisis se conoce como “elaboración de la pérdida”, que implica integrar los sentimientos generados por la pérdida para poder aceptarla, con la intención de cumplir un proceso terapéutico y subsanar la herida psíquica, al incorporar las consecuencias que la pérdida generó en el sujeto (Laplanche y Pontalis 1996: 106).

El segundo ensayo de Freud que Ricoeur retoma, se titula “Duelo y melancolía”. Aquí lo patológico radica en la sustitución del *duelo* por la *melancolía*. Desde la perspectiva de Ricoeur (87) “Ce qui fait du deuil un phénomène normal, bien que douloureux, est que, « une fois

achevé le travail de deuil, le moi se trouve à nouveau libre et désinhibé »”. Contrario al duelo, la melancolía –como categoría freudiana– supone una “disminución del sentimiento de sí”

(*Ichgefühl*):

il faut dire qu’à la différence du deuil, où c’est l’univers qui paraît appauvri et vide, dans la mélancolie c’est le moi lui-même qui est proprement désolé: il tombe sous les coups de sa propre dévaluation, de sa propre accusation, de sa propre condamnation de son propre abaissement (88).

De este modo, Ricoeur establece una pertinente correspondencia entre el duelo y el trabajo de rememoración, y entre la melancolía y la compulsión de repetición:

C’est par ce côté que le travail de deuil peut être rapproché du travail du souvenir. Si le travail de la mélancolie occupe dans le présent essai une position stratégique parallèle à celle qu’occupe la compulsión de répétition dans le précédent, on peut suggérer que [...] le travail de deuil est le coût du travail du souvenir; mais le travail du souvenir est le bénéfice du travail du deuil (87 y 88).

Estas cuatro categorías tomadas del psicoanálisis, a saber, la melancolía, la compulsión de repetición, el duelo y el trabajo de rememoración, ocupan un lugar preponderante en las páginas de *Jesusalém*. Por este motivo el hallazgo de Ricoeur al comparar estas categorías desde una perspectiva filosófica resulta de gran utilidad para proponer una exégesis tanto del conflicto, como de la configuración alegórica de la novela.

En la diégesis de *Jesusalém*, Silvestre Vitalício representa el caso paradigmático de melancolía, así como de compulsión por repetición. Las acciones encaminadas al olvido de Dordalma son reiterativas. El personaje repite, “sin saber que repite”, acciones que reiteran la memoria de su viudez y su infortunio. Tal es el caso del ritual de afinar silencios cada tarde o los castigos y prohibiciones que impone a sus hijos y que señalan de manera constante aquello que debe ser olvidado. En tanto que el personaje niega la memoria, impide la realización del

trabajo de duelo. Se silencia la memoria por ser dolorosa, pero –de acuerdo con Freud y Ricoeur– es necesario atravesar por la memoria para llegar al horizonte del olvido terapéutico y al perdón. En términos del psicoanálisis, lo que no se enuncia no puede integrarse.

Existen muchos ejemplos de la negación del pasado por parte del patriarca Silvestre. El exilio mismo, el hecho de apartarse por completo de la ciudad y negar el presente para edificar una nueva nación en un páramo desolado, se encuentra motivado por el afán de olvidar: “*o mundo morreu, não resta nada para lá de Jerusalém*” (37). Su manera de negar el pasado es sistemática e irracional, como cuando Aproximado le pide que vuelva con sus hijos a la ciudad: “*Vamos voltar, Mateus Ventura*”, dice el tío y Silvestre responde “*Não há aqui nenhum Mateus*” (86). La retórica de su discurso, saturada de hipérbolos, circunloquios y sinsentidos de evocaciones poéticas, se aposenta firmemente en el terreno de la melancolía, como cuando afirma categórico “*Eu sou uma árvore*”, o cuando dice que “*o vento está cheio de doenças, o vento é, todo ele, uma contagiosa enfermidade*” (34).

Felisberto Seneta, quien también apoya su estudio en el trabajo de Ricoeur para abordar la temática del olvido en *Jerusalém*, concluye con respecto al caso de Silvestre Vitalício que “O reencontro com a «casuarina solitária» ou, se quisermos, com a «alma» de Dordalma, representa o derradeiro momento de reaparição da memória fantasmática [...], uma revelação última de quem não pode mais viver em silêncio, ocultando as chagas do passado que nem o próprio tempo saberá curar” (Seneta 114). El episodio de la novela al que Seneta se refiere es el siguiente:

–*Eu quero ver a árvore* –disse Silvestre quebrando o silêncio.

–*Vamos* –respondeu Aproximado–, *eu o levo a ver a árvore*.

E nos dirigimos ao descampado junto à nossa casa. Uma casuarina solitária enfrentava o céu. Silvestre tombou de joelhos junto ao velho caule. Chamou-me e apontou a copa:

–*Esta árvore, meu filho. Esta árvore é a alma de Dordalma*. (293)

A partir de este momento y a lo largo del último tercio de la novela, Silvestre queda completamente anulado por una suerte de padecimiento psiquiátrico que le impide el habla y el movimiento. No hace más que existir encerrado en sí mismo: “Silvestre Vitalício não mais deu acordo de si. Era um autómato, sem alma, sem fala. [...] Vitalício se exilara dentro de si. Jerusalém o afastara do mundo. A cidade o roubara de si próprio” (245).

No podría ser más clara la representación de los aspectos que Ricoeur describe en el nivel patológico de la memoria: la melancolía y la compulsión por repetición. En lugar de realizar el trabajo de duelo por medio de la rememoración, el reencuentro con la casuarina solitaria donde Dordalma se quitó la vida repite, en cierta forma, el hecho de su muerte. Con el verbo *ser*, Silvestre enfatiza el carácter metonímico del árbol. Para Silvestre, Dordalma *es* la memoria de su muerte, y por lo tanto la casuarina, el medio que utilizó para suicidarse, pasa a representar la propia alma de Dordalma. Esta negación del duelo, este modo vertiginoso de precipitarse en la melancolía, lleva al personaje a una evidente desolación del yo, a la pérdida del sentimiento de sí. Como afirma Paul Ricoeur al final del apartado sobre la memoria impedida: “Ce qu’elle ne sait pas faire c’est le travail que l’épreuve de réalité lui impose: l’abandon des investissements par lesquels la libido ne cesse d’être reliée à l’objet perdu, tant que la perte n’a pas été définitivement intériorisée” (96). De este modo, el personaje opta por anularse a sí mismo al negarse el trabajo de duelo que implica interiorizar la pérdida de su esposa.

El paralelismo que podemos colegir de la configuración alegórica relaciona el comportamiento del patriarca Silvestre con instancias de poder o autoridad en Mozambique, que impone al pueblo mozambiqueño la obligación de sepultar en el olvido la memoria de la guerra negándola, lo que paradójicamente, en lugar de borrarla, le da una mayor presencia.

El caso opuesto dentro de la diégesis de *Jesusalém* es el personaje de Marta, quien ejerce –también de modo paradigmático– la función contraria: su acometido en la novela es la realización del “trabajo de duelo”. En los diarios y papeles que Marta escribe, insiste en evocar al ser amado con el uso de la segunda persona, como si Marcelo, el destinatario de lo escrito, eventualmente pudiese leerlos. De inicio podría pensarse que este modo de escribir sobre el ser amado, simulando su presencia como destinatario, tiende más a la compulsión por repetición y a la melancolía que al duelo. Sin embargo, es justamente la escritura lo que hace posible el inicio del trabajo de rememoración. El personaje evoluciona a la par de su escritura, sobre todo desde su llegada a África.

Marta decide viajar a Mozambique tras las huellas de su esposo. La única pista que tiene es la fotografía y número de teléfono de Noci, quien fuera amante de Marcelo. Al encontrarse con ella y ver que se trata de una joven vulnerable y desvalida, establece un vínculo de complicidad con ella. Confronta la infidelidad y la perdona. El tío Aproximado, que es ahora el jefe y amante de Noci, accede a llevar a Marta al sitio donde supuestamente había llevado a Marcelo a tomar fotografías la última vez que fue visto<sup>27</sup>. Es así como Marta viaja a Jesusalém, mientras reconstruye el pasado por medio de la escritura, analiza los motivos por los que su relación fracasó y describe la manera como Marcelo se fue alejando de ella para perderse en su propia nostalgia de Mozambique: “não foi um continente que engoliu Marcelo. Foram os seus demónios interiores que o devoraram” (254).

La visión melancólica de Marta se transforma con su estancia en Jesusalém, al convivir con sus moradores: “É por isso que me dei tão bem em Jesusalém: tudo era estranho e não prestava contas sobre quem era, nem que destino devia escolher” (254). En su carta final dice

---

<sup>27</sup> La novela es ambigua con respecto al paradero de Marcelo, ya que después Noci le revela a Marta que Marcelo había llegado muy enfermo y había muerto, siendo que en la primera versión se le dice que Aproximado lo había llevado a tomar fotografías con rumbo a Jesusalém, y se había perdido en la sabana.

a Mwanito: “Quero agradecer-te tudo aquilo que vivi e aprendi nesse teu lugar. Essa lição e a seguinte: a morte apartou-me de Marcelo como a noite afasta os pássaros. Apenas por uma estação de tristeza” (264). La aceptación de la pérdida resulta en la realización del proceso terapéutico que permite a Marta emprender un nuevo inicio: “Quero voltar para Lisboa, sim, mas sem memória de alguma vez já ter vivido. [...] Eis a lição que aprendi em Jerusalém: a vida não foi feita para ser pouca e breve. E o mundo não foi feito para ter medida” (255). Al contrario de Silvestre, Marta sí es capaz de llevar a cabo el trabajo de duelo y seguir adelante con su vida.

Aunque no cabe duda de que la analogía entre los aspectos teóricos y los hechos narrados en la novela es pertinente, el trabajo de Paul Ricoeur no se limita a describir los aspectos patológicos de memoria individual, de la misma forma que el presente análisis no versa sobre la problemática de personajes específicos. Como se dijo en un inicio, la intención de esta tesis es analizar de qué modo la configuración alegórica de la novela da pie a la crítica del olvido histórico que Mia Couto señala en su discurso cuando dice que “os moçambicanos decidiram esquecer”. Por su parte, lo que Paul Ricoeur propone en este texto es trasponer la dimensión psicoanalítica del duelo y la melancolía a un plano social, el “des expériences humaines les plus fondamentales” con el fin de “réservé pour un point de vue normatif, franchement éthico-politique, la question du devoir de mémoire” (83). Llegaremos a la dimensión ético-política en las últimas páginas de este capítulo. Por lo pronto quiero dejar asentada la correspondencia entre la trasposición que logra Paul Ricoeur del nivel patológico individual al plano colectivo, a fin de dar seguimiento a esta lógica y trasponer los casos concretos analizados a su dimensión alegórica. Para Ricoeur esta trasposición es posible en tanto que

c'est la constitution bipolaire de l'identité personnelle et de l'identité communautaire qui justifie, à titre ultime, l'extension de l'analyse freudienne du deuil au traumatisme de l'identité collective. On peut parler, non seulement en un sens analogique mais dans les termes d'une analyse directe, de traumatismes collectifs, de blessures de la mémoire collective. La notion d'objet perdu trouve une application directe dans les « pertes » qui affectent aussi bien le pouvoir, le territoire, les populations qui constituent la substance d'un État. Les conduites de deuil, se déployant depuis l'expression de l'affliction jusqu'à la complète réconciliation avec l'objet perdu, sont d'emblée illustrées par les grandes célébrations funéraires pour lesquelles un peuple entier est rassemblé. (95)

Gracias a la asociación que hace Ricoeur entre la identidad personal y la identidad comunitaria, podemos hablar ya no de una patología individual –la de Silvestre Vitalício–, sino de un trauma social, el que dejara la guerra civil en Mozambique: “foram as pessoas comuns, de uma maneira tácita e silenciosa adotaram essa decisão de esquecer”, afirma Mia Couto (2014). Líneas más adelante en este mismo discurso el autor cuestiona el hecho de que esta decisión de olvidar corresponda a un olvido genuino y no una evasión del trabajo de duelo: “Se pode esquecer assim tanto?” y responde “Eu acho que a resposta é não” (2014). De forma paralela, en la diégesis de *Jesusalem* nos encontramos con que Marta dice a Silvestre: “Não se pode esquecer tudo tanto tempo. Não existe viagem assim tão longa...” (2009: 171).

Como se mencionó, lo que hace posible que se verifique el *trabajo* de rememoración en el caso de Marta no es el recuerdo en sí, como proceso mental, sino la escritura del mismo: la *reconfiguración* del recuerdo por medio de la escritura. El autor señala este aspecto en su declaración:

Existe sim um relembrar desse trauma que se operou num nível que não nos é acessível, não é acessível à modernidade, ao domínio da escrita. Por tanto houve uma catarse que foi feita nesse mundo da oralidade [...] O que é importante é que haja uma ponte entre

esses dois mundos, em que haja uma tradução de isso que ocorreu para o domínio do mundo mais formal (2014).

De acuerdo con la postura autorial de Mia Couto, la simple rememoración no es válida para interiorizar el trauma y realizar el duelo. El trabajo de rememoración, visto desde esta perspectiva, no ocurriría, pues, dentro de la psique del sujeto individual o en el plano de la oralidad del sujeto colectivo, sino que se requiere de una “traducción”, que supone la reelaboración (análisis, juicio, valoración) del pasado histórico al dominio de la palabra escrita. Al poner en práctica esta premisa Marta logra subsanar la huella psíquica de la pérdida de Marcelo, a diferencia de Silvestre, que es incapaz de olvidar a Dordalma, pero también es incapaz de nombrarla, lo que en el plano de la configuración alegórica puede llevar implícita una crítica del olvido como negación de la interiorización del trauma y del proceso de duelo.

La escritura es un elemento clave de la narrativa coutiana; en el caso de *Jesusalém*, juega un papel determinante como correlato del silencio, y es el medio que permite al sujeto silenciado llegar a pronunciarse y reconfigurar su propia identidad. Sin embargo, en muchas otras novelas y cuentos de Mia Couto las materialidades de la escritura están dotadas de un valor simbólico que, dada su relevancia para el contexto sociocultural al que corresponden, es necesario poner en consideración de manera extensa y detallada, como parte de un trabajo posterior que comprenda un corpus más amplio y un marco de referencia pertinente.

El aspecto de la escritura que quiero abordar aquí tiene que ver con la función narrativa, que se relaciona desde tres ángulos distintos con el segundo apartado del estudio de Paul Ricoeur, el nivel práctico, **la memoria manipulada**. En este segundo acercamiento Ricoeur cambia la perspectiva de su estudio para dar lugar a “Une place doit être faite, à côté des modalités plus ou moins passives, subies, souffertes, de ces « abus » [...] à des abus, au sens fort du terme, résultant d’une manipulation concertée de la mémoire et de l’oubli par des

détenteurs du pouvoir” (2000: 97). Abordar el punto de vista de las víctimas nos pone nuevamente a tono con la categoría de subalternidad que se analizó en el capítulo anterior.

Si proyectamos esta premisa sobre la diégesis de *Jesusalém* resulta obvio asociar este sentido llano y “fuerte” de abuso, la manipulación de la memoria por parte de los detentores del poder, con las imposiciones del patriarca Silvestre Vitalício sobre sus hijos. Ntunzi y Mwanito se ven privados de su libertad, su padre les niega el acceso a todo contacto con el mundo exterior, además de que los obliga a aceptar una versión absurda de la realidad: el mundo se terminó y ya no existe nadie además de ellos, no existe nada más allá de Jesusalém.

En su afán patológico por olvidar, Silvestre prohíbe a sus hijos cualquier tipo de relación con la escritura. La relación metonímica entre la escritura y la memoria es tan clara como la relación entre la prohibición del patriarca y el fenómeno descrito por Ricoeur. No obstante, lo que se destaca de este hecho en *Jesusalém* no es tanto la prohibición sino la resistencia a la misma; rasgo que se pone de manifiesto si leemos desde una perspectiva alegórica el episodio en que Mwanito expresa de manera natural y consecuente su anhelo por descifrar los rótulos inscritos en las cajas de armamento:

A guerra roubou-nos memórias e esperanças. Mas estranhamente, foi a guerra que me ensinou a ler as palavras. Explico: as primeiras letras eu as decifrei nos rótulos que vinham colados nas caixas de material bélico [...]. O militar me surpreendeu decifrando os rótulos dos contentores.

–*Isso não se lê, miúdo* –admoestou o ex-militar.

–*Não se lê? Mas parecem letras...*

–*Parecem, mas não são. Isso é russo, e a língua russa nem os russos sabem ler.*<sup>28</sup>

Num gesto brusco, Zacaria rasgou os rótulos. Depois, entregou-me outros, que retirou de uma gaveta e que segundo ele, eram a tradução que o Ministério da Defesa fizera dos originais em russo.

–*Você lê apenas estes papéis que são em puro português.*

---

<sup>28</sup> Es bien sabido que la Unión Soviética envió armas y apoyo militar a Mozambique durante la guerra de independencia.

–Me ensine a ler, Zaca.

–Se quiser aprender, aprenda sozinho.

Aprender sozinho? Impossível. Mais impossível, porém, seria esperar que Zacaria me ensinasse fosse o que fosse. Ele sabia das ordens de meu pai. Em Jerusalém não entrava livro, nem caderno, nem nada que fosse parente da escrita.

–*Pois eu o ensino a ler* –repetiu ostensivamente. [...]

E foi assim que começaram as primeiras lições. Uns aprendem por cartilhas, em salas de aula. Eu me iniciéi soletrando receitas de guerra [...].

–*Não tem medo de sermos apanhados, Ntunzi?*

–*Você deve ter medo é de não saber. Depois da leitura, vou ensinar-lhe a escrever.*

Não tardou que começassem as clandestinas lições da escrita. [...] Aos poucos, eu entendia as interdições de Silvestre: a escrita era uma ponte entre tempos passados e futuros, tempos que em mim, nunca chegaram a existir (45-46).

El episodio citado sugiere, en primer lugar, una lectura alegórica de la transgresión que asocia las “armas” en sentido figurado, con aquello que en sentido literal hace posible la reivindicación del sujeto, es decir, la escritura y la lectura. En segunda instancia, es posible establecer la relación de todo este juego alegórico con la guerra de independencia de Mozambique. Sin embargo, hay todavía otra dimensión exegética del texto a la que podemos llegar. De acuerdo con Seneta, “ao lançar mão na escrita, Mwanito enceta a elaboração de uma consciência própria sobre o mundo, transgredindo os limites empíricos decretados pela mão imaginante de Silvestre” (83). Esta “elaboración de la conciencia propia” nos remite al aspecto que Paul Ricoeur destaca como la especificidad del segundo enfoque de los abusos de memoria, a saber, “le croisement entre la problématique de la mémoire et celle de l’identité, tant collective que personnelle” (98).

Como hemos visto, la identidad del sujeto se problematiza de manera constante en *Jesusalém*; las nociones de olvido, silencio y negación de la memoria son las que le dan una dimensión fáctica a esa problemática en el desarrollo de la diégesis. De ahí la importancia que

adquiere la escritura, en tanto que representa también una dimensión fáctica –aunque en sentido diametralmente opuesto– de la memoria, la voz y la reivindicación de la identidad del sujeto. La adquisición de la escritura representa para el protagonista de *Jesusalém* la estrategia por medio de la cual puede revertir la manipulación de la memoria y construir la narrativa de su origen, para convertirse en sujeto activo de la construcción del pasado, como aclara Ricoeur, antes del *abuso* hay un *uso*, un empleo práctico del trabajo de rememoración que la voz del narrador elabora a partir de su historia personal.

Aunque en el desarrollo de este nivel Paul Ricoeur hace referencia al aspecto negativo de la función narrativa, en tanto que responde a las exigencias de la instancia dominante, para ejercer el abuso y la manipulación: “Même le tyran a besoin d’un sophiste, pour donner un relais de parole à son Enterprise de séduction et d’intimidation” (104), en el caso de *Jesusalém* la función narrativa desempeña el papel contrario. Mwanito reivindica con su testimonio la visión del sujeto subalterno, le da voz y consigue dar una dimensión práctica positiva a la configuración de su propio pasado.

Otro aspecto importante que atañe directamente a este análisis es la función mediadora del relato, que Ricoeur desarrolla también en el segundo nivel práctico, el de la memoria manipulada, pero desde la perspectiva del olvido. Al resultar imposible que el relato lo abarque todo, por fuerza debe elegir lo que consigna y lo que deja fuera, y es este carácter ineludiblemente selectivo de la narración lo que plantea el dilema entre el olvido y la memoria: poner por escrito la memoria implica dejar mucho en el olvido.

C’est en raison de la fonction médiatrice du récrit que les abus de mémoire se font abus d’oubli. En effet, avant l’abus, il y a l’usage, à savoir le caractère inéluctablement sélectif du récrit. Si on ne peut se souvenir de tout, on ne peut pas non plus tout raconter. L’idée de récrit exhaustif est une idée performativement impossible. Le récrit comporte par nécessité une dimension sélective” (579).

En lo que respecta a *Jesusalém* este dilema tiene que ver con la parcialidad de las instancias narrativas, el hecho de que el relato esté conformado por la voz de dos narradores autodiegéticos. Bajo la premisa ricoeuriana de que “Tout ce qui fait la fragilité de l’identité s’avère ainsi occasion de manipulation de la mémoire”, el trabajo de reelaboración de la memoria por parte de los narradores, lo mismo que la manera en que incluyen o excluyen de la diégesis los aspectos que son causa de la fragilidad de su identidad, cobran un sentido distinto. Ejemplo de esto podría ser el modo ambiguo y cambiante en que Mwanito idealiza la figura del patriarca, al tiempo que contradictoriamente narra su tiranía y su locura. Es también de este modo como adquiere sentido la duplicación de perspectivas que contrasta y entrevera dos visiones tan distintas (la de Mwanito y la de Marta) en una línea diegética común.

Acerca de esto último, existen en el relato aparentes “grietas” en la verosimilitud formada por ciertos detalles que rompen con una lógica estricta, por ejemplo, el hecho de que Mwanito, un niño de once años recluido en la sabana africana, al que se le ha negado todo conocimiento del mundo, incluso de la “existencia” de las mujeres, sea capaz de interpretar el sentido de los papeles de Marta que lee de manera furtiva. Es poco verosímil que Mwanito hubiese podido comprender –y transcribir dentro de su propia línea diegética– la complejidad emocional de una mujer europea que escribe con imágenes poéticas, cuyos referentes tendrían que resultarle totalmente ajenos. No obstante, esta aparente grieta en la verosimilitud funciona como un efectivo juego de alteridad que confronta y propicia el encuentro entre dos universos lejanos: Mwanito accede al universo de Marta y se lo apropia por medio de la lectura.

Lo más notorio en esta duplicidad de perspectivas es que por momentos ambas instancias narrativas convergen en un mismo flujo de conciencia. Por ejemplo, en la carta final Marta hace alusión a un episodio de la infancia de Mwanito que no presencié, ni le pudo ser relatado: “Quando começaste a ler os rótulos das caixas de armas não eram as letras que tu

mais apprendias” (255). Marta no tenía manera de acceder a este episodio de la vida de Mwanito, puesto que él todavía no comenzaba a escribir su historia y esa es una anécdota que refiere al inicio de su relato; sin embargo, el hecho de que Marta lo mencione coloca a ambas instancias narrativas en un mismo sistema referencial, lo que sienta el precedente de una importante premisa de novela: que la palabra escrita es el lugar de encuentro con el otro.

La tercera y última consideración de Ricoeur sobre los abusos de la memoria y el olvido es el nivel ético-político. Bajo el título de “**memoria obligada**” Ricoeur desarrolla la noción de “deber de memoria” como “le devoir de rendre justice, par le souvenir, á un autre que soi” (108). El deber de memoria implica una dimensión *obligada* del trabajo de duelo y del trabajo de rememoración. Volveré sobre esto más adelante, puesto que la función de la escritura en *Jesusalém*, con la que quiero concluir este análisis, se corresponde en buena medida con la noción de deber de memoria. De momento quiero abordar el nivel ético-político desde la perspectiva del olvido, donde el elemento imperativo, el olvido impuesto, corresponde a la amnistía. ¿Hasta qué punto el olvido se hace necesario para dar lugar a la edificación del presente? Y ¿hasta qué punto la amnistía evade el revisionismo histórico que permitiría que el trabajo de duelo fuera efectivamente realizado?

De acuerdo con Ricoeur, la amnistía es pronunciada cuando “graves désordres politiques affectant la paix civile –guerres civiles, épisodes révolutionnaires, changements violents de régimes politiques–, violence que l’amnistie est censée interrompre.” (585) Aunque se trata de una noción que obedece a políticas de Estado, puede trasladarse en un sentido más amplio al individuo y sus relaciones interpersonales, en la medida que se trata de actuar ante un hecho violento como si nada hubiese ocurrido, “à faire comme si rien ne s’était passé” (587), lo que constituye también una forma de silenciamiento de la memoria.

El personaje de *Jesusalém* que encarna el fenómeno de la amnistía es el ex militar Ernestino Sobra, rebautizado por Silvestre como Zacaria Kalash. Zacaria es el integrante más silencioso y modesto de la comunidad que habita en *Jesusalém*. Mwanito se refiere a él como “nosso serviçal que nem presença tinha” (Couto 2009: 14). El personaje desempeña la función diegética de ayudante. Además de resolver las necesidades de la familia y de cazar para proveerles alimento, es el encargado de cuidar las municiones que se guardan en el arsenal. El juego onomástico lo caracteriza de manera clara: en su papel de soldado, el nombre de Ernestino Sobra lo califica como “uma sobra humana, um resto anatómico, uma pendência de alma” (100), mientras que durante su exilio en Jesusalém pasa a convertirse en el portador de un rifle automático de procedencia rusa. El nombre Kalash, en franca alusión a Kalashnikov, el inventor del AK-47, perfila al personaje como un militar prototípico.

Aun cuando la narración hace parecer excesivamente discreta la presencia de Zacaria, en realidad tiene una importante participación tanto en los hechos narrados, como en los antecedentes del conflicto. Por ejemplo, se da a entender que es él quien invoca la presencia de Marta, cuando Silvestre aguardaba un advenimiento divino: “Estou a construir uma moça. Está a levar muito tempo porque ela é estrangeira [...] todos suspeitávamos que Zacaria detivesse ocultos poderes” (104), lo que justificaría la relación onomástica con el profeta bíblico. En lo que toca a los antecedentes, hacia el final de la novela descubrimos que Zacaria es el verdadero padre de Ntunzi, y que el día en que Dordalma fue ultrajada intentaba escapar de casa para ir en su busca. Es lógico inferir que la noticia de la muerte de Dordalma debió resultar tan impactante y dolorosa para él como lo fue para Silvestre, aun cuando el relato solo hace mención de su sufrimiento en relación con su pasado bélico.

El caso concreto de amnistía tiene que ver con el “pacto de silencio” que se instituye entre Silvestre y Zacaria con respecto al triángulo amoroso. Luego de que tuviera lugar el

suicidio de Dordalma se suscitó un enfrentamiento entre los dos personajes. El episodio se narra desde dos perspectivas distintas: en la primera, Marta cuenta a Mwanito la versión de los vecinos: Mateus Ventura estaba solo en la iglesia, cuando llegó el soldado Sobra, se estrecharon en un abrazo de lucha, hubo un disparo y Ernestino resultó herido. En la segunda versión, Ntunzi cuenta a Mwanito que en realidad Mateus había salvado a Ernestino al desviar el disparo con que este intentaba suicidarse; y explica Ntunzi la razón por la que sus respectivos padres fueron juntos al exilio en Jerusalém: “*A culpa, Mwanito. Foi o sentimento de culpa que os juntou...*” (288). Al servir incondicionalmente a Silvestre, Zacaria paga su deuda de culpabilidad; durante su estancia en Jerusalém logra “hacer de cuenta” que no ocurrió nada, que no tiene memoria de nada.

En lo que respecta a la configuración alegórica, el personaje de Zacaria entraña un complejo simbolismo relacionado con la guerra y el olvido del pasado bélico. De manera concreta, Zacaria encarna la noción de “huella de memoria” que Ricoeur define como “la trace psychique, qu’on peut appeler impression plutôt qu’empreinte, impression au sens d’affection, laissée en nous par un événement marquant ou, comme on dit, frappant” (539). A pesar de que Zacaria insiste en que no guarda memorias de la guerra, porta consigo las huellas de esa memoria de una manera terriblemente literal:

Os dedos zelosos de Zacaria comprimiam os músculos da perna de encontro ao osso. Subitamente, da carne saltavam pedaços de metal que tombavam e rodopiavam pelo chão.

–*São balas* –proclamava Zacaria Kalash com orgulho. [...]

–*Esta, a da perna, ganbei na Guerra Colonial. A da coxa, veio da guerra com Ian Smith. Esta, no braço, é desta guerra e agora...* [...]

Limpava os projeteis na manga da camisa e voltava a introduzi-los na carne, usando os dedos como se empurrasse o êmbolo de uma seringa (90)

Como en otras imágenes metafóricas de la prosa coutiana, se parte aquí de un aspecto literal de lógica anómala —el hecho de que alguien pueda sacar y volver a introducir de su cuerpo las balas que lo han herido—, para representar un sentido alegórico más profundo, a saber, la herida moral causada por la violencia bélica.

El silencio que ejerce el personaje de Zacaria Kalash es quizá la forma más compleja y plena de la novela: mantiene el pacto de silencio con su adversario, calla de manera total el sufrimiento y el sentimiento de culpa por la muerte de su amante y ejerce una aparente amnesia de su pasado bélico:

O Tio Aproximado foi quem desvendou esse esquecimento: por que motivo Zacaria não se lembrava de nenhuma guerra? Porque ele lutara sempre do lado errado. Foi assim desde sempre na sua família: o avô lutara contra Gungunhana, o pai se alistara na polícia colonial e ele mesmo combatera pelos portugueses na luta de libertação nacional (92).

El hecho luchar “del lado equivocado” representa sin lugar a dudas uno de los aspectos históricos más complejos y difíciles de abordar del pasado bélico de cualquier pueblo. El conflicto representado por el personaje no tiene que ver con su postura política, ya que cuando se sugiere en el relato el anuncio de la muerte de Samora Machel se nos hace saber la firme postura de Zacaria a favor de la lucha por la independencia. Se trata de un dilema práctico, el personaje se vio obligado a combatir por una causa que no era la suya, no hay victoria ni heroísmo en su pasado bélico. No extraña, pues, que haya recurrido a la amnesia: “Zacaria Kalash, atravessara mortes e tiroteios. Escapara de tiros, escapara de toda recordação. Pelas perfurações do corpo lhe tinham fugido as lembranças” (92).

La “violencia fundacional”, que Ricoeur describe como una de las causas de la fragilidad de la identidad, suele encontrar justificación en el sentimiento de victoria; presenta la visión del vencedor legitimada por el nuevo Estado de derecho: “Les mêmes événements se trouvent ainsi signifier pour les uns gloire, pour les autres humiliation” (99). La configuración alegórica

que comprende el personaje de Zacaria nos remite no a la perspectiva de la historia oficial o a la de los héroes que lucharon para obtener la libertad, sino a la de los que lucharon “del lado equivocado”, de quienes por la causa que sea –de forma voluntaria u obligados por las circunstancias– estuvieron del lado del régimen opresor o colaboraron con él. Por lo tanto su silencio, asociado al olvido de la violencia bélica, se corresponde con lo que Paul Connerton, en su ensayo “Seven types of forgetting” llama “the silence of humiliation and shame”, un silencio que implica la imposición tácita de un tabú:

some acts of silence may be an attempt to bury things beyond expression and the reach of memory; yet such silencings, while they are a type of repression, can at the same time be a form of survival, and the desire to forget may be an essential ingredient in that process of survival (2008: 68).

Connerton cuestiona el hecho de que el olvido sea considerado necesariamente una falla y considera que, por el contrario, puede ser “constitutive in the formation of a new identity” (59). El modelo de silencio que representa el soldado Zacaria responde a esta necesidad de ejercer el olvido como mecanismo de supervivencia, como estrategia para hacer viable la reconfiguración del presente: “Whether at the resolution of civil conflict or after international conflict, the formulation of peace terms has frequently contained an explicit expression of the wish that past actions should not be just forgiven but forgotten” (62).

El mismo Paul Ricoeur, reconoce la utilidad de la amnistía: “Il est certes utile –c’est le mot juste – de rappeler que tout le monde a commis des crimes, de mettre une limite à la revanche des vainqueurs [...] de réaffirmer l’unité nationale” (588). Sin embargo, al estar limitada a una función utilitaria, se hace evidente que esta forma de silencio no es más que un paliativo del conflicto, una negación de la memoria que niega también la posibilidad de subsanar el trauma, como muestra el caso del ex militar:

Zacaria Kalash não se recordava da guerra. Mas a guerra lembrava-se dele. E martirizava-o com a reedição de velhos traumas. Quando trovejava ele saía para o descampado, tresloucado, aos berros:

–*Filhos das putas, fillos das putas!* [...]

–*Ele fica assim por causa do estrondo do trovão* –explicava Silvestre. Era isso que o alvoroçava: a lembrança dos rebentamentos. O ribombar das nuvens não era um ruído: era o reabrir de antigas feridas. As balas esquecemos, as guerras não (94).

Luego de todas estas consideraciones, la metonimia parece bastante clara: la herida de guerra en su sentido figurado es el referente representado por medio de las balas, y del acto anómalo de sacarlas a capricho del cuerpo. En términos exegeticos, la huella de memoria puede ser ignorada y en apariencia indolora, pero la causa que la provocó permanece; entra y sale a capricho de la memoria sin hacer daño (aparentemente), empero, no permite que la herida termine de cicatrizar. “L’institution de l’amnistie ne peut répondre qu’à un dessein de thérapie sociale d’urgence, sous le signe de l’utilité, non de la vérité” (589), concluye Ricoeur. La función paliativa de la amnistía no es capaz de sustituir el trabajo de memoria. ¿Cómo se realiza dicho trabajo en la novela y en la dimensión alegórica que representa?

El olvido puede responder a una necesidad inmediata y ser un efectivo mecanismo de defensa para sobrevivir al dolor de las heridas del pasado, tal como afirma Connerton; incluso podría pensarse desde un punto de vista pragmático que se trata de un camino válido para la superación de las heridas de la violencia fundacional, una solución utilitaria que haga viable el progreso económico de una nación y resuelva de golpe los conflictos políticos más apremiantes. Sin embargo, el argumento crítico que encontramos de forma implícita en las páginas de *Jesusalém*, y de forma explícita en la declaración de Mia Couto que hemos venido considerando a la par del texto, señala la necesidad de una revisión genuina del pasado, un verdadero trabajo de rememoración y duelo que haga viable el horizonte terapéutico de perdón y el restablecimiento de la huella psíquica.

Para que ese proceso se cumpla en el ámbito de la colectividad, al interior de la sociedad mozambiqueña, según el propio Mia Couto, se requiere “uma tradução de isso que ocorreu para o domínio do mundo mais formal”: realizar la transcripción de los hechos de un lenguaje a otro, de la oralidad o del mero recuerdo como rastro psíquico, al dominio “do mundo mais formal”. ¿Cuál es ese mundo? ¿Acaso la escritura o la denuncia formal, por escrito, de los hechos? ¿Acaso la revisión de la Historia con mayúscula? Couto refiere la figura del escritor como la responsable de esa tarea, y asume desde su postura autorial la responsabilidad de su realización: “e aqui os escritores tem um papel, eu assumo que essa obrigação é nossa, de fazer essa espécie de tradução, e sermos tradutores dum tempo que não se quer dizer porque evoca sofrimento” (2014). El carácter obligatorio de la labor pendiente es lo que nos remite a la noción de *deber* de memoria, la dimensión ético-política de la memoria, que ha de ser reescrita una y otra vez desde diferentes ángulos a fin de evitar su asimilación por parte del sistema dominante.

En el caso concreto de *Jesusalém* es el narrador, Mwanito, la figura que representa por antonomasia este deber de memoria. Empero, distinto a lo que podría pensarse, la labor de reconfiguración del pasado que lleva a cabo el narrador no obedece a una voluntad expresa, sino a una función mediadora aparentemente inconsciente, involuntaria, que lo “obliga” a mediar entre su pasado y la escritura. Al final de la novela Mwanito confiesa a su hermano mayor:

eu herdara a loucura de meu pai. Por longos períodos era atacado de uma cegueira seletiva. O deserto se transferia para dentro de mim, convertendo a vizinhança num povoado de ausências.

—*Tenho cegueiras, Ntunzi. Sofro da doença de Silvestre.*

Fui à gaveta da cozinha e retirei a pasta da escola que escancarei ante o olhar atônito de meu irmão.

—*Veja estes papéis* —disse, estendendo um maço de páginas caligrafadas.

Tudo aquilo eu redigira nos momentos de escurecimento. Atacado por cegueiras deixava de ver o mundo. Só via letras, tudo o resto eram sombras (292).

La escritura de todo lo que hasta ese momento hemos leído como parte de la diégesis de la novela no es sino el resultado de una “traducción” aparentemente inconsciente.

A la par del mutismo del afinador de silencios, esta escritura “a ciegas” implica la anulación de una capacidad –la voz y la visión respectivamente–, para transmitir la idea de espontaneidad del discurso –o no discurso– producido. Mwanito no actúa movido por su propia voluntad ni en su función de narrador ni en su función de afinador de silencios. En ambos casos actúa bajo una suerte de trance hipnótico. En el caso de la escritura, dicho transe le hace desempeñar el papel de “médium” de sí mismo, de su propio pasado, de una necesidad que está más allá de sí, lo que trae a cuento una vez más la definición de deber de memoria: “le devoir de rendre justice, par le souvenir, á un autre que soi” (108).

Al desempeñar el papel de “mediador”, en sentido literal y figurado, de un tiempo que evoca sufrimiento, Mwanito hace las veces de portavoz, tanto del sujeto subalterno, como del tiempo histórico que reconfigura y representa por medio de su narración. De acuerdo con Paul Ricoeur, este tiempo histórico al que nos remite el deber de memoria, “nous projette bien au-delà d’une simple phénoménologie de la mémoire, et même au-delà d’une épistémologie de l’histoire, jusqu’au cœur de l’herméneutique de la condition historique” (105), linde que el narrador de *Jerusalém* toca por medio de la función narrativa y de su papel en la configuración alegórica de la novela.

Finalmente, la noción de deber de memoria nos hace a dar un paso hacia atrás para abarcar una perspectiva más amplia de la obra y establecer el paralelismo entre la función de la escritura en la novela, como estrategia de respuesta al silencio, y la novela en sí misma como materialidad escrita en el contexto literario al que corresponde. Tanto la figura del narrador,

Mwanito, como la figura autorial de Mía Couto asumen la postura de mediador o portavoz de las minorías. La figura autorial se niega a renunciar al revisionismo histórico, pero para realizar la función de “traducción” del pasado emplea la configuración de universos ficcionales donde se traducen los hechos desde una perspectiva literaria. A esta perspectiva se suma una aguda lente ético-política que dota al relato de juicios críticos y denuncias, disfrazados por la configuración alegórica de forma intencionadamente burda.

La compleja relación entre el olvido y la memoria que se problematiza en la novela adquiere también una dimensión extraliteraria en la realización de la obra, que tiene lugar en el equilibrio que ha de ejercer el autor empírico entre lo que recuerda, lo que reinventa y lo que prefiere no mencionar.

Tanto al interior de la diégesis de *Jesusalém* como en la realidad extraliteraria de la obra, se pone de manifiesto que entre la memoria y el olvido, entre el silencio y la protesta, media la escritura como punto de equilibrio, como réplica y como estrategia discursiva para reivindicar la identidad del sujeto poscolonial.

No cabe duda de que el escritor de *Jesusalém* y el escritor representado en *Jesusalém* son ambos traductores de un tiempo que duele, un pasado que otros preferirían simplemente olvidar. Si bien la reconfiguración literaria del pasado no resuelve por sí sola ni en su totalidad las hondas secuelas de la memoria herida de un pueblo como el mozambiqueño, constituye sin lugar a dudas una herramienta vital para la redefinición de su identidad y contribuye en valiosa medida al planteamiento, cuestionamiento y configuración fenomenológica de su historia.

## CONCLUSIONES

El silencio es un signo negativo que al ser puesto en relación con su circunstancia puede evocar un sin fin de interpretaciones. Sus posibilidades semánticas pueden ser tan amplias como lo permita la capacidad de deducción de quien lo percibe. Como estado mental o físico, como referente poético y situación comunicativa, el silencio evoca un estado de plena quietud, de introspección y paz, de soledad o de complicidad, de armonía; sugiere que hay un mundo interior cuya grandeza no puede ser dicha con palabras; al contrario, las palabras romperían el encanto sublime de la ausencia de voz o de ruido, de palabras o pensamientos innecesarios. Sin embargo, cuando la inmensidad de ese universo impronunciable se asocia, ya no con la quietud y la paz de espíritu, sino con el horror, la magnitud de lo no dicho puede cobrar dimensiones de espanto.

La noción de silencio resultó ser una pieza clave para determinar la importancia literaria y social de *Jesusalém*, como representación de la problemática de la memoria y de la identidad del sujeto en la novela. La narrativa de Mia Couto se caracteriza por su lenguaje poético y el empleo constante de figuras retóricas; sin embargo, más allá de un uso convencional puramente estético, la aplicación de figuras de estilo como la metáfora, la alegoría o la hipérbole incrementan de manera masiva y contundente la complejidad semántica del relato cuando se las analiza desde la perspectiva social y filosófica que la obra misma sugiere. Fue así como el análisis de la dimensión literaria del silencio, es decir, el silencio como estrategia literaria, me dio la pauta para reflexionar en torno al pronunciamiento implícito del texto y derivar de ahí las interpretaciones que propuse en estas páginas.

La intención fundamental del presente trabajo fue lograr una aproximación al fenómeno de las literaturas africanas de lengua portuguesa por medio de la literatura mozambiqueña, de

la narrativa de Mia Couto y del caso concreto de la novela que analicé. Por tratarse de una literatura poco estudiada, consideré necesario proveer un amplio marco contextual que sirviera de referencia para ubicar el momento y las circunstancias en que se escribió *Jesusalém*, así como valorar desde una perspectiva crítica el lugar que tienen obra y autor en el entorno literario mozambiqueño y lusófono. Al adentrarme en el estudio de esta disciplina –que en últimos años ha ido cobrando cada vez mayor pujanza y ha empezado a captar cada vez más la atención del ámbito académico de todo el mundo– pude darme cuenta de la relevancia de la literatura de Mia Couto, tanto en el ámbito de recepción mozambiqueño y africano, como para los lectores e investigadores de otras latitudes.

Dada su amplitud y complejidad, he tenido que dejar para otro momento el estudio de recepción que amerita el fenómeno coutiano, la relación entre el papel de la figura autorial y la obra. No obstante, tuve oportunidad de incluir, como referencia y contrapunto del análisis, la contundente declaración de Mia Couto con respecto a la temática del olvido, que cito al principio de esta tesis. Con todo, la revisión histórica-literaria que procuré abreviar en las primeras páginas puso de manifiesto algunos de los cuestionamientos constantes de estas literaturas (poscoloniales, africanas, africanas de lengua portuguesa), y el modo en que la obra de Mia Couto les ha dado respuesta por medio de un programa autorial que ha demostrado estar profundamente comprometido con la causa liberal de Mozambique, más allá de cualquier instancia, partido o afiliación.

En este sentido, el presente análisis de *Jesusalém* mostró algunos rasgos específicos de dicho programa autorial, tales como el uso poético del lenguaje y de las estrategias narrativas para poner de manifiesto la denuncia de problemáticas concretas como el deber de memoria, la crítica del olvido histórico y de la violencia fundacional, y dar consideración a temas como

la violencia contra las mujeres, la problematización de la identidad del sujeto poscolonial y los desafíos de la consolidación de una nueva nación independiente.

El análisis de la dimensión literaria del silencio en *Jesusalém* me permitió justificar la asociación entre la noción de silencio y la negación de la memoria, es decir, el olvido, desde la perspectiva de la metáfora icónica. Esta asociación entre memoria y olvido coincide con la hipótesis planteada en un inicio acerca de que el silencio constituye la estrategia literaria para referir la problemática central de la novela: el olvido histórico. A su vez, la correspondencia de silencio y olvido, con las nociones de memoria y escritura, dieron la pauta para desarrollar en el tercer capítulo el análisis de estas categorías desde una óptica filosófica, a partir de las nociones ricoeurianas en torno a la memoria y el olvido. Sin embargo, otro de los resultados del análisis de la dimensión literaria del silencio fue llegar al nivel alegórico, que se adentra en los terrenos de la denuncia socialmente comprometida, ya que desde la perspectiva poscolonial, la alegoría suele estar vinculada con una función social, al criticar de manera relativamente velada las anomalías e injusticias de un sistema o régimen autoritario.

La configuración alegórica del silencio en *Jesusalém* dio pie, por un lado, al análisis de la dimensión social, que corresponde al silenciamiento del sujeto subalterno, en especial de la subalterna, y por otro lado, a una lectura mucho más amplia que relaciona elementos de la obra con referentes extraliterarios: el duro pasado de Mozambique y su constitución como país independiente, la guerra de independiencia y la guerra civil que sin lugar a dudas debieron dejar una huella psíquica terrible y profunda en la sociedad mozambiqueña, y cuyas secuelas todavía son visibles. En esto se centra el tercer capítulo, de modo que volveré sobre ello en seguida.

En lo que respecta a la dimensión social del análisis, la categoría de subalternidad referida a los personajes femeninos, tal como la aplica A. P. Busia en su ensayo “Silencing Sycorax”, me permitió poner en tela de juicio la capacidad de *Jesusalém* para representar a la subalterna,

lo cual resultó ser un hallazgo que en los planteamientos iniciales no esperaba encontrar. Era lógico, de alguna forma, que si en la novela el sujeto subalterno se reivindica al pronunciarse, dicha reivindicación tendría lugar también en el caso del personaje de Dordalma, paradigma de subalternidad. Sin embargo, esto no sucede. La narración señala su ausencia, al igual que el silencio, como un “signo negativo” (Seneta 137); se le menciona pero no se le da voz. La violencia relacionada con Dordalma es lo que desencadena las acciones de la novela, pero son otros –Marta y Mwanito–, los que lo narran. La novela, en lugar de dar voz, performa el silenciamiento de la subalterna. La única forma en que Dordalma puede llegar a pronunciarse es por medio de su propio cuerpo: al quitarse la vida se niega a llevar consigo las heridas físicas y emocionales de la violación multitudinaria y de la humillación de su esposo. El silencio de Dordalma es un claro ejemplo de la estridencia que puede llegar a tener un signo negativo, una ausencia.

El hecho de que la diégesis de *Jesusalém* no dé lugar a la voz del personaje de Dordalma es significativo e incluso cuestionable. Un argumento que justifica, desde mi punto de vista, esta omisión es el que la novela señale y critique el silenciamiento del personaje en su performatividad<sup>29</sup>, es decir, por medio de la representación de la propia ausencia, al colocarlo como signo negativo, delimitado por lo que otros dicen y se niegan a decir o a recordar, pero puesto en el origen de todas las acciones, en el centro del conflicto de la diégesis, a fin de llamar la atención acerca de su verdadera relevancia. La novela no se limita a narrar el silenciamiento de la subalterna de forma dramática y contundente, sino que al representarlo en la estructura de la diégesis pone los reflectores en el espacio vacío que debía estar ocupado por el pronunciamiento del personaje. Este es uno de los argumentos que me permiten ratificar

---

<sup>29</sup> Con “performatividad” me refiero a la capacidad de la categoría de silencio para verificar el hecho que nombra o realizar la acción que refiere en el acto de la propia enunciación (Austin 1998).

la efectividad de la estrategia narrativa que emplea la noción de silencio para dar voz a los que no la tienen.

En el capítulo tercero pude aproximarme a la dimensión filosófica del silencio: el olvido y su relación con la memoria. El seguimiento de los tres niveles de abuso de memoria que desarrolla Paul Ricoeur me permitió interpretar la denuncia del olvido histórico implícita en la novela y que es posible deducir de la configuración alegórica: se sepulta en el olvido el horror del pasado, la violencia infligida sobre el principio materno, del mismo modo que la sociedad mozambiqueña silencia la memoria de la guerra, la violencia fundadora que describe Ricoeur como una de las causas de la fragilidad de la identidad del sujeto. De acuerdo con Cristovão Seneta, “*Jesusalém*, alegoriza o sentimento colectivo da sociedade moçambicana, ancorado na vontade de ultrapassar os traumas da guerra civil, com vista a solidificar novos lugares mnemónicos, históricos e identitários”. (134) Desde mi perspectiva, en *Jesusalém* la metáfora del silencio representa el horror que se pretende sepultar en el olvido. De forma paralela, la imposibilidad de lograrlo es el reflejo de la postura crítica que la obra manifiesta con respecto a la evasión del trabajo de duelo. Si bien en la novela se manifiesta este trabajo de duelo en un nivel patológico individual –Silvestre y la melancolía–, Ricoeur logra trasponer al nivel de sujeto colectivo, lo que me dio la pauta para referir la negación del trabajo de duelo en la novela al contexto mozambiqueño del presente (o al menos del presente de la obra que data de hace 6 años), lo que equivaldría a la rememoración consciente y *por escrito* del pasado histórico, el revisionismo de las heridas y los asuntos no resueltos de la guerra de independencia y de la guerra civil, con la intención de alcanzar un horizonte terapéutico, también colectivo, que subsane la huella psíquica y reconfigure bajo ese principio el proyecto de nación.

El trabajo de rememoración, que Ricoeur asocia con el trabajo de duelo –y que parten, ambos, de la noción freudiana de per-elaboración–, se lleva a cabo en la novela por medio de

la escritura del narrador, Mwanito, quien escribe en episodios de ceguera las memorias de su infancia, que es lo que nosotros leemos como novela. La escritura, contrapuesta al silencio y representada de modo simbólico por sus materialidades, es el signo positivo que reivindica al sujeto subalterno y le permite reconfigurar su pasado, resolver en cierta forma la problemática de identidad. La escritura en *Jerusalém* es el instrumento de la elaboración psicoanalítica, el tamiz entre la memoria y el olvido que reconfigura el pasado de forma selectiva, con lo que plantea el dilema de reconstruir la memoria por medio del olvido y que se inscribe bajo la misma lógica de signos positivos y negativos que encontramos en la dimensión social, donde se da voz por medio del propio silencio.

El análisis realizado en las páginas anteriores puso en evidencia la relevancia de la escritura como correlato del silencio, aspecto que prevalece en prácticamente toda la narrativa coutiana, representado por medio del acto de la escritura o de sus materialidades. Como ya mencioné, este hallazgo me permitirá proponer el desarrollo de este tema partiendo de un corpus más amplio y de un marco teórico pertinente. Dicha propuesta deberá incluir un necesario análisis de la recepción de la novelística coutiana a fin de dar respuesta a cuestionamientos como ¿Cuál es el objetivo de la puesta en abismo de las materialidades de la escritura? ¿A quién está dirigida la denuncia que se pone de manifiesto en estas materialidades? y ¿Cuál es el efecto de la paradoja entre la memoria y el olvido que se plantea a partir de la función narrativa?

La perspectiva relativa y parcial de los narradores autodiegéticos, Marta y Mwanito, es otro modo de poner en evidencia la naturaleza invariablemente selectiva de la función narrativa y, desde mi punto de vista, muestra la imposibilidad de tener una sola versión de los hechos del pasado, lo que constituye una llamada de atención acerca de la importancia de dar cabida

a las muchas voces, a las muchas versiones del pasado, como parte del revisionismo histórico propuesto.

La figura del escritor tiene en *Jesusalém* una función mediadora como portavoz tanto del sujeto subalterno que se ve representado por el relato como del pasado histórico que se proyecta en el universo ficcional de la novela, y que, a juzgar por lo que se sugiere, debe ser un pasado terriblemente doloroso. Según lo que pude concluir a partir de las premisas ricoeurianas, esta tarea de mediación se corresponde con el deber de memoria, por medio del cual se proyecta una “fenomenología de la memoria” y una “epistemología de la historia”, aspectos que concuerdan con la responsabilidad que el autor Mia Couto asume en su declaración.

El paralelismo entre la figura del escritor representada en la novela y la figura autorial de Mia Couto pone de relieve la función mediadora del escritor en el contexto de la poscolonialidad como portavoz de la memoria colectiva y del sujeto subalterno, pero también destaca el valor de la literatura para confrontarnos con el otro, así como la función mediadora de la escritura para “traducir” la memoria de un tiempo que “no se quiere decir porque evoca sufrimiento”, en otras palabras, para describir el horror humano desde la perspectiva de quienes lo padecieron y no tienen voz; nombrar el horror, identificarlo y hacerle frente como estrategia para despojarlo de su poder, la capacidad de seguir haciéndonos daño.

En el lapso de dos años durante el cual realicé el presente estudio fueron asesinadas en México aproximadamente 4,700 mujeres<sup>30</sup>; al 60 por ciento de ellas se les encontró sin vida en la vía pública, la mayoría con señas de violencia sexual; el otro 40 por ciento fallecieron en su propia casa, casi todas a manos de su pareja. El horror de la violencia contra las mujeres, que como pudimos ver es uno de los temas centrales de la narrativa de Mia Couto, constituye una de las principales preocupaciones de nuestro presente en México, aunque las autoridades, instituciones, incluso la sociedad civil suelen restarle importancia y colocarlo como tema secundario en sus agendas. La efectividad narrativa de *Jesusalém* al construir bajo un signo negativo el personaje de Dordalma, hacer que su ausencia adquiriera por sí sola una contundencia mayor que si se le mencionara de forma directa y *darle voz* por medio del silencio, es una estentórea llamada de atención para cada uno de nosotros, en México y en cualquier lugar del mundo: la violencia contra las mujeres no es algo ante lo que podamos quedarnos callados, no es algo que podamos simplemente abandonar en el olvido.

---

<sup>30</sup> Según cifras proporcionales tomadas de las estadísticas de la ONU:  
[http://www.unwomen.org/~media/Headquarters/Attachments/Sections/Library/Publications/2013/2/Feminicidio\\_Mexico-1985-2010%20pdf.pdf](http://www.unwomen.org/~media/Headquarters/Attachments/Sections/Library/Publications/2013/2/Feminicidio_Mexico-1985-2010%20pdf.pdf) [consultado el 03/08/1015].

## BIBLIOGRAFÍA

- ASHCROFT, Bill, *et alii* (1989). *The Empire Writes Back, Theory and Practice in Post-Colonial Literatures*, Routledge, Londres y Nueva York.
- (1998). *Key Concepts in Post-Colonial Studies*, Routledge, Nueva York.
- AUSTIN, J.L. (1998). *Cómo hacer cosas con las palabras*, Paidós, Barcelona.
- BERISTÁIN, Helena (1985). *Diccionario de retórica y poética*, Editorial Porrúa, México, DF.
- BOBES, Carmen (2004). *La metáfora*, Editorial Gredos, Madrid.
- BOHEMER, Elleke (2005), *Colonial and Postcolonial Literature, Migrant Metaphors*, 2ª edición, Oxford University Press, Nueva York.
- BOOTH, Wayne C. (1988). *The company we keep: an ethics of fiction*. University of California Press, Berkeley y Los Angeles.
- . (2005). Las compañías que elegimos. Una ética de la ficción. Traducción de Ariel Dillon, Fondo de Cultura Económica, México.
- BUSIA, Abena P. B. (1990). “Silencing Sycorax: On African Colonial Discourse and the Unvoiced Female”, en: *Cultural Critique*, No. 14, The Construction of Gender and Modes of Social Division II (invierno, 1989-1990), pp. 81-104, University of Minnesota Press.
- CHABAL, Patrick (1994). *Vozes Moçambicanas*, Vega, Agueda.
- CAVACAS, Fernanda (2002). *Mia Couto: um moçambicano que diz Moçambique em português*, Tesis de doctorado en Literaturas Africanas de Expresión Portuguesa, presentada en la Facultad de Ciencias Sociales y Humanas de la Universidade Nova de Lisboa.
- CHABAL, Patrick (1994), *Vozes Moçambicanas*, Vega, Águeda.
- CHELENE Mapera, Martins José (2013). “Os desertores de memórias no romance *Jesusalém* de Mia Couto”, en: *Forma Breve*, No. 10, págs. 255-270. Disponible en: <http://revistas.ua.pt/index.php/formabreve/index> [Consultado el 20 de febrero de 2015].
- CONNERTON, Paul (2008). “Seven types of forgetting”, en: *Memory Studies* No. 1, págs.. 59-71. Disponible en: <http://mss.sagepub.com/cgi/content/abstract/1/1/59> [Consultado el 22 de febrero de 2015].
- CORONIL, Fernando (1994), “Listening to the Subaltern: The Poetics of Neocolonial States”, en *Poetics Today*, Vol. 15, No. 4, Loci of Enunciation and Imaginary Constructions: The Case of (Latin) America I, invierno de 1994, págs.. 643-658. Disponible en: <http://www.jstor.org/stable/1773104> [Consultado el 21 de febrero de 2015].

- COUTO, Mia (1992), *Terra sonâmbula*, Editorial Caminho, Lisboa.
- \_\_\_\_\_ (1994), “Mia Couto” En: *Vozes Moçambicanas*, Patrick Chabal, (1994), Vega, Águeda.
- \_\_\_\_\_ (2002), *Um rio chamado Tempo, uma casa chamada Terra*, Editorial Caminho, Lisboa.
- \_\_\_\_\_ (2009), *Jesusalém*, Editorial Caminho, Lisboa.
- \_\_\_\_\_ (2012), Entrevista para el programa *Rodaviva*, Cmais, TV Cultura, Brasil. Disponible en: Bloque 1. <http://youtu.be/6p5b3-SV6JI> Bloque 2. <http://youtu.be/5-0YDPRi4TA> Bloque 3. <http://youtu.be/kCbKtYTxOks> [Consultado el 22 de febrero de 2015]
- \_\_\_\_\_ (2014). *Guardar memórias, contar histórias e semear o futuro*, conferencia magistral dictada a mediados de 2014, como parte de la celebración de los 80 años de la Universidad Federal de Río Grande del Sur, Brasil, disponible en: <http://youtu.be/IZtc11Bn0M0> [Consultado el 22 de febrero de 2015].
- DA SILVA, Ana Cláudia (2010), *O rio e a casa, imagens do tempo na ficção de Mia Couto*, Editorial UNESP, colección Cultura Acadêmica, São Paulo.
- DE SOUZA, Shirley (2010), “Memória, esquecimento e identidade: a configuração dos narradores em Antes de nascer o mundo, de Mia Couto”, en *Mulemba*, Vol. 1. No. 3, Río de Janeiro, jul. a dic. 2010, págs. 87-97. Disponible en: [http://setorlitafrika.lettras.ufrj.br/mulemba/artigo.php?art=artigo\\_3\\_8.php](http://setorlitafrika.lettras.ufrj.br/mulemba/artigo.php?art=artigo_3_8.php) [consultado el 15 de abril de 2015].
- DE NASCEMENTO Nonato, Jorge (2008), *Mia Couto: Memória e Identidades em Um rio chamdo tempo, uma casa chamada terra*, Universidad de São Paulo, Facultad de Filosofía y Ciencias Humanas, Estudios Comparados en Literaturas de Lengua Portuguesa, São Paulo, Brasil.
- FERRAZ, María do Carmo (2008), *Narrativas da Moçambicanidade: Os romances de Paulina Chiziane e Mia Couto e a reconfiguração da identidade nacional*, Universidad de Brasília, departamento de Historia, Brasília, 2008. Disponible en: [http://bdtd.bce.unb.br/tesesimplificado/tde\\_arquivos/33/TDE-2009-02-04T121320Z-3597/Publico/2008\\_MariadoCarmoFTedesco.pdf](http://bdtd.bce.unb.br/tesesimplificado/tde_arquivos/33/TDE-2009-02-04T121320Z-3597/Publico/2008_MariadoCarmoFTedesco.pdf) [consultado el 8 de diciembre de 2014].
- FERREIRA, Manuel (1977), *Literaturas Africanas de Expressão Portuguesa*, 2 vol. Instituto de Cultura Portuguesa, Amadora.
- GUHA, Ranajit (1982), “Preface”, en: *Subaltern Studies I. Writings on South Asian History and Society*, Ana Rebeca Prada (trad.) Oxford University Press, Delhi.
- HALBWACHS, Maurice (1968). *La memoria colectiva*, primera edición Presses Universitaires de France, traducción de Inés Sancho-Arrollo, Prensas Universitarias de Zaragoza, Zaragoza, 2004.

- HALL, Stuart (1990). "Cultural Identity and Diaspora", en Jonathan Rutherford ed., *Identity: Community, Culture, Difference*, Lawrence & Wishart, Londres, págs. 222 a 237.
- \_\_\_\_\_ (1996-a). "When was «The Post-Colonial»? Thinking at the Limit. En: Iain Chambers y Lidia Curti (eds.), Routledge, Londres. Disponible en: <https://books.google.com.mx/books?id=2YhLzdysGpIC&clpg=PP1&ots=xWZmgcRgNw&dq=the%20postcolonial%20question%20stuart%20hall&lr&hl=es&pg=PR4#v=onepage&q=the%20postcolonial%20question%20stuart%20hall&f=false> [Consultado el 18 de febrero de 2015].
- \_\_\_\_\_ (1996-b) *The Question of Cultural Identity*, Stuart Hall y Paul de Gay eds., Sage, Londres.
- ISER, Wolfgang (1987-a). "La estructura apelativa de los textos", en *Estética de la recepción*, José Antonio Mayoral, (comp.), Arco Libros, Madrid, págs. 215-244.
- \_\_\_\_\_ (1987-b). "El proceso de lectura: enfoque fenomenológico", en *Estética de la recepción*, José Antonio Mayoral, (comp.), Arco Libros, Madrid, págs. 215-244.
- JAMESON, Frederic (1986). "Third-World Literature in the Era of Multinational Capitalism, en: *Social Text*, No. 15 (Otoño, 1986), págs. 65-88, Duke University Press, disponible en: <http://www.jstor.org/stable/466493> [consultado el 8 de marzo de 2015].
- LAMPING, Dieter (1983), *Der Name in der Erzählung Zur Poetik des Personennamens*. Bonn: Bouvier, 1983. Notas del Seminario de Onomástica Literaria, del doctor Alberto Vital, 2012.
- LARANJEIRA, Pires (1995). *Literaturas africanas de expressão portuguesa*, Universidade Aberta, Lisboa, 1995.
- \_\_\_\_\_ (2001). "Mia Couto e as literaturas africanas de língua portuguesa" en: *Revista de Filología, Anejos*, II, 185-206, Universidad Complutense, Madrid 2001.
- LAPLANCHE, Jean y Jean-Bertrand Pontalis (1996), *Diccionario de psicoanálisis*, Paidós, Buenos Aires, 2004.
- LE BRETON, David (1997). *Du silence*, Agustín Temes (trad.), Ediciones Sequitur, Madrid, 2009.
- LEITE, Ana Mafalda (1998). *Oralidades e Escritas nas Literaturas Africanas*, Edições Colibri, Lisboa.
- \_\_\_\_\_ (2003). *Literaturas Africanas e Formulações Pós-Coloniais*, Edições Colibri, Lisboa.
- MARTINS, Celina (2006). *O Entrelaçar das Vozes Mestiças. Análise das Poéticas da Alteridade na Ficção de Édouard Glissant e Mia Couto*, Príncipe Editora, Estoril.
- MEIZOS, Jérôme (S/F), "¿Qué entendemos por postura?", en: Meri Torras y Aina Pérez Fontdevila (eds.), *Los papeles del autor. Teorías sobre la autoría literaria*, Madrid, Arco [en prensa].

- PARADINHA, Maribel (2009). *Silencios, silenciamentos y relaciones de poder: dos casos paradigmáticos en la literatura portuguesa*. Conferencia impartida en la Facultad de Filosofía y Letras, de la UNAM.
- PIMENTEL, Luz Aurora (2012). *Constelaciones I: Ensayos de Teoría narrativa y Literatura comparada*, Bonilla Artigas Editores y UNAM, Facultad de Filosofía y Letras, México D.F.
- RAMÍREZ, José Luis (1992). “El significado del silencio y el silencio del significado”, en: Castilla del Pino, Carlos (compilador). *El silencio*. Madrid: Alianza Editorial.
- RICOEUR, Paul (1975). *La metáfora viva*, Agustín Neira (trad.), Editorial Trotta, Madrid, 2001.
- (1976). Teoría de la interpretación. Discurso y excedente de sentido. Graciela Montes Nicolau (trad.), Siglo Veintiuno Editores, México D.F. (1998).
- (2000). *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Éditions du Seuil, París.
- (2004). *La memoria, la historia, el olvido*, Agustín Neira trad., Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires.
- SANTOS, Boaventura de Sousa (2001). “Entre Próspero e Caliban: Colonialismo, Pós-Colonialismo e Interidentidade”. En: Maria Irene Ramalho y António Sousa Ribeiro Orgs., *Entre ser e estar: raízes, percursos e discursos da identidade*, Afrontamento, Porto, págs. 23-85.
- SENETA, Cristóvão Felisberto (2013), *Entre Memória e Esquecimento: construção identitária em Mia Couto (Jesusalém) e José Eduardo Agualusa (O Vendedor de Passados)*, tesis de maestría en Estudios Literários Culturais e Interantes, de la Universidade do Porto.
- SLEMON, Stephen (1988). “Post-Colonial Allegory and the Transformation of History” en: *Journal of Commonwealth Literature*, XXIII, 1, págs. 157-168, University of Alberta, Canadá, disponible en: <https://www.artsrn.ualberta.ca/sslemon/slemon/path001.pdf> [consultado el 8 de marzo de 2015].
- SPIVAK, Gayatri Chakravorty (1988). “Can the Subaltern Speak?” En: Cary Nelson and Lawrence Grossberg, eds., *Marxism and the Interpretation of Culture*, University of Illinois Press, págs. 271-313. Disponible en: [http://www.mcgill.ca/files/crclaw-discourse/Can\\_the\\_subaltern\\_speak.pdf](http://www.mcgill.ca/files/crclaw-discourse/Can_the_subaltern_speak.pdf) [Consultado el 18 de febrero de 2015].
- (1999). *A Critique of Postcolonial Reason. Toward a History of the Vanishing Present*. Harvard University Press.
- (2009). *¿Pueden hablar los subalternos?*, traducción y edición crítica de Rafael Asensi Pérez, Museu d'Art Contemporani de Barcelona, Barcelona.
- TAMBLING, Jeremy (2010). *Allegory*, Routledge, Nueva York.

TERDIMAN, Richard, *Discourse / Counter-Discourse: The Theory and Practice of Symbolic Resistance in Nineteen-Century France*, Cornell University Press, Ithaca, 1985.

VILLORO, Luis (1996). *La significación del silencio*, Verdehalago y Universidad Autónoma Metropolitana, México D.F.

## **Bibliografía consultada**

- JAUSS, H. R. (1987). “La historia de la literatura como provocación a la ciencia literaria”, en Dietrich Rall (compilador), *En busca del texto. Teoría de la recepción literaria*, UNAM, México.
- MATA, Inocencia (2001). *Silêncios e Falas de Uma Voz Inquieta*, Mar AlêM, Lisboa.
- MEIZOS, Jérôme (S/F). “¿Qué entendemos por postura?”, en: Meri Torras y Aina Pérez Fontdevila (eds.), *Los papeles del autor. Teorías sobre la autoría literaria*, Madrid, Arco [en prensa].
- RICOEUR, Paul (1996). *Sí mismo como otro*, Agustín Neira (trad.), Siglo XXI Editores, México, DF.
- ROTHWELL, Phillip (2004). *A Postmodern Nationalist, Truth, Orality and Gender in the Work of Mia Couto*, Bucknell University Press, Pennsylvania.
- TORNERO, Angélica (2011). *El personaje literario, historia y borradura*, Universidad Autónoma de la Universidad de Morelos, Facultad de Humanidades, México, DF.